

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

Juozas Laivys

Meno projektas:

*Kleopo draugija. Spektrinė kūrybos analizė.
Postprodukcinio fenomeno sklaida kūrybinėje praktikoje*

Art Project:

*Kleopas Society. Spectral Analysis.
Dissemination of the Post-Production Phenomenon in Creative Practice*

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dailės kryptis (V 002)

Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts (V 002)

Vilnius, 2021

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2017–2021 metais

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Deimantas Narkevičius

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Meno projektas ginamas Vilniaus dailės akademijoje Meno doktorantūros dailės krypties gynimo taryboje:

PIRMININKAS:

Prof. Artūras Raila

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

NARIAI:

Doc. Dainius Liškevičius

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

Raimundas Malašauskas

Kuratorius, vaizduojamieji menai, dailė V 002

Prof. dr. Agnė Narušytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Doc. dr. Eglė Rindzevičiūtė

Kingstono universitetas (Jungtinė Karalystė), socialiniai mokslai, sociologija S 005

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2021 m. lapkričio 24 d. 13 val. VDA galerijoje „Akademija“ (Pilies g. 44, LT- 01403 Vilnius).

Su meno projektu galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 2017–2021

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Deimantas Narkevičius

Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Fine Arts V 002

THESIS SUPERVISION:

Assoc. prof. dr. Lolita Jablonskienė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

The Artistic Research Project will be defended at a public meeting of the Academic Board of Fine Arts at Vilnius Academy of Arts composed of the following members:

CHAIRPERSON:

Prof. Artūras Raila

Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Fine Arts V 002

MEMBERS:

Assoc. prof. Dainius Liškevičius

Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Fine Arts V 002

Raimundas Malašauskas

Curator, Visual Arts, Fine Arts V 002

Prof. dr. Agnė Narušytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

Assoc. prof. dr. Eglė Rindzevičiūtė

Kingston University (United Kingdom), Social Sciences, Sociology S 005

Summary 1

About the summary

The artistic project entitled *Kleopas Society. Spectral Analysis. Dissemination of the Post-Production Phenomenon in Creative Practice* was written in the framework of the arts doctorate programme. It consists of three main parts: the description of the practical activity, the research part, and the one integrating the practice and theory. Since the summary of the research part is written in a language different from that of the whole printed manuscript, its purpose is quite clear. It is intended to ensure the possibility of those reading in other languages to get acquainted with the written text without further expanding the conceptual scope of the work itself. The content of this summary is based on an already existing text. Individual chapters are abridged at the author's discretion without adding anything to the previously written text. The order of the abridged fragments corresponds to the course of the ideas laid out in the work, while the brevity of this text can be considered an expression of its post-productional phenomenon. Although this summary resonates with the overall topic of the artistic project, its visual analysis is not provided. In principle, the abridged whole is to be read as a kind of collage whose resulting image is only partially related to the contents of the main text. The issue of its utility in forming a general understanding without deeper inquiry or extensive elaborations, as well as of the hindrances it presents to answering certain questions, is essentially left unaddressed. If the summary was written in the same language as the entire work, it would most likely acquire a completely different form and expression. It could be presented in the writing style of prescription medicine instructions, with separate parts such as side effects, additional invisible symptoms, method use intensity, and so on. However, in this case it is limited to an abridgement of the artistic project's constituent parts that conveys the cohesion of the whole.

A. Practical part

About the author

Juozas Laivys / Paul Gauguin, caretaker of the Artworks Cemetery, member of the Kleopas Society. He is an artist who refrains from producing individual works until 2029 and does not speak English, and a farmer with a command of French. He started his life in 1976 in Rietavas, and currently lives in the village of Narvaišiai, Plungė District.

During his creative career, he has produced 256 works that have been shown in various exhibitions. Before 2021, the artist has held 18 solo exhibitions and taken part in 99 group shows, 45 of them outside of Lithuania. The author tends to collaborate with other artists. He does not avoid drafting

and implementing art projects, organising exhibitions, and compiling catalogues. He is interested in the prospects of post-productional forms of expression.

The artist's individual visual art practice spans sculpture, objects, installation, actions, performance, text, video art, and photography. Having graduated from Vilnius Academy of Arts with a degree in sculpture in 2001, he stands out with his authentic approach to such prominent themes in contemporary art as authorship, institutional power, economic value of art, and the boundaries between life and art (or their absence). While addressing these issues, Laivys often employs the strategy of appropriation and a consciously straightforward rhetoric characteristic of mass and bureaucratic culture. The author combines conceptual gestures with real physical ones. He defines his relationship with his works as an interconnection between the individual pieces.

2021 Information of the Kleopas Society

A. Practical part

About the creative work produced in 2017–2021

During the course of the studies, seven solo exhibitions presenting works from different creative periods were held according to the practical part plan. Most of the works dated 1979–2021 were shown for the first time. All of the exhibitions were on display farther away from the major cultural centres in order to show that the demand for art and its shortage is evident everywhere.

