

ISSN 2424-5062

2025

02

# art nēvš.lt

rémėjai



## Nuo folkloro iki kriminalų ir atgal: pokalbis su menininku Mykolu Valantinu

Deimantė Bulbenkaitė



Kadras iš Lullaby's Fault filmavimo, 2023. Saulės Gerikaitės nuotrauka.

*Ne paslaptis, kad transkribuoti pokalbius žurnalistams neretai būna kiek nuobodu. Vis tik klausant garso įrašo, kuriame bene pusantros valandos kalbamės su menininku Mykolu Valantinu, dirbau pagal atsitiktinai susiformavusį garsinį ritmą – Mykolo rankose buvusio žiebtuvėlio caksėjimą. Cakt. Istorija apie fotosesiją, paremtą Šiaulius sudrebinusiu nužudymu. Cakt. Įspūdžiai apie filosofijos studijas. Cakt. Pasakojimas apie pirmus žingsnius fotografijoje, prasidėjusius parduotuvės apsaugos kambarėlyje. Cakt. Staigus posūkis folkloro apmąstymo link ir pažintis su Mečislovu Ežerskiu. Cakt. Po tiek siužetinių vingių baigus transkribuoti man irgi prireikė užsirūkyti. Cakt cakt cakt.*

*Fotografijos, videomeno ir skulptūrinės instaliacijos medijas pasitelkiantis Valantinas itin lengvai, tarsi žiebtuvėlį laikančiais pirštų galais, šokinėja tarp humoro, absurdo ir siaubo registrų – tarsi patvirtindamas, kad šie žanrai skiriasi ne tiek turiniu, kiek pasakojimo forma ir tonu. Tamsaus, savamoksliskai sukurto folkloro, nejuokos ir socialinio pasipriešinimo motyvai menininko darbuose dažnai sufleruoja psichoanalitinį metodą, taikomą analizuojant save bei pergalvojant aplinkos reiškinius ar kolektyvines traumines patirtis. Tad pokalbis Valantino studijoje iki pat paskutinio cakt vingiuoja greitai – ir dažnai nuteka ten, kur nesitikėjau.*

**Deimantė Bulbenkaitė: Mykolai, mūsų pokalbį norėčiau pradėti nuo mados fotografijos, per kurią prieš maždaug septynerius metus atradau tavo kūrybą. Prisimenu, vis pagalvodavau, kad tavo nuotraukose mada tarsi išmetama iš jai būdingo dėmesio centro ir parodoma netipiniuose, svetimuose scenarijuose, kartais net išryškinant drabužio dizainą per sukurto absurdo prizmę. Koks šiandien tavo santykis su mados fotografija? Ar matai ją kaip kadaise laiku ir vietoje pasitaikiusį trampliną į meninę**

## fotografiją? O gal kaipautonomišką sferą tavo portfolio?

Mykolas Valantinas: Aš pradėjau nuo gatvės ir vakarėlių fotografijos. O po to tiesiog dirbau su draugais, tarp kurių buvo ir kuriančių muziką ar dizainą, tai turėjau daug mėgėjiškų progų save išsibandyti. O šiaip jau kuris laikas neturiu jokių užmojų būti mados fotografu. Galbūt dėl to daryti tai vėl pasidarė linksma, nes fokusuojosi ne į gražių/parduodamų kadro kūrimą, o į sentimentų, prisiminimų ir nostalgijos paieškas. Tų gražių nuotraukų pilnas instagramas Na žinai, klasika – balta studija, geras, dramatiškas apšvietimas, tiesiog tvarkingas kadras. Viskas labai sterilu. Kadangi neturiu tikslo to daryti ar kam nors prilygti, mane tai išlaisvina.

O ir šiaip madą pastaruojų metu fotografuoju nebent draugams, kai kartu ką nors sumąstom. Pavyzdžiui, kai su dizainere Urte Kat kalbamės apie fotosesijas, sakiau, jog man svarbu, kad nebūčiau tiesiog funkcijos atlikėjas, pas mane neateina kaip pas fotografą su „aš noriu, kad nuotraukos atrodytų taip ir taip“. Aš atsinešu savo idėjų, aptariu, ką norėčiau daryti, ir bešnekėdami mes pilnavertiškai kolaboruojam, kartais nueidami iki labai keistų naratyvų. Pavyzdžiui, planuojant Urtės fotosesiją su jos dukterėčia ir jos geriausia drauge Šiauliuose, mano esminis *referencas* buvo *infamous* Šiaulių monstrių istorija, kurią netyčia prisiminiau jutube radęs Kristupo Krivicko laidą „Nusikaltimas ir bausmė“.

Buvo įdomu visų pirma dėl to, kad Urtė, kaip ir dvi merginos toje baisioje istorijoje, augo Šiauliuose ir buvo neformalė emošnikė. Ir jos kolekcija buvo apie ankstyvą paauglystę mažame miestelyje, tai norėjosi tą gyvenimo stadiją ir parodyti. Pradėjau kapstyti internete ir radau istoriją, kaip dvi jaunos merginos Šiauliuose nužudė savo klasiokę, vonioje sukapojo kūną, dalis sudėjo į devynis skirtingus maišus ir išmėtė po miestą. Kiek žinau, jos klausėsi „Evanescence“, avėjo kerzus, buvo neformalės, jų bijojo klasiokai. Dar po to supratau, kad ir Urtė su draugais neformalais leisdavo laiką tose pačiose vietose, pavyzdžiui, kapinėse, kurias rodė ir Krivicko laida – ten pat laiką leidžia ir šių dienų Šiaulių jaunimas, net ir Urtės dukterėčia. Dar taip sutapo, kad ir patys žinojom vieną monstrių klasiokę, kuri tą vakarą buvo kviečiama prisidėti prie įvykių. Žinai, ir tada susiformuoja dar vienas pasakojimo sluoksnis, nuorodos.



Kadras iš Urte Kat kolekcijos FW25, 2024. Mykolo Valantino nuotrauka.



Kadras iš Urte Kat kolekcijos FW25, 2024. Mykolo Valantino nuotrauka.

**D. B.: Nors fotosesijos nuotraukas prisimenu gerai, niekada nebūčiau atkapsčiusi šitokių kriminalinių nuorodų. Bet kai papasakoji – logikos yra. Ar dirbant tau svarbu susikurti tokį naratyvą, kuris nebūtinai išeis į viešumą?**

M.V.: Visados! Nežinant kriminalo istorijos ar konteksto, kažin ar išeitų ką nors tokio nufotografuoti. Turint galvoje, kas vyko lokacijose, kuriose dirbau, buvo lengviau sukurti įspūdį, kad kažkas nuotraukose ir jų scenarijuje yra ne taip. Susidėliojau siužetus, aiškesnė buvo ir režisūra, nes galėjau suprasti, kur ir kada merginos turi eiti, kaip planavo nusikaltimą, kaip po jo įvykdymo neva grįžo į kasdienes situacijas. Beje, Urtės dukterėčia ir jos draugė apie Šiaulių monstres net nežinojo. Jos sakė, kad tik yra kažką girdėjusios, o mes daugiau ir nepasakojom. Bet gerai, nes nereikėjo vaidybos, naratyvas pasireiškė per lokacijas, o ir nuo drabužių dėmesys nenukrypo.

**D. B.: Po šios gan netikėtos įžangos norėčiau žengti dar žingsnį atgal ir paklausti, kaip tavo gyvenime išvis atsirado fotografija. Kaip ir kodėl pradėjai fiksuoti vaizdus?**

M.V.: Aštuntoje klasėje nusprendžiau, kad būsiu filosofas, tad po mokyklos studijavau filosofiją. Po trijų mėnesių studijų supratau, kad idėja ne pati geriausia. Kai susivokiau, kad filosofijoje esu gerų geriausiai vidutiniokas, mažčiau ir apie tai, kuo čia užsiėmus, kad patikčiau merginoms. Juokauju, nors kas ten žino, gal kažkoks pasąmoninis libidinis stimulus žaidžia savo. Bet tikrai pradėjau rečiau eiti į paskaitas, dažniau linksmintis ir stebėti draugus, kurie užsiėmė gatvės fotografija ar fiksavo kūrybinių projektų vidinę virtuvę.

Buvo labai smagus metas, tad norėjosi to nepamiršti ir viską, kiek įmanoma, dokumentuoti. Kaune per skelbimus nusipirkau juostinį „Minolta“ fotoaparata iš „Maximos“ apsauginio. Čia rimtai. Atėjau į parduotuvę, ir jis, nusivedęs į veidrodinį kambarėlį, padavė man fotoaparata. Taip ir pradėjau fotografuoti. Ir gan greitai supratau, kad įdomios situacijos laukia ne tik vakarėliuose, bet ir išėjus į lauką, gal net ką nors suplanavus.

**D. B.: Nuo skelbimuose atrastos „Minoltos“ nukeliavai iki vienos geriausių fotografijos mokyklų Europoje – Luzanoje įkurtos „École cantonale d’art de Lausanne“, kur su pagyrimu baigei fotografijos magistro studijas. Esu kalbinusi kelis ten besimokusius fotografus ir supratau, kad ši įstaiga garsėja itin griežtu režimu. Kodėl pasirinkai studijas Šveicarijoje ir kokius lūkesčius turėjai tiek mokymosi procesui, tiek sau?**

M.V.: Dėl karinio režimo tikrai ne gandai, o tiesa, nes tuos dvejus metus man buvo tikrai labai sunku, atrodė lyg einu kryžiaus kelius. Po bakalauro išgyvenau gan keistą etapą, iš savo fotografijos neuždirbau pakankamai ir jaučiau, kad turiu kažką keisti, o ir fotografuoti pasidarė nebeįdomu, gerai *atkaliau* tris savamoksiškus triukus ir kaip šuniukas juos kartojau. Tai galėjau arba eiti asistuoti kokiam žinomam fotografui ir mokytis iš jo praktikos, arba toliau studijuoti. Labai patinkančių fotografų aplink nemačiau, o ir nenorėjau būti asistentu, nes tada perimi darbo stilistiką ir net braižą, kas vėliau gali būti rizikinga. Kai pasidarydavo labai sudėtinga, turėjau ir dar vieną fantaziją – keliauti į Aliaską ir dirbti fizinį darbą žvejybiniame laive, nes norėjau mesti sau iššūkį.

Apie studijas Luzanoje man užsiminė kolega fotografas Justinas Vilutis. Pagalvojau, kad čia variantas „trys viename“: ir fotografija, ir studijos, ir dar, pasak gandų, rimtas išbandymas. Sakau, važiuojam, dėl stojimų susilažinau su broliu iš šimto eurų.

**D. B.: Laimėjai šimtą eurų?**

M.V.: Ne, pralaimėjau, buvau įsitikinęs, kad nepavyks, bet įstojau. Tiesa, iš pradžių sekėsi blogai, ilgai maniau, kad esu niekam tikęs, prasčiausias kurse. Mane spaudė, o ir pačiam buvo nelengva, nes iš techninės pusės apie fotografiją nežinojau beveik nieko. Pirmą savaitę išvis *googlinau*, kaip blykstę

prijungti prie kameros, nes gyvenime to nedariau. Be to, niekada nestudijavau menų, tad sunku buvo net rinktis temas ir apie jas kalbėti.

Viskas pradėjo keistis kuriant baigiamąjį filmą „Lullaby’s Fault“ (2025). Studijų gale, kai jau atėjo metas pradėti diplominį, supratau, kad reikia kažką keisti, nes visi kiti studijose padaryti darbai manęs netenkino ir buvo prastai vertinami. Galvojau, jei jau niekas neišeina, tai neturiu ir ko prarasti. Kai reikėjo filmuoti baigiamąjį filmą, visam pusmečiui grįžau į Vilnių. Tuomet nereikalavau iš savęs atsakymų, norėjau įgyvendinti įvairias senas idėjas, kurios buvo kilusios tada, kai dar gyvenau Lietuvoje, ir labiau savimi pasitikėti. Internetinių susitikimų su dėstytojais metu reikėjo patikslinti, koks bus mano darbo planas, scenarijus, apie ką idėja, o aš tiesiog su cigarete burnoje vaikštau po lokacijas įsijungęs „Zoom“ ir pasakoju apie kažkokius du berniukus, šautuvą ir juodą šunį. Turbūt aišku, kad nelabai kas ką suprato. Bet gavau visišką laisvę ir daugumai parodžiau filmą tik tada, kai jį pabaigiau.

**D. B.: Ar, žvelgiant atgal, manai, kad buvo verta nesidalinti procesu? Galbūt būtum gavęs naudingų patarimų ar pasilengvinęs našta, išvengęs klaidų?**

M.V.: Manau, kad viskas išėjo taip, kaip turėjo. Tiesiog šitas veikimo modelis man labiau priimtinas – intuityvus, laisvas, ne toks struktūruotas. Iš tiesų buvo viena dėstytoja, kuri labai pagelbėjo su montavimu, bet daugiau dirbau pats. Buvo gera nekelti sau klausimų, kodėl pasirinkau vieną ar kitą sprendimą. Man neatrodo produktyvu įsivelti į racionalius apmąstymus dar neturint jokios medžiagos, kas universitete būdinga, nes programa orientuota į jauno fotografo paruošimą rinkai.

Pastebėjau, kad mokyklos Luzanoje absolventai turėjo gan lengvai atpažįstamą stilių: labai technišką ir švarų, tinkamą būtent komercijai. Pradžioje man jis labai patiko ir net žavėjo, bet einant laikui pradėjau tokiu braižu bjaurėtis. Supratau, kad tai ne apie mane, tad ir baigiamasis filmas veikė kaip protestas prieš mokyklos įtaką. Kai kiti rinkosi ultra aukštą raišką, estetinę švarą ir puikiai suproduisuotą darbą studijoje, man norėjosi penkių megapikselių kameros ir lietuviško giminaičių kaimo.

Aišku, dabar pasakoju apie daug patirtų sunkumų, bet esu labai dėkingas studijoms, kad atvedė mane į mano kelią. Palaikau ryšį ir su buvusiais bendrakursiais, ir su dėstytojais.

**D. B.: Noriu sugrįžti prie pokalbio pradžioje jau paliestos nuorodų, arba *referencų*, temos. Vienas stipriausių motyvų tavo darbuose yra neįjaukta, kuri pažįstamus elementus tarsi perleidžia per distopinį filtrą. Kartais tai sunkiai nusakoma, o kartais – puikiai atpažįstama mūsų kartos auditorijai, užaugusiai tiek su pramoga virtusia kriminaline kultūra, tiek su deficito bei sovietinės urbanizacijos vaizdiniais. Kas yra tavo atspirties taškai formuojant tokias emocijas patirtis vaizduose?**

M.V.: Teisingai pastebėjai, man patinka neįjaukta. Kaip ir turbūt daugelis šio amžiaus žmonių, pastoviausia emocija, kurią jaučiu, yra nerimas. Atsimenu, kai buvau devynių ar dešimties metų, per „Liveleaks“ pamačiau su senu, vienu iš pirmųjų gebančių filmuoti mobiliuoju telefonu filmuotą klipą. Operatorius tiesiog ėjo per visiškai neišsiskiriančius laukus, kurie galėtų būti bet kur Lietuvoje. Klipe jis priėjo konteinerį ir, jį atidarius ir patraukus plastikinę plėvelę, pasimatė baltas negyvos merginos kūnas. Aišku, nuo vaizdo mane supykino, ir šita patirtis taip įsirėžė, kad iki dabar negaliu siužeto išmesti iš galvos. Gal pasąmoningai kurdamas filmą „Lullaby’s Fault“ siekiau tą jauseną atkartoti – rodyti laukus, kuriuose tikrai įvyks kas nors negero. Norėjau, kad pati atmosfera tai sufleruotų.