Over the period of four years the artist continued his earlier creative ideas, the implementation coordinates and final touches of which in many cases did not coincide with the concrete period of studies in the arts doctorate programme at Vilnius Academy of Arts.

A considerable part of the creative activity consisted of collaborations with artists from different fields not limited to visual expression. The creative work can be briefly described as that of an executant of artworks.

Implemented activities

Five lecture courses completed. Two papers presented at scientific conferences. One article published in a scientific journal. Works shown in fourteen group and seven solo exhibitions. Four meetings with the audience held. Thirteen exhibitions featuring works by Lithuanian and foreign artists organised/curated. Eighty-seven collaboration activities with artists from different disciplines implemented. Two workshops (collective volunteer art work) involving thirty-three young artists held. Four hundred seventy hours dedicated to pedagogical work. Six reviews of thesis works by

VAA students written. Sat on five different culture policy committees. Creative work publicised in the media fourteen times. Documentation of works published in seven arts and culture publications.

B. Research part

Research part keywords: artistic research, spectral analysis of creative work, aestheticised conclusions, Kleopas Society, nonpracticing artist, production of works.

Short description of the research

Interconnections between different spheres of science and art are a prominent topic today. Hybridisation pervades macro- and microworlds, and is employed to extract knowledge and knowings. This work is inspired by Isaac Newton's theory of light dispersion, which he formulated in 1666, a year after his graduation as a bachelor of arts from the Trinity College of the University of Cambridge, while living in Woolsthorpe, England, as the university was closed due to the Great Plague. The theory was formulated prior to the onset of the epoch marked by the ideals of Enlightenment, which rejected the religious authority and numerous mystifications. At the time, physics was considered a strand of philosophy, and was taught as part of the humanities. Based on the historical facts of the theory's emergence, it is thought that it can be expediently and productively projected onto and interpreted in the spectral analysis of creative work, even after the Enlightenment ideals have completely lost currency as a result of postmodernism. The underlying assumption is that light as a phenomenon is also encountered in pre- or post-scientific forms of creative expression. Solar energy is considered to be its primary source, and electric energy secondary.

The research work, based on empirical material, is conducted according to a pre-imagined sketch/model/principle, which sets the main limitations and tendencies of the research. The collection, processing and scientification of the material is oriented toward visually concentrated conclusions that do not leave the process in the process, and can be perceived as a practical consequence of the theory or method that summarises the deasability of the method itself. Science is treated not as raw material for the work, but rather as a tool that does not produce new artworks yet reveals the potential of creative expression. This tool is employed to determine certain relationships inherent in the artefacts of personal creative practice, and to formulate aestheticised conclusions based on this knowledge with the help of algorithms. Functioning as conclusions, the expressions emerging in the possibilities of the dissemination of the post-production phenomenon express the structures of authorial activity as opposed to the author himself. This is related to the refinement of certain knowledge and its integration in the work, which is freed from the obligation to be perfect and exceptionally authorial in the sense espoused by the humanities. Post-production functions as a

reflection of reality with certain elements of deejaying, freely choosing the colours and hues. The main source and starting point of the research material is the Kleopas Society, which incorporates all of the works by a single artist into a cohesive whole. Although the method is composed based on personal creative practice, diversified possibilities for its application and testing are later sought in laboratory tests. The spectral unfolding of the knowledge and knowings contained by the Kleopas Society is conducted by scientifically processing the material and making it visually meaningful. In the long-term perspective, this allows for going beyond the promotion of individual work, and spills over into much broader contexts.

Speaking of the principle of spectral analysis of creative practice, it is necessary to point out that it is based on the assumption that a creative spectrum exists, which makes it possible to analyse the work separately from the author – as a set characterised by certain rhythms, proportions, and aesthetic regularities. The creative spectrum is the property of the creative work as a whole, calculated and expressed as an artistically abstract ornament that combines the elements. The ornament is shaped by the diversity of the data. Although every author's creative spectrum is different, spectrality can be considered a common property of creative practice. It is arrived at by visualising the latter based on the totality of the works, which is methodically observed, calculated, described, and expressed in diagrams.

Main question of the artistic project: How to make art without producing new works by taking advantage of the possibilities offered by post-productional dissemination of creative practice?

Formulation of the problem

After more than fifteen years of purposeful engagement in the same activity, which is related to the emergence of a certain output and its presentation to the public, there is a need for an objectively based understanding. The satisfaction of this need is associated with the search for structures that allow to determine the general trends and the possibilities of moving in more varied directions. The explication of the creative practice is associated with the interrelations of the works and the spectrally expressed qualities inherent in them. In detecting the glosses and proportions, spots and half-shadows concealed the creative work, the intention is to first of all employ the scientific method of knowledge, followed by artistic research and, finally, formulation of aestheticised conclusions.

Basic principle

If we direct the white light dispersed by one prism into an inverted second prism, we will get white light again. If we apply the same principle to unfolding the spectrum of the artistic practice, we should get creative practice that manifests itself as post-production [see fig. 1, p. 164].