Tad, atsakant į tavo klausimą, pats mūsų regiono kraštovaizdis ir folkloras yra persismelkę siaubo ir mistikos. Jie kūryboje tampa pirminiais neįjauktos atspirties taškais. Nežinau, ar tai integrali kultūros dalis, ar pats peizažas iššaukia tokias istorijas. Sunku pasakyti. Bet kuo daugiau skaitau liaudies kūrybos, tuo daugiau siaubo apraiškų randu.

**D. B.: Siaubo motyvas įdomus ir tuo, kad reakcijos į siaubą neįmanoma nuslėpti, ji peržengia mandagumo ar susilaikymo ribas bei pasireiškia ne tik emocija, bet ir kūnu, afekto būseną. Siaube, o**

**ir baimėje yra daug grynumo. Siaubą dažnai kelia tai, kas kasdienybei svetima. Kaip suvoki svetimumą?**

M.V.: Geras pastebėjimas. Kaip „kitą“, šiandien ypač dažnai priešinimą „tikrajam aš“, kurio buvimu, tiesą sakant, netikiu. Visad geras klausimas, kas tas svetimkūnis. Nelabai galiu tau pateikti **pilnai** rišlų atsakymą, bet todėl ir atsiranda noras šią temą tyrinėti kūryboje. Kas liečia vizualą, kartais jis randasi nenusėjamai – tai, kas filmavimo ar fotografavimo metu atrodė gal net kiek kvailokai, linksmai, pernelyg kasdieniška, montažo metu magiškai pavirsta labai svetimu ir nejaukiu elementu.

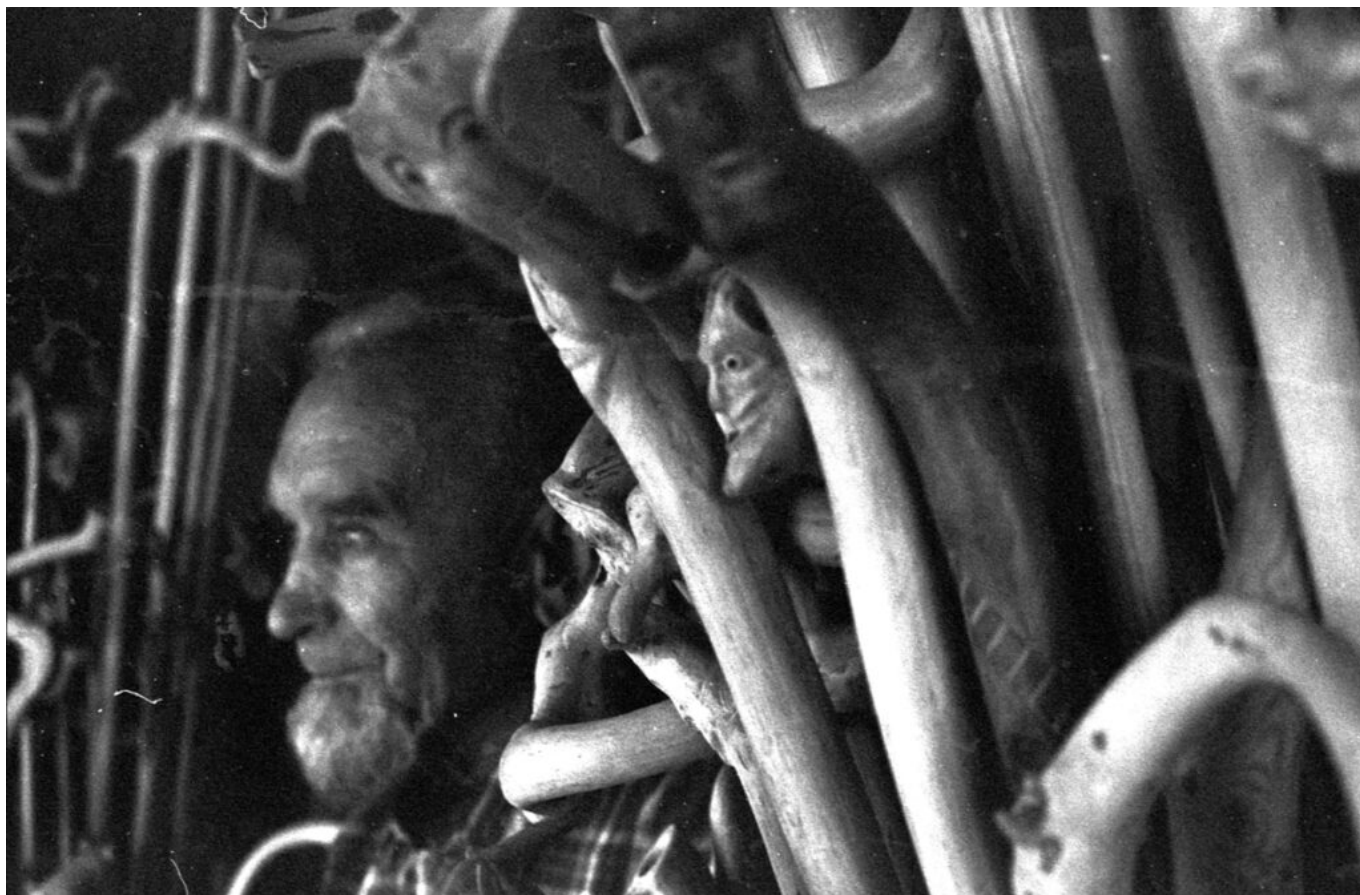
**D. B.: Jau minėjai, kad vienas didesnių motyvų tavo kūryboje yra susikirtimai su folkloru, etnine kultūra ir mitologija. Be abejo, kalbu apie „JCDecaux premijos“ parodoje tavo eksponuotas Mečislovo Ežerskio lazdas, bet kažką panašaus fiksuoti galima ir kituose projektuose. Mintyse iškart kyla ir sąsajos su, pavyzdžiui, antropologine mąstysena persmelkta Urtės Kat kūryba, kurioje galima įžvelgti ryšių su Marijos Gimbutienės darbais. Koks tavo santykis ir priėjimas prie mitologinių temų? Ką iš šio lauko atsirenki sau, savo kūrybai?**

M.V.: Kai buvau mažas, ketverius metus gyvenau Atėnuose, gal ten atsirado potraukis istorijai ir mitams. O ir filosofijos studijose antikos literatūra buvo vienas įdomesnių kursų. Manau, mituose kristalizavosi iki rašto egzistavusių kultūrų meno funkcija, juose užkoduoti archetipiniai istorijos perteikimo modeliai, kurie veikia iki šiol.

Be to, būdamas menininku, aš nenoriu kurti vakuume, siekiu santykio su žiūrovu, reakcijos. Folkloras yra visiems suprantama kalba, o šiuolaikinis menas kartais veikia priešingai. Kartais su draugais pasvarstome, kas yra šių laikų folkloras. Memai? Interneto kultūra? Popsas? O kokios viso to jungtys su bendražmogiškais potyriais? Nežinau, bet bandau aiškintis.

Apie drožėją Mečislovą Ežerskį sužinojau atsitiktinai, besimaudydamas duše, kai išgirdau kitame kambaryje per LRT rodytą laidą apie keturis tūkstančius lazdų išdrožusį vyrą. Bėgau iš dušo, pasižymėjau jo vardą ir nusprendžiau, kad turiu pas poną Mečislovą nuvažiuoti. Po pirmo susitikimo nenustojau jo lankyti, nors dar neturėjau planuose nei kolaboracijos, nei kokio projekto. Dokumentavau jį patį bei jo drožtas lazdas, jis pats ir jo kūrybos procesas man pasirodė labai įkvepiantis ir net verti romantizavimo. Žmogus mėgsta drožti lazdas. Jis turi specifinį braižą, veikimo būdą, pagrindinius veikėjus ir nieko nekeičia, lieka ištikimas savo idėjai ir dirba tais pačiais įrankiais.

Pagalvojau, kad čia įdomus folkloro kampas: kai žmogus neįsileidžia išorinių įtakų ir nieko neracionalizuoja bei pasiekia rezultatą paprastais metodais. Galbūt tai obsesija, galbūt tyras vaikiškumas. Šiandien, kai esame linkę konceptualizuoti ir politizuoti savo kūrybinius sprendimus, man tokia mėgėjiška prieiga atrodo labai vertinga ir tikra. Taip pat folkloro atstovai man dažnai atrodo kaip paskutiniai savo srities mohikanai, nes kaimo kultūra šiandien jau dažnai perdirbta, perleista per nacionalistinį filtrą, suformuotą dešimtajame XX a. dešimtmetyje. Aš, kaip augęs mieste, noriu rasti būdų, kaip tą tikrąjį folklorą naujai aktualizuoti, iš jo nepadarant pramogos.



Mečislovas Ežerskis savo namuose-lazdų muziejuje Kelmėje, 2021. Mykolo Valantino nuotrauka, 2021.

**D. B.: 2023-aisiais „JCDecaux“ konkurse-parodoje pristatei projektą „Mouth to Mouth“, pelniusį publikos simpatijų prizą. Kaip jau minėjome, tavo instaliacijoje rodytos ir M. Ežerskio lazdos, už kurias drožinėtojas gavo specialų paminėjimą už viso gyvenimo darbą. Kaip pažintis su drožėju nuvedė iki bendro meninio sprendimo?**

M.V.: Jau studijuodamas pradėjau lankyti Mečislovą, fotografavau jį dirbantį, jo lazdų muziejų. Tiesiog fiksavau, kas man įdomu, bet didesnio tikslo neturėjau. Paskui bandžiau su dirbtiniu intelektu generuoti lazdas kaip 3D objektus, eksperimentavau. Galiausiai supratau, kad taip dirbamas tiesiog išnaudoju menininką vietoje to, kad ką nors kartu su juo sukurčiau. Kam organizuoti fotografijos parodą apie lazdas, jeigu gali pamatyti pačią lazdą? Taip nekalbi už kitą menininką, parodai lygiavertį pasitikėjimą. Aišku, su tokiu sprendimu kilo ir dilema, nes negaliu tiesiog parodyti kito kūrėjo darbo, turiu ir pats kažką pridurti, kas neužgožytų ir neprieštarautų. Ilgai galvojau, ką noriu tokiu bendradarbiavimu pasakyti, koks mano indėlis ir idėja. Į patį procesą Mečislovas per daug neįsitraukė: man bandant nerišliai papasakoti, ką noriu padaryti, tiesiog paklausė, kiek reikia lazdų, ir jas leido naudoti grynai *ant pasitikėjimo*.

Nors su Mečislovu kartu dirbome ir ruošiantis Anastasijos Sosunovos kuruotai parodai „Obsession“ Nidos meno kolonijoje, bet, manau, geriau bendrą projektą pristatyti pavyko Nacionalinėje dailės galerijoje Vilniuje, kur vyko „JCDecaux“ paroda. Manau, itin dėkinga buvo projektui pasirinkta erdvė – tarpukario tapybos salė, kurioje įvykdėme intervenciją. Pamačiau ten „Ars“ judėjimo paveikslų, kuriuose atsigręžta į tautodailės autentiką, folkloro motyvus, pavyzdžiui, drožinėtą rūpintojėlį. Ir tokioje erdvėje Mečislovo lazdos pasirodė itin efektingai, nes tai buvo ne atvaizdas ar bandymas prie ko nors sugrįžti, o *the real deal*. Manau, lazdos toje erdvėje atkūrė kažkokį ikonoklastišką gestą sužaisdamos su priešais eksponuojamais tapybos darbais.

Greta lazdų rodžiau ir savo video darbą „Mouth to Mouth“. Jame buvo galima pamatyti tuos pačius veikėjus, kaip ir filme „Lullaby’s Fault“. Tai buvo vaikai nuotykių ieškotojai, lakstantys po laukus. Prisimenu, po vieno filmavimo grįžau namo ir kišenėse radau gausybę visokių smulkmenų: „Pokemon“



kortų, guminukų, žaislų. Pagalvoju, kad folkloras tam tikra prasme yra ir tai, su kuo susiduriame bei žaidžiame vaikystėje, nes tuos objektus prisimename ir suaugę, jie kelia nostalgiją. Tad video rodžiau ir tų smulkmenų 3D versijas. Įdomus sutapimas, kad ant kortos nupieštas pokemonas turėjo galią vaidintis – tarsi iš šiuolaikinės skaitmeninės erdvės atkeliavęs vaiduoklis, gal net avataras, persekiojantis realybėje. O ir nuotrauka, iš kurios žiūri vaikai, veikia kaip portalas į vaikystę.



Mykolas Valantinas, *Mouth to Mouth*, 2023.



Mykolas Valantinas, *Mouth to Mouth*, 2023.

D. B.: Manau, galima sakyti, kad priklausai grupei menininkų, kurie puikiai veikia tandeme, esi linkęs kolaboruoti, kartu mąstyti bei įgyvendinti projektus su savo kartos kolegomis. Jau minėjome, kad dirbti su Urte Kat, neretai – ir su Pauliumi Janušoniu, Emilium Šepučiu, Jonu Meškausku. Kaip

## **susiformuoja tavo bendradarbių komandos? Kas jus vienija?**

M.V.: Žiūrint iš praktinės pusės, lengviau dalintis nerimu ir abejonėmis. Jei rimčiau, vis tik darbas Vilniuje turi didelį privalumą – nesi vienas, kai kuriuos artimus draugus pažįsti nuo paauglystės ar pirmų studijų metų, pirmų kūrybinių bandymų. Ką visi turime bendro? Tiesą sakant, daugelis esame iš labai skirtingų sferų, tad apibūdinti sunku. Visi turime savas obsesijas. Gražu daryti dalykus kartu ar pildyti svajones, apie kurias kalbėjome labai senai, kai dar nebuvo nieko, tik aklas noras ir veržlumas. Atsisveikinant, keliem bendradarbiams shout out – Andrius Papinas, Dilemukas, Don Dūda, Gaspa, Erikutis, Aistė Freshmantaitė, Drąsutis, +370.

## Garso materija. Pokalbis su menininke Elena Laurinavičiūte

Banga Elena Kniukštaitė



Elena Laurinavičiūtė . Mikos Savičiaus nuotrauka

*Keramika yra ilgaamžė medija. Matyti, o gal liesti meną – tai pirmos sąsajos, kylančios eiliniam žmogui, tačiau šiuolaikinio meno amžiuje linijos tarp pojūčių blunka, o tam įtakos turi ir medijos pasirinkimas bei jos lankstumas, kartais ir (ne)apčiuopiamumas. Apie kūrybos conceptualumą, garso ir molio sintezę, medijos patrauklumą diskutuojame su menininke, keramike Elena Laurinavičiūte (g. 1993).*

*B. E. K.: Pradėsiu nuo iš esmės paprasto klausimo. Baigėsi psichologijos studijas ir keramikos magistrą Vilniaus dailės akademijoje. Tavo srities transformacija iš humanitarinės į meninę man asmeniškai tikrai įdomi. Žinoma, dar įdomiau – keramika užsiimi ilgai, tačiau kodėl palinkai būtent į šią mediją? Kodėl ne, pavyzdžiui, metalo menas?*

E. L.: Sudėtinga tiksliai atsakyti, kodėl pasirinkau būtent keramiką, bet manau, kad patraukė jos plastiškumas. Molis – tai medžiaga, kuri leidžia dirbti labai intuityviai, beveik pratęsiant rankos judesį erdvėje. Pradedant dirbti, galima neturėti išankstinio plano, nes molis paklūsta, kinta, reaguoja į menkiausių prisilietimų, todėl kiekvienas veiksmas turi tiesioginį rezultatą. Tai suteikia kūrybos procesui žaismės ir spontaniškumo.

Lipdymas rankomis turi stiprų terapinį poveikį – tai procesas, kuris reikalauja susitelkimo į dabartį, į pojūčius, į lėtą, apgalvotą veiksmą. Tai tarsi meditacija per judesį – minkštas molis leidžiasi spaudžiamas, reaguoja į menkiausių prisilietimų, ir tame santykiyje su medžiaga įvyksta tam tikras vidinis pasitenkinimas. Kartu molis išlieka gyvas iki pat degimo momento – galima jį keisti, formuoti, ieškoti tinkamiausios išraiškos. Galbūt būtent dėl šios laisvės ir galimybės išjausti kūrybinį procesą per

fizinį veiksmą keramika mane taip įtraukė.

Būtent dėl šio nenusėjamumo ir galimybės kūrinį nuolat modeliuoti keramika man tokia įdomi. Kodėl ne metalas? Jis daug griežtesnis, statiškesnis, jį keisti ir formuoti reikia visai kitokios energijos. O molis leidžia būti lankstiems – tiek tiesiogine, tiek perkeltine prasme.



Elena Laurinavičiūtė, „Garsoraižiai“, 2024, keraminės skulptūros, aušinimo ventiliatoriai. Paroda „JCDecaux premija 2024: ruduo“ Sapiegų rūmuose. Alano Gurino nuotrauka

*B. E. K.: Su savo kūriniumi „Garsoraižiai“ laimėjai daugiausiai publikos simpatijų „JCDecaux premijos“ konkurse. Tavo darbe atsiskleidžia garso ir materialumo sintezė, tam pasitelki porėtas molines figūras su viduje įtaisytais ventiliatoriais. Papasakok plačiau, kaip susiformavo impulsas sukurti sąsają tarp garso ir molio. Ir kaip kūrinys siejasi su liminalumo idėjomis, išreikštomis parodos koncepte?*

E. L.: Domėjimasis molio ir garso ryšiu augo palaipsniui. Pirmiausia atradau, kad keramikos procese gausu įdomių garsinių patirčių, kurios lieka antraplanėmis. Tarkime, ką tik iš krosnies ištraukti glazūruoti darbai skleidžia subtilius krištolinius garsus – vos girdimus caksėjimus, kai glazūra aušta ir trūkinėja. Tai tarsi medžiagos atminties pėdsakai, savotiškas jos virsmo garsu peizažas. Taip pat pastebėjau, kad neglazūruoti porėti molio objektai, panardinti į vandenį, ima „čiulbėti“, kai iš jų porų kyla oro burbuliukai. Tokie netikėti atradimai tapo mano *eureka* momentu – supratau, kad keramikoje slypi didžiulis garsinis potencialas, kurį norėjau tyrinėti ir perkelti į kūrybą.

Toliau sekė eksperimentai, dažnai paremti atsitiktinumais. Dirbdama su molium, leidau sau klaidžioti, ieškoti, atrasti, nesistengdama visko iš karto racionalizuoti. Šiame procese nemažai įkvėpimo gavau iš savo bičiulių, dirbančių su garso menu – jų praktikos skatino permąstyti, kaip galima jungti keramiką su akustika. Mane vis labiau domino, kaip medžiaga gali būti ne tik vizualaus, bet ir garsinio lauko išraiškos dalimi. Vėliau pradėjau domėtis istoriniais keraminių pučiamųjų instrumentų pavyzdžiais, jų garso išgavimo sistemomis. Iš šių ieškojimų natūraliai gimė idėja sukurti skulptūras, kuriose garsas formuotųsi ne per tradicinį smūgį ar rezonansą, o per oro srautus – tokiu būdu gimė kūrinys „Garsoraižiai“.

Liminalumo idėja „Garsoraižiuose“ veikia keliais lygmenimis. Visų pirma, pati garso ir materijos sąveika yra liminali – neapčiuopiamas garsas įgauna fizinę išraišką per molines formas, kurios jį moduluoja. Taip pat ši idėja veikia per dialogą tarp praeities ir dabarties. Kūrinys reflektuoja Šnipiškių rajono istoriją – vietą, kur XVII–XVIII a. klestėjo keramikos pramonė. Plytos, čerpės, kiti molio dirbiniai, kurie kadaise buvo esminė miesto architektūros dalis, šiandien tampa istorijos nuotrupomis, o pati rajono erdvė – sparčios urbanizacijos lauku. Mano kūrinys nėra tiesioginė istorinė rekonstrukcija, veikiau pokalbis tarp minimos praeities ir dabarties. Moliniai objektai čia susiję ne tik su senosiomis plytinėmis, bet ir su dabarties miesto garsovaizdžiu – nuolatiniu urbanistiniu triukšmu, perėjimais tarp tylios ir garsios erdvės, tarp struktūros ir virsmo. Tai erdvė tarp „buvusio“ ir „esančio“.

*B. E. K.: Kaip manai, ar „Garsoraižiai“ publikai buvo tokie patrauklūs dėl interaktyvumo elemento? Jei pamąstytumėme, garsas gali būti neišvengiamai interaktyvus – tu jo negali „negirdėti“, jei nenori, nepasitelkdamas išorinių veiksnių.*

E. L.: Manau, kad interaktyvumas buvo vienas iš faktorių, kodėl „Garsoraižiai“ buvo patrauklūs publikai. Žmonės mėgsta patirti meną ne tik vizualiai, bet ir per kitus pojūčius – garsas sukuria fizinį įsitraukimą, jis tarsi apgaubia, tampa neišvengiamas. Kaip ir sakai, garsas yra toks pojūtis, kurio negali „išjungti“ taip paprastai kaip vaizdo – jis egzistuoja erdvėje ir veikia mus net tada, kai nesame į jį sąmoningai susitelkę.

Mano instaliacijoje buvo numatyta galimybė garsą išjungti, tačiau tuo pat metu kas nors kitas galėjo jį vėl įjungti. Ši sąveika su žiūrovais sukūrė tam tikrą dinamiškumą – instaliacija nebuvo statiškas objektas, o kintantis garsinis peizažas, priklausantis nuo žmonių veiksmų. Man atrodo, kad būtent šis interaktyvumas skatino publiką praleisti daugiau laiko prie kūrinio, tyrinėti jį ne tik akimis, bet ir klausant, stebint, kaip garsas formuojasi ir kinta priklausomai nuo erdvės ir jų pačių įsitraukimo.



Parodos „JCDecaux premija 2024: rudo“ ekspozicijos vaizdas. Alano Gurino nuotrauka

*B. E. K.: Pataisyk, jei klystu, bet turbūt ne visada kūrinuose įkūnydavai išskirtinai eksperimentalius konceptus (kaip garso ir keramikos sąsają). Spėju, patyrei tam tikrą stimulą nerti į konceptualias gilumas, (ne)apibrėžtumus. Kas tave atvedė link šio aspekto? Kokius savotiškus, unikalius bruožus realizuoji savo darbuose?*

E. L.: Pradžioje mano kūryba buvo labiau orientuota į tradicinius keramikos objektus, tačiau ilgainiui pradėjau ieškoti būdų, kaip peržengti šiai medijai įprastas ribas. Mane vis labiau domino dinamiškos, performatyvios ir instaliatyvios formos, kurios įtrauktų ne tik vizualinį, bet ir garsinį bei erdvinį aspektą. Taip pamažu atsirado noras tyrinėti garsą per molį – ne tik kaip keramikos savybę, bet ir kaip kūrybinės išraiškos formą.

Garso skulptūras suvokiu kaip formas, kurios tiesiogiai lemia jose išgaunamą garsą – jų dydis, forma, erdmės struktūra nulemia skambesį. Manau, kad sekiau paskui savo smalsumą, ir būtent jis atvedė prie esminio kūrybinio lūžio, kuris nulėmė tolesnę mano meninę trajektoriją.

Dviejų disciplinų – keramikos ir garso meno – jungtis leidžia išeiti į platesnį meno kontekstą, suteikia galimybę tyrinėti kūrybą naujais, nestandartiniais būdais. Tai ne tik išplečia mano kūrinių suvokimo lauką, bet ir leidžia juos integruoti į skirtingas erdves bei situacijas, kuriose tradicinė keramika įprastai neegzistuoja.

*B. E. K.: Tyrinėji garso ir erdvės santykį, greta aktualizuoji molinių švilpukų garsinį paveldą ir, pasitelkdama keramiką, susieji dabartį bei praeitį. Kokie elementai tavo darbuose sufleruoja šį laiko „tiltą“ ?*

E. L.: Kurdama garso skulptūras, atsispiriu nuo senovinių švilpukų pavyzdžių, tyrinėju jų garsinį paveldą ir pertvarkau jį, kad jis atitiktų šiuolaikinius kontekstus. Švilpukai, kaip istoriniai objektai, išlaiko savo garsinę prigimtį, tačiau, integruojant šiuolaikines technologijas, tokias kaip elektromechanika, jie įgauna kitokią dinamiką ir pasakoja naujas istorijas. Ventilatoriai ir kiti mechanizmai leidžia manipuluoti garsu, suteikdami jam šiuolaikinę formą ir įtampą.



Elena Laurinavičiūtė. Liepos Grušaitės nuotrauka

*B. E. K.: Ar tu į savo garso skulptūras žvelgi labiau kaip į nepriklausomus, garsą skleidžiančius kūnus, ar kaip į interaktyvų instrumentą? O gal kūrinių esmė ir yra materialus objektas su konceptuali garso klodu?*

E. L.: Mano garso skulptūros pirmiausia yra materialūs objektai su konceptuali garso klodu. Tai tūriniai kūnai, kurie tampa mediatoriumi perteikiant nematomą ir neapčiuopiamą oro judėjimą. Garsas mano kūriniuose nėra savitikslis – jis kyla iš santykio tarp formos, oro ir žmogaus. Skulptūros pačios negamina garso, jos tik perleidžia per save oro vibracijas, kurias mes girdime.

Kita vertus, mano kūriniai nėra instrumentai tradicini prasmė, nors kai kurie gali būti aktyviai naudojami performansuose. Mane domina riba tarp objekto ir garso šaltinio, tarp skulptūrinės formos ir akustinės patirties. Man svarbu, kaip garsas keičia mūsų suvokimą apie materialumą – kaip molio kietumas gali perteikti oro lankstumą, kaip forma gali daryti įtaką tam, ką girdime.

Todėl į savo kūrinius žvelgiu dvejopai – viena vertus, kaip į savarankiškus garsą skleidžiančius kūnus, kita vertus, kaip į priemones, kurios leidžia išryškinti nematomus aplinkos procesus. Mane domina ne tik pats garsas, bet ir santykis tarp objektų, erdvės ir stebėtojo, kuris dažnai tampa aktyviu kūrinio dalyviu.

*B. E. K.: Pabaigai, kviečiu tave pasvarstyti – ar norėtum kurdama ateityje pasitelkti kitokias medijas, nebūtinai artimas keramikai?*

E. L.: Keramiką yra pagrindinė mano medija. Jau kelis metus dirbu su ja ir galiu sakyti, kad po truputį pradedu ją suprasti – galiu formuoti taip, kaip noriu, ji man paklūsta. Tačiau dar yra kur tobulėti ir daug ko išmokti. Technologiškai jaučiuosi palietusi tik paviršių, todėl ši medija man vis dar kupina atradimų.

Nors esu keramikė, neatmetu galimybės naudoti ir kitas medijas. Pavyzdžiui, kai kurie mano eksperimentiniai objektai tarsi prašosi būti perteikiami vaizdo įrašo formatu. Kartais atlieku performansus, kuriuose groju savo sukurtomis skulptūromis ir eksperimentiniais keraminiais garso objektais. Siekdama įgyvendinti savo idėjas, į kūrybą įtraukiau ir elektromechaniką – išmokau lituoti, konstruoti paprastus mechaninius elementus. Man svarbu ne tik mokytis naujų dalykų, bet ir kiek įmanoma daugiau viską daryti pačiai – tai suteikia tiek kūrybinės laisvės, tiek glaudesnį ryšį su kūrinium.

Ateityje gali kilti idėjų, kurių įgyvendinimui teks pasitelkti ir kitas medijas, nes svarbiausia yra tai, ko reikalauja idėjos išpildymas. Jos gali būti visiškai nesusijusios su keramika, tačiau jos taip pat gali stipriai ja remtis – tai priklauso nuo kūrybinio proceso eigos ir mano atradimų. Natūraliai galiu atrasti ir kitas medžiagas, kurios mane sudomins. Šiuo metu to dar nežinau. Man kūrybinis pasitenkinimas kyla iš nežinojimo pozicijos, todėl esu atvira naujoms idėjoms.



*Neišeina apie tave negalvoti. Pokalbis su kuratoriumi ir rašytoju Raimundu Malašausku*

Emilija Vanagaitė



Nuotrauka iš Raimundo Malašausko asmeninio archyvo

*Jau nuo minties šiam pokalbiui gimimo žinojau, kad jis neturės labai konkrečių ribų. Man norėjosi kalbėtis apie žodžius ir apie rašymą. Gal ir dėl to, kad radau progą pati pamaitinti šį alkį. Pokalbis išsitęsė laike – rašau šią įžangą praėjus daugiau nei mėnesiui nuo susitikimo su Raimundu Malašausku – rašytoju, menotyrininku, kuratoriumi. Be abejo, šio pokalbio priežastimi tapo jo neseniai pristatyta tekstų rinktinė „Suzon“, tačiau nukeliauta buvo ir į gilią praeitį, netgi spekuliatyvią ateitį. Transkribuojant pokalbį, kuris vyko kavinėje naujamiestyje, girdžiu fone muziką, ir ji man primena, kad tuo metu klausimų buvo daugiau nei galėjimo nusėdėti vietoje jų neklausiant. Mano alkis pokalbiui apie žodžius buvo didesnis nei noras tai daryti objektyviai ir sąžiningai. Aš buvau kiek savanaudiška, bet lydima tikėjimo, kad galimai tai patiks ir tau. Juk nuolat galvojame apie tave, skaitytojau.*

*Emilija Vanagaitė: Tarpusvenčiu „Draugų varduose“ vyko naujai perleistos tavo knygos pristatymas. Gal netinka žodis „perleista“, nes leidinys visgi ne identiškas. Pristatyta knyga yra dviejų hibridas – naujoji dalis „Suzon“ ir jau egzistavusi „Paper Exhibition“. Knygos sukomplektavimas primena muarą. Bent man sudėtinga skaityti vieną, be nosies įkišimo ir supynimo su kitu. Kodėl kilo idėja sudėti į vieną, kodėl sudėti būtent šitaip nekonvencionaliai perpinant?*

Raimundas Malašauskas: Atsakysiu į šį klausimą, tačiau pirma užbėgsiu už akių, nes man tiesiog smalsu: kai tu vartai, kaip skaitosi? Turiu omeny, kai apverti knygą ir skaitai kitą jos pusę, kaip viena su kita jos groja?

*E. V.: Kadangi man yra kiek sudėtinga sukaupti dėmesį ilgam laikui tad tikrai pravartu turėti galimybę pakeisti grojimą, tai tarsi keliavimas tarp programėlių telefone ar penkių knygų skaitymas vienu metu. Kai vienos, atrodo, tampa per daug, ar kaip tik nepakankamai, keliauji į kitą, kol ir jos pasisotini. Be abejo, turi sugrįžti ir nuosekliai perskaityti, kad suprastum, apie ką išties buvo tekstas, bet jei skaitai vartydamas, tiesiog leidi savoms mintims bėgioti po tekstą kaip šaltinį sau, o ne grynąja forma priimti tai, kas yra prieš tave pateikta. Tarsi gimsta naujas kūrinys.*

R. M.: Tokioje knygos struktūroje žaidžia praeitys ir ateitys. 2009 metais kuravau parodą Niujorke, ji vadinosi „Paper Exhibition“, ir vienas esminių parodos konceptų buvo tai, kad ši paroda yra knygos iš ateities adaptacija. Tokiu būdu ateini į parodą ir intelektualiai bei emociškai patiri jos turinį, bet iš jo sužinai, kad tai adaptacija knygos, kurios dar nėra ant niekieno stalo, ji – ateityje. Paroda buvo pozicionuota būtent šitaip. Po poros metų Krist Gruijthuijsen man pasiūlė padaryti savo rašinių rinkinį, mes jį ir padarėme, o aš galvojau, koks galėtų būti tos knygos pavadinimas, ir staiga supratau, kad taigi čia ir yra ta knyga, kurios adaptacija buvo paroda praeityje. Tokiu būdu spekuliatyviai viskas susižaidė. Darant knygos dizainą su Goda Budvytyte, norėjosi, kad kairysis puslapis visada būtų tuščias. Tokiu būdu knyga būtų ir užrašų knygutė. Taigi palikome kairį puslapį tuščią, bet pirmojoje knygoje buvo 16 redaktorių, ir jiems buvo pasiūlyta, kad galbūt jie norėtų pastabas ar komentarus įrašyti tame tuščiaame puslapyje. Tų komentarų nebuvo daug, bet juos išspausdino. Praėjus dešimčiai metų nuo pirmos knygos išleidimo, Krist pasiūlė daryti naują rinkinį ir perleisti pirmąjį, nes jo tiražas jau buvo išparduotas. Aš pagalvojau, kad galima paimti tą patį maketą ir į kairįjį tuščią puslapį įleisti naują knygą. Gaunasi, kad pirma knyga turėjo savyje pažadą ateities knygai. Taip ir padarėme – sudėjome naują turinį į kairiuosius puslapius. Aišku, permaketavome pirmą knygą, keitėsi šriftas ir dizainas, bet iš principo formatas yra tas pats.

THINK OF A SITUATION WHERE  
EVERYTHING EXISTS

84

Think of a situation where everything exists, nothing is lacking, not even scarcity. There is no need to draw on shortage or blame the uneven distribution of means — these are just one of the conditions or topics of conversation. All times are present, all the possibilities — open; all future and past changes — in action. Everyone is a character in the making, with its beginning and end running simultaneously. Fiction is not opposed to reality, the city is a background and a character. When the time comes to write a proposal of how to live in such a world you start at the beginning and end at the same time. We meet somewhere, perhaps where it was meant to be.

54

PAPER EXHIBITION  
I will try to cross the space between the surface paintings  
and the photographs reproduced in the paintings with as few  
words as possible:  
I  
! will  
!! move  
!!! through  
IV alt

Raimundas Malašauskas, „Suzon: Selected Writings“

E. V.: *O kai kilo idėja padaryti atvirkščiai, ar iškart buvo mintis, kad tai gali paveikti tiek vienos, tiek kitos knygos turinį?*

R. M.: Būtent, tapo aišku, kad atsiras galimybė ir atsitiktinumo žaidimui. Nes senos ir naujos knygos puslapiai, kurie dabar yra kartu tame pačiame atvertime, tokioje akistatoje atsidūrė šanso dėka. Aš nepraleidau užtekinai laiko vartydamas knygą, kad suprasčiau, ką jie kartu sukuria, bet man atrodo, kad jie sukuria net nenumatytus efektus.

E. V.: *Man įdomu sužinoti, kas yra Suzon?*

R. M.: Suzon yra vardas moters, kuri yra modelis Eduard'o Manet Folies-Bergère baro paveiksle.

E. V.: *O, aš ir pati buvau Sapiegų rūmuose, kai šnekėjai ir rodei ją, bet sugebėjau užmiršti, kad atsakymą jau žinau.*

R. M.: Na matai, viskas taip ir zigzaguoja tarp praeities ir ateities. Man tas paveikslas visą laiką buvo svarbus, nuo vaikystės atrodė kaip paslaptingo suaugusiųjų gyvenimo pažadas. Ten visko yra: viešas gyvenimas, šventė, karnavalas, klounai, svaigulys, optiškai neteisingos perspektyvos, įvairūs sandėriai. Tai yra labai turtingas paveikslas. Kai galvojau apie knygą, supratau, kad daug jos tekstų yra mano atsiliepimas į kvietimą ar užsakymą ką nors parašyti. Tarkime, tekstai, kuriuos rašai, kai kažkas paprašo parašyti menininko katalogui arba žurnalui, arba mano paties kuruotų parodų įvadai arba gidai. Tai toks specifinis žanras, ir aš pajutau, kad gal ir aš esu tokioje pozicijoje kaip Suzon. Aš kaip ir ji

stoviu priešais užsakovą, ir jei iš jos užsako gėrimus, tai man panašiai su daugeliu tekstų yra atsitikę, kad priimu užsakymą arba kvietimą ir rašau, kartais trumpą, kartais komplikotą ir ilgą tekstą, tada gražinu jį užsakovui. Ir dažnai tai gali būti visiškai ne tai, ko užsakovas tikėjosi, bet gal dėl to ir užsakė. Ir dėl to man norėjosi švęsti tą paveikslą ir prisiimti poziciją, kad iš tikrųjų aš aptarnauju arba akomponuoju. Nors ten yra ir keli tekstai, kurie prieš tai nebuvo publikuoti ir nėra užsakomieji. Jie labiau kilę iš savideterminizmo.

*E. V.: Iš viso to, ką kalbam, atrodo, kad galėčiau dabar eiti į dvi puses. Viena –ėjimas į gilią praeitį, kita –gilinimasis kaip pribrežtama iki tam tikrų dalykų. Kuri iš šių pusių dabar atrodo patraukliau?*

R. M.: Ėjimas į gilią praeitį mane paverstų pagyvenusiu rašytoju.

*E. V.: Ne, tokią gilią praeitį turiu ir aš, ir visi. Kalbėtume apie vaikystę.*

R. M.: Galime pabandyti.

*E. V.: Iš kur gimė tavo potraukis, meilė ar polinkis tekstams? Galbūt yra momentas, kai užgimsta šis santykis ar veiksniai, kurie jį sąlygojo ar nulėmė? Esi pristatomas kaip kuratorius ir rašytojas, tai kaip su tuo rašytoju?*

R. M.: Mano autofikcijoje rašytojas geneologiškai atsiranda ankščiau už kuratorių. Aš įsivaizdavau save kaip rašantį ir galbūt kaip rašytoją. Mano vaikystėje aplink buvo rašytojų, tarkime, mamos draugai buvo žinomi rašytojai. Tėvas daugiau rašė kaip žurnalistas, bet išleido ir porą knygų. Tokiu būdu knygos ir jas rašantys žmonės buvo šalia. Ir, matyt, tai mane persmelkė. Rašyme mane žavėjo tai, kad rašydamas sukuri savo pasaulį, kur bebūtum. Kavinėje viename mieste ar kavinėje kitame mieste, tavo pasaulis ten gali atsirasti ir būti.

*E. V.: Bet ar tokiam pasaulio sukūrimui nepakaktų tiesiog svajojimo? Kodėl yra noras vis tiek kažkaip tai materializuoti?*

R. M.: Įdomus santykis tarp svajojimo (*daydreaming*) ir amato, ar ne? Man patinka apie rašymą galvoti, fantazuoti rašymą. Dažnai tai, ką aš prifantazuuju, visiškai neveikia, kai aš iš tikrųjų rašau. Juk kai rašai išties, veikia kitos taisyklės, kita medžiaga, yra spausdintinė, rašytinė kalba. Tai truputį skirtingi pasauliai. Ir viename smagu, ir kitame smagu, bet jeigu būtų tik amatinis pasaulis – „tikros praktikos, tikros disciplinos“, turbūt irgi būtų baisu save įsivaizduoti darantį tik tai. Žinai, tas svajojimas ir konceptualizavimas – jis irgi gražus.

W U I N  
A R U  
S S A M A  
D A L A S  
K S A



Verlag der Buchhandlung  
Walther und Franz König, Köln

Suzon

Raimundas Malašauskas  
u  
o  
r  
i  
t  
i  
p  
i  
p  
x  
E  
J  
e  
d  
a  
d



Raimundas Malašauskas, „Suzon: Selected Writings“

*E. V.: Galvojau apie „Suzon“ esantį tavo mamos laišką. Man pačiai rašant tekstus atsiranda polinkis į asmeniškumus. Tik nuolat kyla abejonių – kodėl žmogui, kuris skaito tekstą, turėtų tai rūpėti, būti aktualu, verta jo laiko? Kaip kasdienybę šnekėti taip, jog ji taptų daugiau nei ji pati? Laiškas juk tikrai asmeniškias, kada jis tampa daugiau nei tik asmenišku?*

R. M.: Man pačiam tai yra neatsakytas klausimas. Ir aš lygiai tokį patį klausimą sau dažnai užduodu. Tuomet galvoju, kaip pats elgiuosi su knygomis, kur, pavyzdžiui, yra korespondencija. Kartais man įdomu nuėjus į knygyną atsiversti nežinomo man autoriaus dienoraštį ir paskaityti kelias eilutes. Ir yra tekę taip staiga atrasti naują sau rašytoją. O korespondencija juk yra labai specifiskas žanras. Tuo pačiu metu jis yra visiškai tikras, gyvenimo žanras. Esu parašęs daug tekstų, laiškų abstrakčiam skaitytojui forma. Man rašyti laiškus, matyt, tapo įpročiu ir formatu. Knygoje „Suzon“ laiškų yra daug – realiems žmonėms, išgalvotiems žmonėms, bet vienaip ar kitaip – žmonėms. Žmonių pasaulyje yra jausmai, santykiai, kasdienybė, yra menas, bet tuo pačiu gali niekas netapti dominuojančia tema ir plėtotis kaip bendravimas, pokalbis. Kaip padėti skaitytojui pasijusti pokalbio dalimi, aš nežinau. Gal toks tikslas ir nėra būtinas. Kiek suprantu iš skaitytojų atsiliepimų apie tokio tipo susirašinėjimą, tai tikrai neatrodo kaip pats patraukliausias žanras.

*E. V.: Kodėl?*

R. M.: Nežinau, Emilija, kodėl taip yra. Visada abejoju, ar kitiems tai įdomu. Galėtų būti ir kokia konferencija, kur žmonės kalbasi apie epistoliarinį žanrą ir mūsų santykį su juo, nes keista jį turėti knygose. Man atrodo, daug kas, palyginus su tuo, kaip anksčiau bendravome, praleidžiame daug laiko ekrano dialoguose. Kai kurie žmonės yra labai tikslūs ir ekonomiški, kiti – labai iškalbingi ir dosnūs vienas kitam. Atsiradus socialinėms medijoms, iš pradžių labai džiaugiamasi, tai buvo tai, ką visą laiką

įsivaizdavau – tu kalbiesi su žmonėmis, ir tuose pokalbiuose atsitinka nuostabiau dalykai. Kai, tarkime, keli pokalbiai vyksta vienu metu ir jie kažkokiu būdu persipina. Tai atrodo kaip visiškas *trip'as* pirmais metais. Bet dabar nenoriu praleisti daug laiko tuose pokalbiuose. Ir jų juk yra milijardai. Bet tai yra labai gera erdvė žmonėms, kurie išties mėgsta rašyti. Tokius žmones kartais vadina grafomanais. Aš kartais galvoju, jei imtume dviejų žmonių metai iš metų besitęsiantį dialogą, šiais laikais juk galima tai tiesiog ištraukti iš telefono ir publikuoti kaip knygą. Pagalvoju, kokių dviejų žmonių dialogą norėčiau skaityti. Manau, kad tai būtų rašytojų dialogai, žmonių, kurie mėgsta rašyti vienas kitam. Ir tokių žmonių yra, jie rašo labai rimtas žinutes. Ir kai tai vyksta kelerius metus, iš to gali gimti knyga. Bet tokios nesu dar matęs. Tu esi?

E. V.: *Čia kalbame apie organišką pokalbį, be režisūros, be intencijos, žinojimo, kad tai bus pamatyta?*

R. M.: *Jei tai būtų su intencija, žmonės labai stengtųsi, performint'ų.*

E. V.: *Kažkada esu turėjusi idėją išleisti man rašytų elektroninių laiškų knygą, bet greitai supratau, kad tai būtų privatumo pažeidimas. Nors vis dar manau, kad tai yra labai įdomūs ir turiningi laiškai. Tik kažin ar jų viešumui būtų pritarta.*

R. M.: *Mano knygoje yra laiškas, rašytas policijai Briuselyje po to, kai netyčia sutrikdžiau traukinių eismą. Jo viešumui irgi kažin ar būtų pritarta. Tas tekstas yra ir Agnės Jokšės knygoje „Meninink ir kurator laiškai“.*

E. V.: *Tekstai keliauja... Be to, mačiau tavo pokalbį, tiksliau, susirašinėjimą<sup>1</sup> su Antanu Lučiūnu. Man tai pasirodė kaip paprasta ir maloni skaityti forma, dėl to abejoju, ar žmonėms gali būti nemalonus toks privatus formatas.*

R. M.: *Aš irgi abejoju.*

E. V.: *Kadangi pasirinkome eiti nuo galo, praeities, tai bandydama laikytis šios struktūros, turiu iš kito praeities konteksto ištrauktą ir man asmeniškai rūpintį klausimą, susijusį su idėjų artikuliacija. Kai rašiau savo magistro darbą, pasirinkau temą apie šiuolaikinio meno parodų anotacijas. Išskyriau laiką, kai pati apsigyvenau Vilniuje, nes prieš tai šiuolaikinio meno ar jo parodų paprasčiausiai nebuvo mačiusi ir patyrusi. Tačiau, kai ruošiau foną tyrimui, ne kartą susidūriau su kritika tavo kuruotai IX Baltijos trienalėi. Pavyzdžiui, Monikos Krikštopaitės straipsnyje<sup>2</sup> buvo akcentuojamas trienalės neišartikuliacija ar neperskaitomumas. Man įdomu, ar tuo momentu buvo kokia reakcija į tokį pareiškimą dėl neartikuliuotumo ir kaip iš šiandienos pozicijos vertini teksto kuriamas ribas?*

R.M.: *Dabar tavo eilė aplankyti vaikystę mūsų pokalbyje.*

E.V.: *Jei atsakant į tą patį klausimą, tai mano potraukis žodžiams ir tekstams gimė iš filologės mamos. Knygos ir žodžiai supo fiziškai ir vidujai, ir nors manyčiau, kad mūsų požiūriai skiriasi, tačiau nekonzfliktuoja, o sukuria pokalbį. Mama paauglystėje man nešdavo knygas, kurios gal ją pačią ne visad traukė, bet ji perskaitydavo mane ir žinojo, ką skaityti ir kuo sekti noriu aš. Tai turtas. Gal ir keistai nutiko, kad stojau į mokslus, skirtus vizualiesiems menams, bet ir juose labai greitai kone visą dėmesį sutelkiau į tekstus – manifestus, mokymų programas, parodų anotacijas. Tai panašiai mane persmelkė kaip ir tave. Nuo mažens įsivaizdavau save kaip rašantį žmogų, paskui – kaip menotyrininkę. Bet dabar norisi grįžti į laiką, kai man tebuvo septyneri, o ŠMC jau virė dalykai, kuriuos sužinosiu tik ateityje. Viskas tikrai susipynę.*



Raimundas Malašauskas, „Suzon: Selected Writings“

R. M.: 2005-ieji metai. Mes darėme Baltijos meno trienalę numeris 9, kuri vadinosi *BMW – Black Market Worlds*. Buvo daug pavadinimo versijų (magija, vampyrai, burtai, slapti manevrai ir kitos neįtikėtinos, bet tikros gyvenimo ir mirties istorijos). Mano atrodo, kad mums, kuratoriams, norėjosi pasiūlyti daug skirtingų būdų ir perspektyvų, kaip būti su menu. Tam norėjosi panaudoti ir patį meną, kaip komunikacijos kanalą. Ir išleisti labai tikslingai kontradikciškas perspektyvas apie tą patį kūrinį ar temą. Pirmame BMW spaudos pranešime randu tokį teiginį: „Prieštara – būdas patekti į lauką anapus galios ir žinojimo“. Ir mums tuo metu, paprastai kalbant, tai siejosi su daugialypio pokalbio potencialu. Prasmės, scenarijai ir istorijos nėra suvokiamos kaip fiksuotos ir svarbios, bet jų spektras išplečiamas. Tas spektras, aišku, buvo susijęs su sąmokslų teorijomis, šešėlinėmis struktūromis, neaiškumu ir neperregimumu, Drakulos strategija.

E. V.: *Buvo intencionalu klaidinti? Na, bet kiek teko susidurti su šios parodos komunikacija, ir per paskaitas šnekėjome, visgi minime šią trienalę kritikuodami jos neperskaitomumą. Kad ne tik konceptualiai neperskaitoma, bet ir buvo sukurtas „alienation“ jausmas. Ne tik žiūrovams, bet ir meno lauko dalyviams. Kaip pasakyti, kad ta neartikuliacija yra intencionali?*

R. M.: Man atrodo, kad buvo tiesiai šviesiai pareikšta apie neaiškumą. Kad tai, kas čia vyksta, yra daugybiškumo erdvė. Ir mes, kaip vieni iš tos erdvės kūrėjų, taip pat nežinome visko iki galo, ir netgi negalvojame, kad galime žinoti. Save įsivardijome kaip *ghost curators*. Ten buvo labai daug atviro žaidimo.

E. V.: *Tuomet dar įdomiau, kodėl kilo toks nepasitenkinimas ir nesusišnekėjimas su netgi ir kitais meno lauko veikėjais.*

R. M.: Man atrodo, tai priklauso nuo daug aplinkybių. Viena iš jų yra institucinis galių laukas. Mūsų atveju darome parodą ŠMC, ir ŠMC turi specifinį profilį, statusą ir specifines asociacijas su sėkme, resursų distribucija, su menininko ar menininkės prestižu, privilegija, etc. Bet ką darydamas tokioje vietoje, pastatai save į poziciją, kur tai, ką tu darai, gali būti priimta kaip arogancija. Kai esi toje

pozicijoje – pagrindinės meno institucijos, kuri yra galios ir kapitalo simbolis, retransliatorė, daugintoja, tai institucijos deda labai daug pastangų, kad save pavyzdžiui *white washint'ų*, kad save pristatytų gražiai, dorai ir teisingai. O mes su šita paroda elgėmės atvirai, nelabai teisingai. Mes kvestionavome teisingumo ir perregimumo ideologijas ir strategijas, kurias institucijos naudoja. Ir, aišku, neįsivaizduoju kitos institucijos, kurioje tokio masto paroda su tokio tipo komunikacija būtų galėjusi įvykti. Vilnius – ta vieta, kur buvo tam tikras anarchiškas laukas, arba kažkas galėtų sakyti neoliberalistinis, bet man jis daugiau anarchistinis, dekonstrukcinis, susijęs su chaosu.

*E. V.: Institucija ir anarchizmas skamba kaip oksimoronas.*

R. M.: Taip, viskas buvo didžiulis kontradikcinis debesis šioje parodoje. Būtų įdomu iš naujo perskaityti Monikos kritiką, dabar pasikalbėti, pažiūrėti, kas pasikeitė mūsų požiūriuose. Tai buvo sudėtinga paroda, galbūt tai ir suerzino dalį žmonių, kad nebuvo aiškios ir skaidrios istorijos, kas tai yra. Buvo daug istorijų. Mes parašėme devynis pranešimus spaudai. Kai kurie iš jų buvo visiškai psichodelika, pavyzdžiui, John Kelsey perrašė Robert Walser istoriją apie besivaipantį moliūgą miesto aikštėje. Arba Judicael Lavrador reportažas iš BMW atidarymo skrydyje iš Lyono į Istanbulo bienalę buvo publikuotas e-flux dieną prieš skrydį.

*E. V.: Pamenu, mes John Kelsey tekstą skaitėme per šaltiniotyros paskaitą. Bet tai įvyko labai anksti, ir man atrodo daug kam, ir man pačiam, kilo klausimas – kas čia vyksta? Dar neturi normalaus šiuolaikinio meno suvokimo, o tau parodo tokią komunikaciją, nors neturi metodų ir įrankių jos suvokti. Tai tiesiog galvoji, kad čia – beprotybė, ir aš ją apeisiu.*

R. M.: Matai, būtent per BMW mes susidūrėme su dilema – Drakulos strategija. Iš tikrųjų Drakula egzistuoja tik šešėlyje, prieblandoje, tamsoje. Jei nukreipi šviesą į Drakulą, jis dingsta ar miršta. Tuomet susiduri su klausimu, kaip daryti parodą apie šešėlinius reiškinius, ar jie būtų ekonominiai ar kosminiai, pasąmoniniai, juk ne viskas pasaulyje skirta žinoti, arba įmanoma žinoti. Ne visi nori, kad apie juos būtų žinoma. Ir kaip daryti parodą, kuri tarsi į tai kreipia dėmesį, bet ir stengiasi nesunaikinti savo objekto racionalizuojančia šviesa. Būtent tokia buvo mūsų dilema, ir dėl to pasirinkome prieblandą, daug prieblandos sluoksnių ir atspalvių. Bet kadangi mes nepasiūlėme aiškios istorijos, tai, man atrodo, ir sutrikdė. Jei reikėtų daryti šios parodos *remake* šiandien, tai man būtų svarbu sukurti paralelinę elementarios edukacijos programą, kurios mes tada nepadarėme. Buvo įvairūs turai, aš pats vesdavau ekskursijas, bet kartais prisistatydavau kaip Sofia Hernandez Chong Cuy ir leisdavau sau kalbėti iš jos perspektyvos. Bet aiškus ir pradžiamokliško turo – kad tai yra paroda apie šešėlinius pasaulius, ir kad jums gal daug kas bus neaišku, bet mes esame čia tam, kad jūs nesijaustumėte kvailais – mes to nepadarėme. Gal tiesiog apie tai nepagalvojom.

*E. V.: Jau artėjame prie brandžiosios dalies, kaip sakiau. Man tiesiog įdomu – o ką menotyrininkui reiškia išleisti savo tekstų rinktinę? Tai atrodo kaip skambus pareiškimas. Prieš keletą mėnesių kalbėjaisi su Agne Narušyte, ir kažkuriuo metu ji man pasakė: „Na kai išleisi savo tekstų rinktinę...“ Ir šie žodžiai nuskambėjo taip rimtai ir neįmanomai, bet taip įkvepiančiai. Ką toks momentas reiškia ir kiek susikaupimo reikalauja?*

R. M.: Aš turbūt pirmiau buvau rašytojas, prieš tapdamas menotyrininku. Ir tik vėliau tapau kuratoriumi. Jei nupaišyti genealoginę seką... Aš save įsivaizdavau kaip rašytoją arba save įsivaizdavau kaip meno žmogų, gal ne kaip tapytoją ar skulptorių, bet norintį kurti ir būti su menu. Ir menotyra man tuo metu pasirodė kaip geras mediumas, nes nereikėjo būti studijoje su „klampia materija“. Tai būtų konceptai, tekstai, minties eiga, šuoliai, leidiniai. Mane viliojo ir tai, kad dabar išėina antra knyga, tai yra tos vizijos tęsinys. Bet ta knyga, be abejo, yra rinkinys. Ji nėra parašyta kaip knyga – apsakymas nuo pradžios iki galo. Nors joje galioja gana rišli seka. Bet man įdomu, kaip skaitytojui tai atrodys.

*E. V.: Juk greičiausiai nė vienas skaitytojas nebus visų tų tekstų patyręs organiškai ir surinkęs per išstėtą laiką.*



R. M.: Tai neįmanoma. Man reikėjo laiko juos surinkti, atsiminti, iš kažkur ištraukti ir sudėti į vieną vietą. Kažkada San Francisko poetas Kevin Killian parašė mano pirmajai knygai tarsi pagyrimą<sup>3</sup>, visišką fikciją apie save kaip berniuką, licėjūje Prancūzijoje ieškančį mano knygų. Jis labai gerai įvardijo tuos tekstus, kad jie yra *fugitive*. Ir dabar skaitydamas supratau, kad jie yra tokie, nes išsibėgioję. Tai buvo mano rolė juos surinkti ir sudėti į vieną vietą, bet *fugitive* čia labai tinka. Tada tai tampa labai specifine išsibėgiojusių dalykų erdve. Ir staiga jie yra vienoje vietoje. Tai gal labiau kaip paroda, nes jei vienas paveikslas kabo vienoje valstybėje, vienoje galerijoje, kitas – pas ką nors namuose, ir tu staiga darai retrospektyvą, ir jie atsiranda vienoje vietoje, gali būti labai įdomu, kas nors gali keistai rezonuoti, pavyzdžiui monotoniškai. To per daug nesukontroliuosi.

E. V.: *Kaip nesukontroliuosi? Jeigu pats dėlioji... Nereikia apsimesti...*

R. M.: Tiesa tiesa. Tu kontroliuoji.

E. V.: *Man atrodo, kad čia ir yra kontrolė. Kai jie egzistuoja kažkur pavieniui laike ir kitose vietose, kituose kontekstuose, tada jie vieniši. O surinkimas kaip tik atrodo kaip kontroliavimas.*

R. M.: Tiesa. Bet jeigu būtų trys labai panašūs tekstai, ištraukti iš trijų skirtingų leidinių, gal ir nebūtų gerai juos dėti kartu, nes tada irgi matai įpročius, kurie veikia rašyme ar galvojime.



Raimundas Malašauskas, „Suzon: Selected Writings“

E. V.: *Tuomet norėčiau tiesiog užduoti paskutinį klausimą. Koks yra teisingas interviu?*

R. M.: Idealiai – gyvas, kaip mes dabar kalbamės. Man svarbu, kad tai yra pokalbis, nes tai, ką tu gyvai įvardiji, sukuria kitą minties eigą. Ir man tas gyvas akis į akį pokalbis yra įdomesnis negu rašytinis. Rašytinis – irgi geras, jei spontaniškas ir privatus. Bet tada privilegijuoji privatų rašymą, kuris nėra skirtas publikuoti. O jeigu rinktis tarp rašymo ir kitokio formato pokalbio, tada lai jis būna gyvas.

E. V.: *Tai jei gyvas, automatiškai teisingas?*

R. M.: Taip. Ir abipusiai įdomus. Bet niekad nežinai – gali būti ir vienpusiškai įdomus. Bet, pavyzdžiui, dabar su tavimi kalbuosi, ir mano minčių dėstymas šios valandos eigoje yra labai neaiškus. Jis klampus. Nesklendus.

E. V.: *Kodėl taip yra? Nes pati diena nesklendi?*

R. M.: Be abejo. Mano kalbinis operavimas šią valandą yra šios dienos organinė dalis.

E. V.: *Jei dabar atrodo, kad minties eiga nesklendi, tai klausimės rašytiniu žodžiu, kad padėtų mums neaiškumus išspręsti.*

R. M.: Aišku, kad padės. Bus aiškiau skaitytojui. Yra *verbatim* žanras, kur labai specifiškai filtruojamas pokalbis, ir visi teiginiai sudedami tiesiogiai. Atsimenu, kažkada kalbinau Kęstutį Kuiziną leidiniui<sup>4</sup>, kurį sudarė Asta Vaičiulytė. Ir Kęstutis tiesiog leidosi į pasakojimą. Aš pagalvojau, gal jo kalbėjimą galima paversti *verbatim*, nes tada jis būtų labiau glaustas, labiau kampuotas, bet tuo pačiu metu beveik kaip graikiška opera. Bet Kęstutis pats nusprendė, kad jis nori taip, kaip nori. Ir man atrodo, labai gerai viskas gavosi. Mano vienas likęs klausimas, ir tada seka Kęstučio pasakojimas. O mūsų pokalbyje, kuris yra apie knygą ir rašymą, aš pasistengsiu padaryti mintis įdomesnes skaitytojui.

E. V.: *Vis tiek juk galų gale yra skaitytojas.*

R. M.: Neišeina apie jį negalvoti. Nebent jei visiškai *freestyle'intume* ir tai būtų anarchistiška.

*Kitur neišjausti jausmai. Paroda „NSRD: Informacija apie transformuotą situaciją“  
Radvilų rūmų dailės muziejuje*

Jurij Dobriakov



Parodos ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.

Radvilų rūmų dailės muziejus – vienas pagrindinių Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus padalinių, savo parodų programoje išskirtinį dėmesį skiriantis neoficialaus ar disidentinio meno istorinei apžvalgai. Naujausia paroda „NSRD: Informacija apie transformuotą situaciją“, kurioje Māros Traumanės ir Māros Žeikarės iš Latvijos šiuolaikinio meno centro, yra puikus to pavyzdys. Tačiau tai nėra įprasta pagrindinio meno ekspozicija – daugybė jos sluoksnių ir aspektų sukuria beveik pribloškiantį įspūdį, kuris priešinasi įprastam, nuosekliam „tylaus“ pasipriešinimo autoritarinei sistemai pasakojimui.

Paroda grindžiama įvairiapuse latvių muzikos ir meno grupės „NSRD“ (*Nebijušu sajūtu restaurēšanas darbnīca* – „Neišjaustų jausmų atkūrimo dirbtuvės“) kūrėjų Jurio Boiko ir Hardijo Lediņšo veikla bei jų bendraminčių eksperimentais. Dėl architektės Gabrielės Černiavskajos indėlio ekspozicija įgauna drąsią, vizualiai turtingą formą, kuri kartkartėmis primena įgyvendintą avangardinės utopijos viziją. Tačiau kyla klausimas – kas yra informacijos, kurią ši paroda perteikia, adresatai? Šis klausimas man neišėjo iš galvos nuo pat apsilankymo parodoje ir privertė apmąstyti platesnį kontekstą. Visų pirma – kaip „NSRD“ reiškinyje įsikomponuoja į istorinio (Vakarų) avangardo tradiciją bei į performatyvią, akcijomis ir hepeningais grįstą meno praktiką, kuri XX a. pabaigoje vyravo Vidurio ir Rytų Europoje, ypač mąstant apie kaimyninę Lietuvą. Fragmentiškai atsakymai į šiuos klausimus gali padėti geriau suprasti socialistinio bloko šalių tarpusavyje sociopolitinius skirtumus ir tai, kaip šių valstybių neoficialios meno scenos buvo tarpusavyje susijusios (arba ne). Kokie jausmai buvo „neišjausti“ skirtingose vietose, ir ar juos įmanoma atkurti kitame kontekste?



Parodos ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.

Pastaruoju metu vis labiau domimasi XX a. meno grupėmis, o net ir, atrodytų, gerai pažįstama siurrealizmo tema sulaukė naujos, išplėtos interpretacijos parodoje „Požemio dangus“ (*The Subterranean Sky*), eksponuojamoje Modernaus meno muziejuje Stokholme. Ši 2024 m. atvėrt ekspozicija, skirta paminėti André Bretono siurrealizmo manifesto šimtmetį, pristato tiek istorinius, tiek šiuolaikinius kūrinius. Nors „NSRD“ nėra tiesioginis siurrealistų palikimo tęsėjas, kai kurie Lediņšo ir Boiko psichoaktyviosios kūrybos aspektai – ypač jų literatūrinė veikla, pavyzdžiui, 1977–1978 m. parašytas romanas „ZUN“ – turi ryškių sąsajų su siurrealizmu. Tai akivaizdu jų pasitikėjime absurdiškumu, automatizmu, nenuosekliu pasakojimu ir paradokais. Iš pirmo žvilgsnio „NSRD“ kūrybinis pasaulis atrodo šviesus, nors ir keistokas, tačiau po šiuo paviršiumi nuolat juntamas nerimą keliantis neapčiuopiamas neįtikojamas jausmas.

Be to, vienas iš bendrų Lediņšo ir Boiko kūrybos bruožų, siejančių juos tiek su klasikineis siurrealistais, tiek su jų įkvėptais vėlesniais menininkais, yra polinkis į mistifikaciją, mitų kūrimą ir psichodelinį okultizmą. Daugelis dokumentuotų šių Latvijos menininkų individualių ir kolektyvinių veiksmų, kuriuose dalyvavo artimi bendražygiai, tokie kaip Inguna Rubene ir Imants Žodžiks, pasižymi rituališkumu ir postindustrinės ezoterikos elementais. Tokių veiklų pavyzdžiai – periodiniai situacionistiniai pasivaikščiojimai geležinkelio bėgiais į atokų Bolderajos rajoną ar eklektiški multimedijiniai sceniniai performansai. Šie kūrybiniai eksperimentai savo dvasia artimi 1970-ųjų britų muzikos ir performanso kolektyvui „COUM Transmissions“, kuris pats buvo stipriai paveiktas siurrealizmo ir dadaizmo idėjų. Be to, pats Lediņš dažnai suvokiamas labiau kaip legenda nei realus asmuo – tai liudija jo sąmoningas pastangos kurti paslaptinę asmenybę. Dar daugiau – „NSRD“ kūrybinėje visatoje gausu fikcinių personažų, tokių kaip daktaras Eneseris – Boiko alter ego, kurie prisideda prie grupės semantinio „miško“ daugiaprasmiškumo.

Nors siurrealistai ir dadaistai dažnai koncentravosi į pirmąjį, iracionalų pasaulio suvokimą, jie taip pat akylai stebėjo ir reflektavo intensyviai medijuotą industrinės modernybės prigimtį. Todėl jie visiškai įsisavino jų epochą apibrėžusias medijas – fotografiją, kiną ir spaudą. Tai dar viena priežastis, leidžianti brėžti paralelę tarp šių istorinių precedentų ir „NSRD“ sapniškosios visatos. Pastaroji taip pat pasižymi itin sąmoningu santykiu su medijomis: jos pasaulis kupinas magnetofonų, sintezatorių,

kamerų, kompiuterių ir kitos technikos, simbolizuojančios savo laikmetį. Dėl šios priežasties „NSRD“ galima laikyti neakivaizdžiu naujųjų medijų kultūros pirmtaku Latvijoje – judėjimo, kuris 1990–2000 m. išsivystė per tokias iniciatyvas kaip elektroninio meno ir medijų centras E-LAB, vėliau transformuotas į RIXC. „NSRD“ estetikoje netgi galima įžvelgti atgarsių iš 7-ajame ir 8-ajame dešimtmečiuose Zagrebe rengtų „Nove tendencije“ parodų, nors, skirtingai nei pastarosios, ji vengia akademinio „technointelektualizmo“ ir išlieka intuityvesnė bei spontaniškesnė.

Dėl šios priežasties išnyra dar viena nepaklusni ir tarpdisciplininė analogija iš to paties audringojo 9-ojo dešimtmečio – grupė „Laibach“ ir jų „Neue Slowenische Kunst“. Simboliška, kad 2024 m. vasarą „Škuc“ galerijoje Liublianoje buvo eksponuojama paroda „Ausstellung! Laibach Kunst“, savotiškas pagerbimas ar netgi atgimimas dviejų vieno vakaro parodų-koncertų, vykusių toje pačioje erdvėje 1982 ir 1983 metais. Provokuojantis industrinės tematikos avangardas su gausiomis totalitarinių režimų reginių estetikos apropracijomis, kurias „Laibach“ aktyviai eksploatavo savo vizualinėje kūryboje, turi aiškų atitikmenį šaltame brutalistiniame „NSRD“ instaliacijų ir performansų dizaine. Tai ypač išryškėjo 1988 m. parodoje „Riga – Lettische Avantgarde“ Vakarų Berlyne, kurioje „NSRD“ dalyvavo su savo instaliacija ir pasirodymu. Ši beprecedentė Latvijos pogrindžio menininkų ekspozicija buvo įgyvendinta latvių išeivio Indulio Bilzeno, Lediņšo bičiulio, iniciatyva ir organizuota „neue Gesellschaft für bildende Kunst“. Šiai organizacijai anksčiau vadovavo kitas legendinis Latvijos emigrantas – Valdis Āboliņš, vienas iš „Fluxus“ judėjimo pradininkų. Be to, 1987 m. Bilzens taip pat prisidėjo prie „NSRD“ savaitės trukmės performatyvios parodos „Pirmoji apytikslio meno paroda“ Rygoje, į ją pakviesdamas Maximilianą Lenzą – vieną žymiausių Vakarų Vokietijos didžėjų, tuo metu pavadintą „plokštelių menininku“ (*record artist*), kuris vėliau išgarsėjo Westbam vardu.

Šie faktai vėl sugrąžina prie vėlyvojo sovietmečio Baltijos šalių kultūros scenų (ne)sinchroniškumo klausimo. Tam tikra prasme įvairūs Lediņšo ir Boiko projektai buvo pralenkę laiką. Kokių panašių reiškinių galima rasti tuo pačiu laikotarpiu Lietuvoje, kur dabar vyksta „NSRD“ skirta paroda? Dauguma tarpdisciplininio, performatyvaus meno apraiškų Lietuvoje pradėjo ryškėti tik pačioje 9-ojo dešimtmečio pabaigoje, kai susiformavo naujos menininkų grupės, siekusios įvairiais būdais atitrūkti nuo oficialiai pripažintų ir įtvirtintų meno formų. Vieni pirmųjų šiuo keliu žengė „Post Ars“ (Kaunas), „Žalias lapas“ (Vilnius, vėliau pakitusia sudėtimi transformavęsi į takų kolektyvą „Jutempus tarpdisciplininiai meno projektai“, sutelkusį dėmesį į naująsias medijas) bei „Doooooris“ (Klaipėda). Be to, jauni kompozitoriai jungėsi su vizualiojo meno kūrėjais ir organizavo neoficialius hepeningų festivalius. Vienas iš pirmųjų tokių renginių buvo „AN-88“ festivalis Anykščiuose, tapęs alternatyvios meno scenos Lietuvoje užuomazga.

Tačiau nieko panašaus į „NSRD“ nebuvo. Lietuvos meno grupės dažnai koncentravosi į ekologines temas, kurios tapo metafora represinio režimo niokojančiam poveikiui ne tik gamtinei aplinkai, bet ir pačiai žmonių dvasiai. Šių kolektyvų performansai ir hepeningai dažnai vyko už miestų ir galerijų ribų. Tai lėmė ir cenzūros veiksnys – periferijoje jos įtaka buvo silpnesnė, tuo tarpu oficialios institucijos dažnai buvo neprieinamos dėl tokių meninių veiklų provokatyvumo ir netradicinės raiškos, kurios buvo laikomos peržengiančiomis ribas net ir santykinai liberalesniame perestroikos bei besiformuojančio tautinio atgimimo kontekste. Laisva ir radikali gyvo meno raiška buvo pakankamai iškalbinga, kad valdžia suprastų jos tikslą – ši kūryba buvo nukreipta prieš aižėjančios sistemos dogmatinius pamatus.



Parodos ekspozicijos fragmentas. Gintarės Grigėnaitės nuotrauka.

Nors „NSRD“ kūrybinėje veikloje būta žemės meno elementų ir dėmesio kaimo aplinkai, jų estetika iš esmės buvo pabrėžtinai urbanistinė, netgi metropolinė – su diskotekomis, sceniniais performansais ir savilaida. Tai labiau priminė tai, kas tuo metu vyko Vakarų Berlyne, o ne Vilniuje. Jei sutelktume dėmesį į 9-ojo dešimtmečio pirmąją pusę, nė viena Lietuvos neoficialaus meno kryptis neturėjo tokios kūrybinės laisvės ar sinchroniškumo su Vakarų meno procesais. Nors „NSRD“ veikiausiai negalėjo pasiekti tokio meninio provokatyvumo kaip „Laibach“ ir „NSK“, jų projektai vis tiek atrodo stebėtinai emancipuoti sąstingio laikotarpio kontekste – net jei jie nebuvo plačiai matomi pagrindinėje kultūrinėje scenoje.

Lietuvoje praktiškai nebuvo grupės, kuri nuosekliai veiktų tiek kaip muzikinis, tiek kaip performanso meno kolektyvas. Kadangi Lediņš aktyviai dalyvavo architektūros diskurse, artimiausias lietuviškas atitikmuo galėjo būti „Antis“ – *new wave* ir artroko grupė, kurios pradinę sudėtį daugiausia sudarė architektai. Tačiau „Antis“ nebuvo taip glaudžiai susijusi su vizualaus meno scena, kaip „NSRD“. Vėlesnio teatrališko artroko kolektyvo „Iš visa tai kas yra gražu yra gražu“ balsas buvo Artūras Barysas-Baras – ryški kontrkultūros figūra, kuri tam tikrais aspektais galėtų būti lyginama su Lediņšu. Baras nuo 8-ojo dešimtmečio pradžios buvo viena svarbiausių Lietuvos eksperimentinio kino pagrindžio asmenybių. Tačiau jo kūrybinė orientacija buvo labiau susijusi su hipių subkultūra, o ne su „naująja banga“ ir elektroninių medijų kultūra. Be to, „IVTKYGYG“ meninė veikla nebuvo tokia konceptuali ir daugiasluoksnė kaip „NSRD“. Galima išimtis galėtų būti grupė „Žuwys“ – 1996 m. Šiauliuose susikūręs kolektyvas, kuris vėliau tapo tarpdisciplininio meno grupe. Tačiau lyginant su latvių grupe, „Žuwys“ buvo gerokai mažiau žinoma ir liko labiau lokaliu reiškiniu.

Taip pat būtina paminėti, kad „NSRD“ politinė laikysena buvo gerokai nevienareikšmiškesnė ir žaismingesnė nei atvirai disidentiška daugumos Lietuvos grupių pozicija 9-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 10-ojo pradžioje. Atrodo, kad ši grupė klestėjo vėlyvojo sovietmečio dviprasmybėse ir sistemos spragose, maišydama jas su įvairiomis importuotomis, įsivaizduotomis ir transformuotomis Vakarų meno bei intelektinės minties įtakomis. Beje, „NSRD“ išmanymo apie to meto kultūrinius ir teorinius procesus už Geležinės uždangos mastas yra ištisai stulbinantis ir, ko gero, Lietuvoje tuo metu neturėjęs analogų. Būtent iš šios terpės kilo Lediņšo ir Boiko suformuluota „apytikslinio meno“ (*approximate art*)

sąvoka – tam tikra prasme tai buvo prieštaringas postmodernus požiūris į ribinę režimo būseną, vedusią į jo galutinę agoniją. Nenuostabu, kad „NSRD“ veikla faktiškai nutrūko kartu su sovietinės eros pabaiga. Vis dėlto tai, kas siejo „NSRD“ ir Lietuvos meno grupes, buvo jų puoselėjamas kūrybinis bendrumas kaip atsvara sistemos primetamam nužmoginančiam kolektyvizmui.

Tai, ko, mano manymu, šiek tiek pritrūko parodoje, yra platesnis „NSRD“ kontekstualizavimas Lietuvos meno scenos atžvilgiu. Sužinome tik tiek, kad latviai dalyvavo jaunimo meno festivalyje Kaune, tačiau neaišku, ar jie turėjo daugiau ryšių su Lietuvos meniniu pagrindžiu ar buvo susipažinę su jo veikla. Tačiau tai gali būti ne tiek kuratorių problema, kiek atspindys fakto, kad, nepaisant Baltijos šalių politinio ir vertybinio bendrumo, jų meno istorijos ir net šiuo metu vykstantys kūrybiniai procesai vis dar nėra pakankamai gerai pažįstami tarpusavyje. Paroda „Informacija apie transformuotą situaciją“ yra drąsus žingsnis siekiant pakeisti šią situaciją. Kadangi ekspozicijoje taip pat pristatoma vienu labiausiai matomų šiuolaikinių Latvijos menininkų duoklė „NSRD“ kūrybai, ji kelia dar vieną klausimą – kurie 9-ojo dešimtmečio Lietuvos kultūros veikėjai nusipelnė panašaus kūrybinio palikimo interpretavimo šiandien?



















## Mes buvome čia. Apie Martos Frėjūtės ir Sallamari Rantalos parodą „Čia būta pilies“ Editorial erdvėje

Paulius Andriuškevičius



Sallamari Rantala, „Neaiški chronologija“, 2024. Surinktas ir nupirktas smėlis, PVA klijai, fanera, 42 x 111 x 3 cm & Marta Frėjūtė, „Based on True Story“, 2025. Stiklas, vitražo technika, UV spauda, 39,5 x 30 x 3 cm

...iš tiesų gali būti, kad jėjimas į pilį yra kažkur kitur nei paprastai, kažkur per vidurį, už šmėžuojančių delnų užsklandos. Juk Editorial erdvės viduryje stovi parodos architekto Vytauto Gečo sukurtas baldas, primenantis duris be rankenų. Drauge su Martos Frėjūtės geltonu stiklu, išmargintu tamsiais rankų atspaudais, jis sudaro kūrinį *Mes buvome čia*. Galbūt „mes“ yra tie, kurie jau ėjo per šį portalą į pilį ir turėjo progą patirti jos nelauktą grožį. Mūsų protėviai tamsiose olose, apšviestose ugnies, kadaise paliko savo priešistorinių kūnų įrašus, kurie šiandien rusena tolima šviesa keistų fosilijų, iškasenų ir asmeninių mementų apsuptyje. *Mes buvome čia* kaip ir kiti kūriniai šioje dviejų menininkių parodoje savotiškai kalba apie archeologiją ir atmintį, pasakoja kadaise girdėtas istorijas...

...tuo tarpu nematomi Sallamari Rantalos artefaktai snaudžia užkonservuoti po storu smėlio sluoksniu. Mes tematome jų trafaretus, tačiau tikrosios esybės negalime pajusti. Iš surinkto ir nupirkto smėlio sukurti suomės darbai yra tarytum išardyto origami detalės, kurios nebesusijungia į vientisą visumą ir egzistuoja kuri sau. Nors iš pirmo žvilgsnio panašūs, jų pavadinimai seka pasakojimą su individualiais veikėjais. Mano vaizduotę sujudina pavadinimas *Daug daiktų buvo padėta ant tos lentynos*, kuris vėl gražina prie baldų, tačiau ir verčia galvoti apie šią nedidukę galeriją kaip ekspozicinę lentyną, ant kurios juk jau tiek autorių buvo išstatyta kaip pasigerėjimo vertų jūros kriauklių, išmestų į vienišą krantą. Šios dvi ne ką prastesnės, ir jų tarpusavio melodijų skambesys zvimbiam aussyse, tyrinėjant, iš kokio smėlio drėbti šie darbai...

...dabar sugrįžta Martos išsakyta mintis, kad medžiagos, sutinkamos parodoje, yra randamos ir maiste. Sunku pamiršti tą kadaise Lietuvoje gyvenusią moterį, kurios didelę dalį mitybos raciono sudarė smėlis. O juk ypatingai Sallamari kūriniai savo spalva ir faktūra primena konditerinius skanėstus – sausainius, meduolius, chalvą. Toks posūkytis pilies koridoriuose nėra visai netikėtas, nes ir Martos margaspalviai sekretai panašėja į apčiulptus ledinukus. Ir, žinoma, yra ta istorija apie Martos vyro šeimą... Kaip žmona savo vyrui duodavo gerti kriauklės valiklio, nes jis atseit stiprinąs imunitetą. Tai true story. Iš jos išsikristalizavo kūrinys *Based On True Story*. Tai iš storo stiklo nulietas kasdienėje buityje sutinkamas pažįstamas *readymade*'as – kriauklės valiklis. Ant jo net matoma jį išduodanti blausi frazė – „sink cleaner and supplement“. Peršasi mintis, kad jeigu mūsų protėviai mums paliko pasigėrėjimo vertus delnų atspaudus ant akmeninės olos sienų, mes savo ruožtu savo palikuonims paliekam šiukšles su dviprasmiškais pavadinimais...



Marta Frėjutė, „Based on True Story“, 2025. Stiklas, vitražo technika, UV spauda, 39,5 x 30 x 3 cm

...galvojant apie istorijų pasakojimą, dar norisi sugrįžti prie Sallamari darbų, nes vienas iš jų, *Neaiški chronologija*, įtartina primena ilgą stalą, prie kurio buvo susėdę Da Vinčio paskutiniosios vakarienės dalyviai. Jis žavi savo tobula perspektyva ir nebylia švara. Galbūt tai galėtų būti smėlėtoji kopija vieno iš Patricijos Jurkšaitytės darbų, kuriuose ji vaizduoja didžiųjų meistrų paveikslų interjerus be figūrų. Neabejoju, kad ji yra kopijavusi ir Da Vinčį. Smėlėtojų darbų serija išties primena kažko laukiančias tuščias drobes, pasirengusias sugerti kaip kempinės. Ką? Galbūt lankytojų išgyvenimus arba tą vienišą rusvą potėpį *Tapti smėlio pilimi* korpuse. Jis atrodo išdavikiškas, primenantis, kad spalvų gama šiuose, atrodytų, užtikrintai monochrominiuose darbuose yra slapta galimybė...

...maga dar šį tą pasakyti apie Martos sekretus, kurie, išsibarstę po galerijos erdvę, švyti glausdamiesi arčiau galerijos langų. Įdomu, jog žiūrovas, to nesumodamas, mato šviesą, praleistą pro dvigubą stiklą – lango ir sekreto. Atrodytų, panašiai būdavo ir vaikystėje, kai ant gėlės ar saldainių popierėlio būdavo dedamas apsauginis stiklas, sukuriantis nedidelį paveikslėlį, slaptą realybės nuolaužą, skirtą jį rasančiam atsitiktiniam praeiviui ar ateities kartoms. Sekretai turi daugiau bendro su Sallamari smėlio „sausainiais“, nei gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Juk tiesa ta, kad aukštoje temperatūroje drauge su kitomis priemaisiomis kaitinamas smėlis virsta stiklu. O sekretai paprastai užkasami smėliu arba žeme, taiga, vienas be kito sunkiai įsivaizduojami...



...kaip norėčiau įsižiūrėti į šią pilį vaiko akimis, kontekstų neiškreiptu žvilgsniu, matyti grynąsias formas, suprasti, kaip (ne)tyčia viena virsta kita. Fone dusliai skamba kriauklių dueto ošimas, krantą skalauja užmaršties vandenys, iš gilumos išnyra prisiminimų vaizdiniai. Čia būta kažko atpažįstamo...



Sallamari Rantala, „Neatsakantis stalčius“, 2024. Surinktas ir nupirkta smėlis, PVA klijai, fanera, 92,5 x 34,5 x 3 cm



Sallamari Rantala, „Neatsakantis stalčius“, 2024. Surinktas ir nupirkta smėlis, PVA klijai, fanera, 92,5 x 34,5 x 3 cm



Sallamari Rantala, „Daug daiktų buvo padėta ant tos lentynos“, 2023. Surinktas ir nupirktas smėlis, PVA klijai, fanera, 25 x 33 x 2,5 cm



Marta Fréjutė ir Sallamari Rantala, „Čia būta pilies“, 2025. Parodos vaizdas „Editorial“, Vilnius



Marta Frējūtē, „Mes buvome čia”, 2024. Vitražas, aliuminis, 71,3 x 118 x 0,8 cm (su rēmu 240 x 101 x 40 cm)



Marta Frējūtē, „Mes buvome čia”, 2024. Vitražas, aliuminis, 71,3 x 118 x 0,8 cm (su rēmu 240 x 101 x 40 cm)



Marta Frējūtē ir Sallamari Rantala, „Čia būta pilies”, 2025. Parodos vaizdas „Editorial”, Vilnius



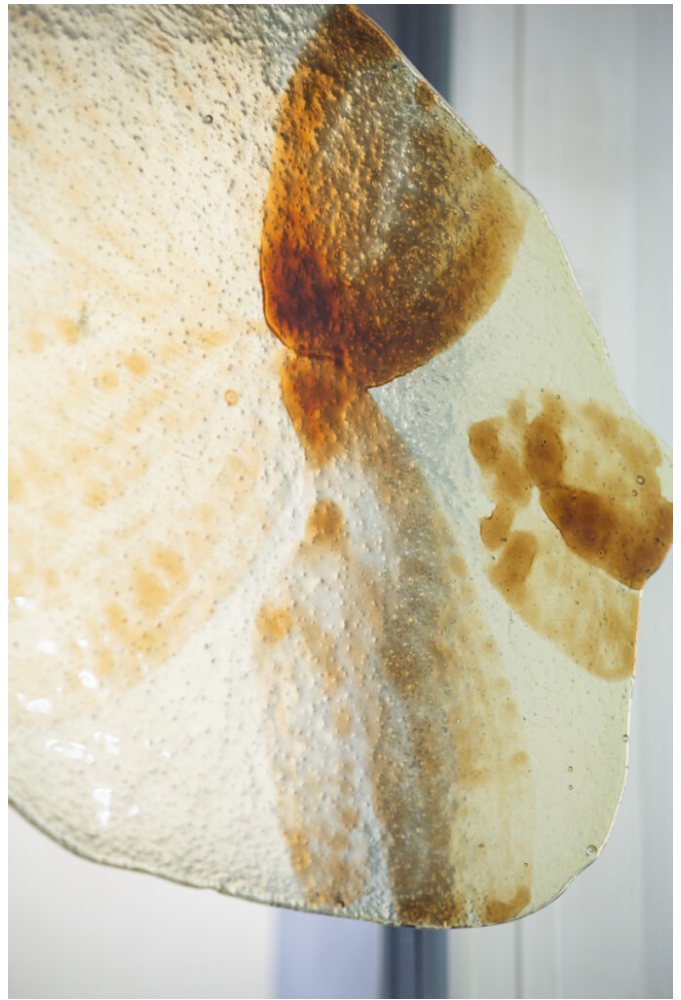
Marta Frėjutė, „Sekretai“, 2025. Stiklas, vitražo technika, I 30 x 24 cm, II 33 x 28,5 cm, III 36 x 23 cm, IV 25,5 x 15,5 cm



Marta Frėjutė, „Sekretai“, 2025. Stiklas, vitražo technika, I 30 x 24 cm, II 33 x 28,5 cm, III 36 x 23 cm, IV 25,5 x 15,5 cm



Marta Frėjutė, „Sekretai“, 2025. Stiklas, vitražo technika, I 30 x 24 cm, II 33 x 28,5 cm, III 36 x 23 cm, IV 25,5 x 15,5 cm



Marta Frėjutė, „Sekretai“, 2025. Stiklas, vitražo technika, I 30 x 24 cm, II 33 x 28,5 cm, III 36 x 23 cm, IV 25,5 x 15,5 cm



Marta Frėjutė, „Sekretai“, 2025. Stiklas, vitražo technika, I 30 x 24 cm, II 33 x 28,5 cm, III 36 x 23 cm, IV 25,5 x 15,5 cm



Marta Frėjutė, „Sekretai“, 2025. Stiklas, vitražo technika, I 30 x 24 cm, II 33 x 28,5 cm, III 36 x 23 cm, IV 25,5 x 15,5 cm



Sallamari Rantala, „Neaiški chronologija“, 2024. Surinktas ir nupirktas smėlis, PVA klijai, fanera, 42 x 111 x 3 cm & Marta Frėjutė, „Based on True Story“, 2025. Stiklas, vitražo technika, UV spauda, 39,5 x 30 x 3 cm



Marta Frėjutė, „Based on True Story“, 2025. Stiklas, vitražo technika, UV spauda, 39,5 x 30 x 3 cm



Marta Frėjutė ir Sallamari Rantala, „Čia būta pilies“, 2025. Parodos vaizdas „Editorial“, Vilnius



Sallamari Rantala, „Tapti smėlio pilimi“, 2024. Surinktas ir nupirkas smėlis, PVA klijai, fanera, 51,5 x 34 x 3 cm



Sallamari Rantala, „Pakopos“, 2024. Surinktas ir nupirkas smėlis, PVA klijai, fanera, 220 x 54 x 2 cm





Marta Frėjūtė ir Sallamari Rantala, „Čia būta pilies“, 2025.  
Parodos vaizdas „Editorial“, Vilnius

## Universalus cikliškumas arba Donato Jankausko-Duonio paroda „Metų laikai“

Gabrielė Kmeliauskaitė



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

„Ar *Homo Sapiens* gimimas sutapo su meno gimimu?“ Šiuo filosofo Georges Bataille klausimu Donato Jankausko-Duonio parodą „Metų laikai“ atveria josios kuratorius Audrius Pocius, referuodamas į paleolito laikų piešinius Lasko urvuose, kviesdamas imti į rankas žemėlapij ir tarsi archeologams leisti į menininko apipavidalintą „urvą“ – specialiai šiai parodai pirmą kartą atvertus XVI a. požemius „Medūzos“ galerijoje. Kažkur fone aidi Richardo Strausso simfoninė poema „Štai taip kalbėjo Zaratustra“ netrukus patekus į tamsią ir šaltą, tarsi priešistorinę požemių erdvę, kur lankytojai akį merkia... beždžionės.

Šios – dažnas, kone firminis personažas Duonio kūryboje: menininko beždžionė staigia greta geležinio vilko Sapiėgų parke, maudosi Paupio vonioje, kopia MO muziejaus skulptūrų sodo siena. Gyvūnas veikia ir kaip komiškas personažas, ir kaip žmogaus prigimtį kvestionuojantis objektas. Ne išimtis – ir ši paroda, kurioje per humorą keliami svarbūs prigimtiniai klausimai ir įžeminantys (tiek tiesiogine, tiek perkeltine prasme) potyriai – kuo žmogus skiriasi nuo beždžionės? Koks pirmykščių urvų piešinių santykis su šiuolaikine kultūra?



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

Pastaruosius atspindi ir minėtąsias beždžiones „Iveiklina“ požemių labirinte stūkstantys masyvūs, nelyg urviniai bareljefai, ir juose išskylantys abstraktūs ženklai, raštai, kuriuos kiekvienas gali interpretuoti savaip. Visgi sunku nepastebėti kultūrinių motyvų – kryžiaus, natų (o gal šokančių žmonių?), vietomis net animacinių veikėjų formų. Toks šiuolaikinės kultūros atspindys tarsi tolimoje priešistorėje erdvėje sužadina švelnų kolektyvinės sąmonės pojūtį, kai tūkstančių metų riba išblunka meno kontekste, ir netikėtai lankytojas susivokia pats esąs toji beždžionė, bandanti aprėpti pasaulį. Juolab kad eksponatų medžiaga atvirai paliečiama ir trapi – rodos, pats gali joje lengvai palikti savo žymę. O gal ir palikai? Mat laikas čia neegzistuoja, praeitis ir ateitis yra viena šioje žmogaus prado erdvėje; dirvoje, ant kurios žydi visa, kas paviršiuje. Bareljefuose besislepiančiame ekrane išauga žiedas, iš kurio iškrenta sėkla – beždžionė – ir pliumpteli vandenin, kuriame išsiskleidžia naujas žiedas, ir procesas kartojasi iš naujo. Pro pirmųjų raštų plyšį matyti šių laikų plytų siena, o greta priešistorinius piešinius imituojančių kontūrų regimas pravažiavusios padangos įspaudas... Nejučia parodos pavadinimas „Metų laikai“ įgauna kur kas platesnę nei keturių sezonų reikšmę – tai visos žmonijos cikliškumo atspindys, universalus ir besikartojantis.



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

Pastebėtina, kad greta eksponatų nėra jokių pavadinimų ar prieraišų, ir ilgainiui apima suvokimas, kad paroda yra labiau apie išjautimą nei racionalų analizavimą, ji kviečia tyrinėti ir žaisti – ne veltui dailės kritikas Jonas Valatkevičius vadina Duonį vienu sensualesniųjų savo kartos menininkų, o pats Duonis sako, jog jo kūryba skirta vaikams. Kur ne kur mūrinėmis sienomis tarsi triksteriai karstosi pliušiniai žaislai-beždžionės, kviečiantys į parodą žvelgti su šypsena, o paslėptų erdvių atradimas pasitelkus žemėlapij sukuria jaudinančio nuotykių, žaidimo jausmą. Matyt, tą urvuose piešiantys protėviai ir darė – žaidė.



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

Visgi po šiuo lengvo humoro šydu slepiasi ir kiek liūdnesnės realybės klodai. Iš kūrinių išsiskiria labirinto aklavietėje įstiklinta suknelė, primenanti apie greta jėjimo į parodą ekrane besisukančią beždžionę, įspraustą į elegantišką rūbą, ir parodos kuratoriaus Audriaus Pociaus tekstą, kuriame pasakojama apie šimpanzę Petrą, 1904 metais sugautą Vakarų Afrikos regione ir išmokytą elgtis kaip žmogus. Kostiumuotas gyvūnas valgė su šakute ir peiliu, rūkė cigarą ir važinėjo riedučiais įvairiausiose pasaulio scenose. Manoma, kad šio reiškinių įkvėptas 1917 metais Franzas Kafka parašė trumpą istoriją „Pranešimas akademijai“, nupasakojančią priverstinę gyvūno vartimo žmogumi metamorfozę, kuri neišvengiamai kupina skausmo ir kančios. Taip ir toji suknelė, lūkuriuojanti urve, pranašauja apie beždžionei-žmogui lemtą (o gal pasirinktą) savasties „įrėminimą“ bei kviečia kritiškai vertinti šį evoliucijos laiptelį.



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

Įdomu, kad parodos erdvė – jau minėtas tamsus, šaltas ir tylus požemių labirintas, kuriame nėra mobiliojo ryšio – pati veikia kaip eksponatas. Kūriniai yra tiesioginė jos dalis – bareljefai autentiškai susilieja ir persidengia su požemio sienomis, kurdami natūralaus vientisumo jausmą, kartais net susimąstant, ar regimas vaizdinys yra sąmoningas eksponatas, ar tik anksčiau čia buvusi sienos dalis, kaip kad į mūrą vietomis įkaltos vinys. Veikiausiai abu. Tikrų tikriausia mimezė. Blankus apšvietimas išryškina kūrinių tekstūrą ir leidžia jai kisti priklausomai nuo žvilgsnio kampo, o požemių tyla, kurią kartais nutraukia tolimi žingsniai ar atsargus šnabždesys, sukelia itin intymų santykį su erdve. Klaidžiojant painiais koridoriais, intuityviai sukirba mintis, kad šis labirintas tikriausiai nematomai tęsiasi dar toliau ir toliau, kaip visą žemę juosiantis šaknų tinklas.



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

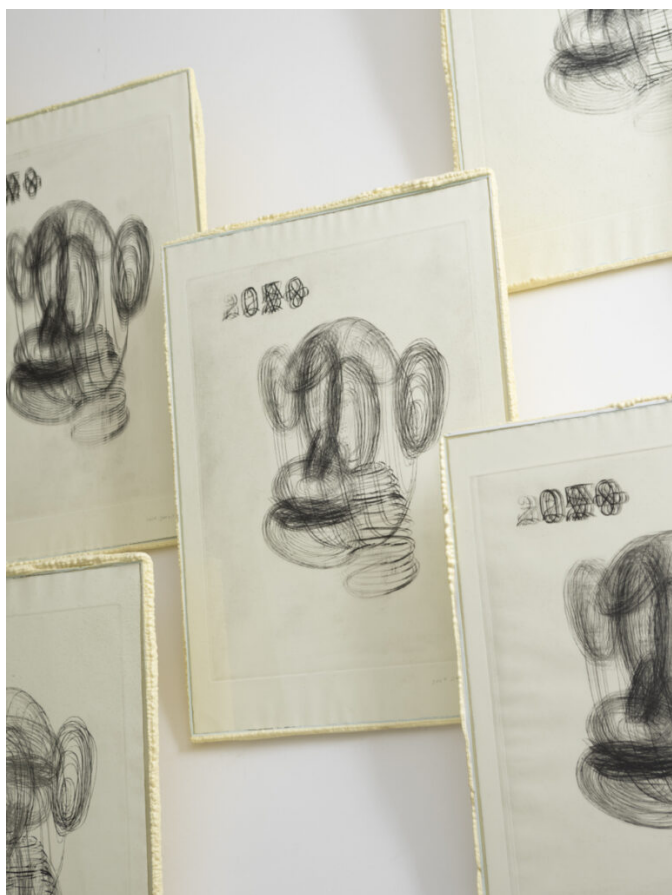
Atskirai verta aptarti ir kūrinių medžiagą, mat Duonis drąsiai naudoja silikoną, poliuretaną ir poliurėją, vadindamas save oro burbuliukų drožiku. Simboliška, jog tai – statybinės medžiagos, tvirtos, tačiau ne tokios kietos kaip akmuo ar cementas, ir tik sustiprinančios jausmą, kad menininkas požemiuose „stato“ kultūrą. Svarbu atkreipti dėmesį, kad naudojami mediumai yra sintetika, dirbtinai sukurta gamyklose ir suformuota prisitaikant prie žmogaus poreikių – tokiu konkrečių medžiagų pasirinkimu žongliuojama tarp iš pirmo žvilgsnio kuriamos pirmą kartą atmosferos natūralumo ir nepastebimai į erdvę įsiliejančio žmogiškosios kultūros dirbtinumo. Dar įvairesnės medijos naudojamos parodos personažams beždžionėms kurti – išraižytos, pieštos ir animuotai judančios, jos vėlgi primena, kad egzistuoja visur ir visada, kaip nuo dabarties neatsiejamas žmogiškumo epicentras.



Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

Iš parodos išeinu apgaubta keistos ramybės – akimirką pamiršusi laiko ir individualumo sąvokas kopiu laiptais aukštyn į realybę. Kaip Duonis sako: „Paroda pasibaigia šviesa“. Nors paroda vadinti šio labirinto visgi nesinori – tai veikiau patyrimas, modernios ir pirmą kartą beždžionių susitikimas. Jų simbiozė kviečia pasinerti į universalių žmogaus troškimų plotmes, tyrinėti aplinką su vaikišku smalsumu, kol triksteriškas humoras atveria rimtesnius pasvarstymus apie *Homo Sapiens* prigimtį, o archajiška požemių erdvė priverčia nuščiūti prieš visa aprėpiantį gamtos cikliškumą. Juk „beždžionės viską supranta, bet paprasčiausiai mums to nesako. Jų galvelėse yra ta tikroji egzistencijos galia“, – šypteli Duonis.





Donato Jankausko–Duonio skulptūrų paroda „Metų laikai“ LDS galerijoje „Medūza“. Lauryno Skeisgielos nuotrauka

## Niekur nenoriu eiti. Transmediale (near) near but – far

Ieva Gražytė



Hulubalang feat Brandon Tay, akimirka iš transmediale x CTM festivalio, 2025. Mirka Pflüger nuotrauka.

Atstumą, kurį mano kūnas nueina per dieną, matuoja žingsniamatis telefone. Niekuo neypatingą dieną jis prisuka dešimt tūkstančių žingsnių. Jei nusprendžiu dirbti namuose, o ne studijoje, kita programėlė valandomis skaičiuoja mano nubėgtą kelią telefono ekranu. Taip niekada nestoviu vietoje, o šie geografiniai atradimai mane nuvedė į Berlyne vykstančią Transmedialę toliau visus stebėdama ekrane.

Prasidėjusi kaip „VideoFilmFest“ festivalis, bet vėliau atsiribojusi nuo video meno Transmedialė tapo vienu svarbiausių skaitmeninės kultūros renginių šiuolaikinio meno lauke. Skaitmenybei tapus nebenusakomai konkrečiomis technologijomis ar medijomis ir persmelkus mūsų kasdienę buitį, festivalio didžiąją programos dalį šiuo metu sudaro diskursyvi programa. Taip kasmet renginys pakalbėti suburia tarptautinius menininkus, tyrėjus, aktyvistus ir mąstytojus.

Simboliškai kiekvienais metais festivalis prasideda Marshall'o McLuhan'o medijų teorijos paskaita Kanados ambasadoje. Šį kartą atidarymo paskaitą, pavadintą „A Queer History of Blackout“, skaitė Cait McKinney, akcentuodama kūnus ir tapatybes, netelpančius binarinėje algoritmo sistemoje. Tema kartojosi ir festivalio neoakademiame leidinyje „Everything is a matter of distance“. Transmedialė kaip institucija jau daug metų skatina naujų medijų meninius tyrimus ir jų publikavimą festivalio leidiniuose.

Ben Evans James ir Elise Misao Hunchuck kuruota Transmedialė (*near*) *near but* – *far* šiemet akcentavo technologijų kuriamus atstumus. Ypač algoritmo generuojamus selektyvaus artumo (angl. proximity) ir naujoviško intymumo temas. Skaitmeninėmis technologijomis sukuriamas artumo

jausmas, manipuliuojant vaizdais ar duomenimis, mus priverčia jaustis lyg būtume šalia stebimo objekto, žinotume, koks jis yra. Siekiant pastebėti, kad nesame teisingai informuoti, tačiau vis tiek radikalėjame, Transmedialė pasirodė atsisakanti bet kokio vertinimo, kritinės analizės ar nuomonės. Toks kuratorinis požiūris – didžiulis pralaimėjimas prieš visas *clickbaitines* manipuliacijas ir abejingumas pasistūmėjimui į bet kurią pusę iš šiandienos koordinačių.

Panoptinį stebėjimą kartu su vaizdo stebėjimo kameromis, jau tapusiomis estetiniu vintažu, ar veido atpažinimo programomis mūsų telefonuose keičia sinoptinis stebėjimas ekrane, kai dauguma stebi mažumą. Skaitmeninės sistemos kuria *artumo performansą*, kuriame yra ir suprekintas intymumas Only Fans platformoje, ir selektyviai atviri nuomonės formuotojų asmeniškumai, eksponuojami socialiniuose tinkluose, ir gyvai transliuojami genocidai bei geografinių ribų perbraižymai. Šis choreografiškas algoritmų judėjimas formuoja mūsų politinius, ekonominius pasirinkimus ir tarpusavio santykius.

Fizinės karinės grumtynės ar jų reprezentacija socialiniuose tinkluose kartu su įvairia skaitmeninių technologijų vartotojų propaganda nėra vieninteliai reiškiniai, kurių kritinės analizės tikėjaisi festivalio kontekste. Priešingai, brutalus kūnų susidūrimas yra tai, kas laukia, kai ignoruoti visus dėmesio nesulaukusius įvykius iki to. Artimai tolumo atstumo fenomeną festivalyje patyriau iš tiesų betarpiškai, dar niekada nebuvau taip toli to, kas vyko priešais mane.

Šiandien viskas pasirodo kaip vaizdas ar žodis, ir galbūt niekada kaip tikras objektas. Šioje iš pasyviai aktyvių žiūrovų sudarytoje sintetinėje visa apimančioje terpėje kuriasi abejingumas. Prisisiurbę mašinų sugeneruotų vaizdų, fizinėje realybėje neegzistuojančių žmonių nuotraukų ir žodžių, kurių reikšmės labilios, patiriame pasimetimą ir nuovargį. Todėl renkames neturėti nuomonės, nevertinti, kritiškai neanalizuoti reiškinį, o tiesiog juos abejingai pastebėti. Taip mes ne tik nesiskiriame nuo medijų vartotojų, kuriais algoritminė kultūra manipuliuoja, bet ir prisidedame prie tolesnio, nepriekaištingo šios abejingumo industrijos veikimo. Be to, objektyvumo ar apčiuopiamumo ieškojimas neretai kaltinamas radikalumu, nors radikalus yra tik subjektyvumas, kuriame murkdomės. Toks paralyžius, produkuojantis daugybę žodžių, bandančių paslėpti, kad iš esmės nevyksta jokie procesai, nėra išimtinai šios Transmedialės kuratorinis bruožas.

Diskursai – tai socialinės tikrovės pažinimo būdai, kurių numanoma paskirtis – apibrėžti, įvardinti objektus, kartu norminti, reguliuoti ir struktūruoti socialinius santykius. Kurį laiką savo profesiniame gyvenime kūriau menu remtus išvestinius finansinius mechanizmus. Derivatyvų rinkos, prieš kurias nusiteikęs visas racionalus pasaulis, dar bent kiek tikintis objektyvia realybe, iš tiesų labai panašios į išvestinius meno lauko diskursus. Abu – socialiai kontroliuojamų prasmų ir verčių sistemos.

Ankščiau skysta meno lauko retorika buvo vadinama bedante, atsargiai gromuliuojančia žodžius, cituojančia tik faktus, minimus pranešimuose spaudai. Šiandien, priešingai, ji – pilna aštrių įvardžių ir įvaizdžių, tačiau menkai treniruoto žandikaulio. Tai yra, nesiekianti konstruoti ar dekonstruoti nuomonių, bet atkreipianti dėmesį į pačią save, ne į reiškinį, apie kurį kalba. Pripažinsiu, kad tokių paskaitų, pilnų šmaikščios satyros ir žodžių žaismės, klausytis buvo maloniausia. Jos estetiniu pasimėgavimu, būdingu meno kūriniais, keičia juos, tiksliau jais tampa. Tačiau diskursams plečiantis, žodžiai mus dar labiau nutolina nuo reiškinį, apie kuriuos kalbame.

Tikriausiai gausiausių aplodismentų sulaukęs ir vėliau menininkų socialiniuose tinkluose aptartas kūrinys – Eugene Yiu Nam Cheung inicijuota Tobi Haslett performatyvi paskaita. Joje aptartas dailininko Hamishi Farah nutapytas Berlyno kultūros ir socialinių reikalų senatoriaus Joe Chialo portretas, laikytas netinkamu eksponuoti kaip šių metų festivalio dalis. Tačiau paveikslas į festivalio programą vis tiek pateko, ne kaip objektas, o kaip pretekstas. Autorius teigė, kad kūrinio medija peržengia jo ribas, todėl, atsižvelgiant į tai, kūrinio pašalinimas iš ekspozicijos yra ne tragedija, o paties kūrinio bruožas. O tai padeda įsivaizduoti paveikslą ne tik kaip konservatyvaus juodaodžio Vokietijos politikos atvaizdą, bet ir kaip paklusnumo Vokietijos kultūros politikai reiškinį. Performatyvi paskaita – ne apie patį vaizdą, bet apie diskursą, susikūrusį aplink jį, pastebėjo institucinės kritikos paradoksą.

Bet ne tai, kad mistifikuojami meno kūriniai ar bet kokia kūrybinė išraiška tampa diskursų formavimo įrankiais. Meno kūrinys, vertas aplodismentų, tai Tobi Haslett pranešimas, kaip medijos gali fasilituoti politinius santykius net be intencijos tai daryti.

Absoluti dauguma festivalio renginių – pranešimai, diskusijos, knygų pristatymai ir interviu, tačiau dažnai likau nesupratusi, kam skirta visa ši retorika: ar medijų praktikams – menininkams, kurių ant scenos beveik nepastebėjau, ar ambicingiems šiuolaikinio meno žiūrovams, nuosekliai sekantiems laikotarpio kontekstus. Neretai šios žmonių grupės būna tie patys asmenys, o ilgų žodžių atstumai tarp klausytojų ir pranešėjų yra skirti tik kurti hierarchines struktūras bei formuoti įvaizdžius. Tam, kad būtų aišku, kas yra pasyviai klausantis, o kas – svarbiai kalbantis.

Be diskursyvosios programos, festivalį papildė nors ir analitiška, puikiai struktūruota, tačiau uždara dirbtuvių programa. Taip pat kelios video kūrinių peržiūros ir vizualaus meno ekspozicija buvusiam Berlyno krematoriume. Festivalio metu vienoje iš buvusių šarvojimo salių įkurdinta Ali Akbar Mehta patyriminė instaliacija „Purgatory EDIT“. Tai įvairiomis skaitmeninėmis technologijomis ir algoritmų rinkiniais medijuojamas kūrinys, sudarytas iš dešimčių tūkstančių vaizdų ir garsų, reprezentuojančių skirtingas skausmo, konflikto, žiaurumo ir traumos formas. Iš šių duomenų paties žiūrovo generuojamas video montažas tampa pasyvumo, susvetimėjimo ir sinoptinio stebėjimo archyvu. Autoriaus vizualinis semiotinis tyrimas, prie kurio prisidėjo visi aktyvūs instaliacijos žiūrovai, kūrė smurto intensyvumo algoritmą. Šis gal ir nelabai įtraukus kibernetinis pasirodymas pademonstravo, kokie atsparūs vaizdai tapome. Naujas skaitmenybės fenomenas angliškai įvardijamas *doomscrolling*, kai be perstojo vartojame negatyvias žinias bei karo vaizdus, įsivaizduodami, kad pasitinkame savo likimą, yra paralyžiuojantis.

Dar vienu festivalio įspūdžiu tapo Ninos Davies ir 2girls1comp judesio performansas „The Inexorable Non-Player Character“. Jame kompiuterinių žaidimų skaitmeninės realybės ribas peržengę personažai judesiai tapo naujomis meninės išraiškos formomis. Nina Davies kūriniai taip pat buvo įtraukti ir į festivalio video kūrinių programą, nors būtent gyvo, fizinio pasirodymo skaitmeninė estetika buvo paveikiausia. Joje susikūręs psichologinis atstumas tarp skaitmenėjančių fizinių kūnų leido iš naujo pergaltoti tarpinių būsenų ar papildytos realybės temas. Technologijų paveiktos medijos tampa tikrai stebinančia menine raiška.

Apie niekada nesusiliečiančius kūnus buvo ir nuvilianti uždarymo diskusija bendruomenių tema, festivalio pavadinimu (*near*) *near but – far*. Galbūt septynių skirtinguose laukuose veikiančių nepažįstamųjų diskusija nebuvo moderuojama tikintis horizontalaus pokalbio ir ieškant nekonvencinių formų, tačiau ištransliuotas buvo tik trepsėjimas aplink sąvokas. Viena jų – solidarumo, siūlant ją naudoti atsargiai, teigiant, kad diktatoriai irgi yra solidarūs vieni su kitais. Ne, jie vieni su kitais palaiko tik rinkos santykius, kol mes ekranuose stebime karo nusikaltimus, generuojančius pajamas. Negebėjimas pareikšti aiškios pozicijos, užbėgant už akių pastebėjimu, kad temos, apie kurias diskutuojama, yra kompleksiškos, toliau kūrė vis ilgėjantį atstumą tarp scenos ir auditorijos.

Festivalio dienos tradiciškai buvo uždarnos jungtine Transmedialės ir CTM festivalio programa. Pasyviai nuobodūs, kaip ir pati šiandieninė algoritminė realybė, elektroninės muzikos ir video projekcijos žanro pasirodymai – paviršių stimuliuojantys audiovizualiniai duomenų interpretavimo dirbtinio intelekto įrankiais performansai.

Galbūt robotiško efektyvumo laikais toks pasyvumas yra išlaisvinantis, bet atrodo, kad mums niekas neberūpi pakankamai. Nerūpi tiek, kad norėtumėm kažko imtis. Tačiau jei tikrai nereikia apibrėžtumo, kam dar skaičiuojame tuos vietoje nueitus žingsnius.