Main aim

Although personal creative practice consists of individual works and their representations, the aim of this work is to explicate and analyse not the works themselves but the creative practice, understood as a phenomenon with certain spectral qualities, which is reduced to a new work created by the works.

Objectives

1. To collect and classify all artefacts of the personal creative practice that are expedient for use as research material. Within the context of this work, personal artworks are understood as works signed by the author and containing data: information, knowledge, and knowings.
2. To define the method of spectral analysis of creative practice as a tool combining the techniques of use that allow visualisation of the proportions, relationships, and textures existing in the selected material.
3. In order to ensure a synthesis of the text and image, to compose the written work according to the prevalent templates of scholarly work, based on the Anglo-Saxon tradition of writing theoretical works, and complete it with integrated models of speaking through image.
4. Based on different criteria, to identify a refined approach to artistic practice that would be relevant beyond the art field.
5. On the level of knowledge application, to formulate abstract aesthetic excerpts as conclusions based on the analysis, which could be used in activities that respect the norms of creative ethics according to needs.

Hypothesis

Autonomous forms of artistic research functioning as non-conflicting laboratory artistic practices may take shape within the artistic research structure intensely supported by the Bologna process, the art market, and the art education field. The tendencies of refinement of an artwork or a collection of artworks that emerge in such practices could develop as authentic post-production activities with a scientific undertone. They would give rise to new forms of artistic expression not based on the author's authority (authorship), but the need for self-expression as such would not diminish, as the possibility of expression by choice would remain. Due to direct use of generalisation of empirical experience (induction), this strand of artistic research could become a distinctive phenomenon in the

post-artistic environment, and could be applied in the studies relevant to the artistic science. This type of post-production practice would also be of interest to artists involved in post-educational activities.

Substantiation of the use of sources and citations. One problem, one solution, one point of departure and no unnecessary informativity characteristic of the textbook genre. For aesthetic reasons, the list of literature and citations as a collection is compiled and finalised after finishing the written work. The citations are used according to a recommendation featured in Lotte Rienecker and Peter Stray Jorgensen's book *How to Write Academic Papers* (Vilnius: 2003), which defines literature as an indispensable part of an academic work. Technical, historical, scientific, and occasionally even fiction literature is used here for the purpose of providing opposing opinions or claims. The aim of citation is not to demonstrate erudition through excessive references, but rather to emphasise the evidence that indirectly supports and expands the argumentation of the concreteness of the main line of thought through a certain division.

The use of literature in a theoretical work can be compared to the mapping-diagrammatic strategy as a tool of artistic research, used to make the act of reduction possible at a later stage. Diagrams act as proof that artistic research is intrinsic to various artistic practices. Citation and concentration of the authors' thoughts are approached here conceptually rather than from the perspective of rational science. The compendium of citations not only emphasises the necessity of deliberate limitations of artistic research, but also expands the horizon of application of spectral analysis of creative practice with possibilities of refinement. Although this research sustains activity based on meandering and contingency, it is not an end in itself. It can also be read as the primary stage for the expression of spectral analysis of creative practice, which is based on concrete facts as naturally existing relationships with an abstract expression. In this case, the citations, just as all of the objects examined in the work, have a finite number, which makes sense for two reasons: scientific consistency and the possibility of using the same methodology to analyse them. Although, as already mentioned, the emergence of the citations is directly related to meandering on the pages of books and the possibility to visualise it in a map-diagram, ultimately the entire compendium of citations can be explicated based on the fragmentation of a particular image (see p. 144) into separate segments as bookmarks for this written work. It is up to the reader to wander through the text, discovering encoded meanings that can be successfully transferred from the compendium of citations into any printed context of this artistic projects. Particular citations are not meant to facilitate or complicate the overall artistic project. They function neither as remedy nor as poison. Here, the interaction of the practical and the theoretical activities is conveyed with the aim to sustain the meaning of the phrase 'artistic project' with inevitable interdisciplinary and universal human insights. There is a probability that not

everything will be revealed upon reading the text, but it will be easy to go back to the page marked with the bookmark.

The referenced sources are not solely academic, because such a limitation would distort rather than aid the essence of the artistic project itself by putting it in a rigid academic framework that is largely relevant only to the academic context itself.

Personal relationship with the research object – personal creative practice

The personal relationship unfolds as the opening of a new page with a completely different perspective – that of an executant. In the film industry, post-production refers to all the subsequent work done on the completed film content, i. e. when the material resulting from the screenwriting, acting and shooting is processed (including editing, soundtrack recording, title design, poster design, distribution, photo albums dedicated to the movie, etc.). The prefix *post-* in compound words means something that comes after (something), in subsequent, posterior meanings. This definition also applies in attempting to explain the relationship between the research material and this artistic project. Instead of creating new works, its author simply searches for ways to express his entire body of work in an aestheticised manner.

The author's earlier deliberate suspension of the practice of producing new works for fourteen years starting from 2015 presents absolutely no hindrance for the analysis to acquire a more substantial basis, as it enables more diverse interpretations of his personal life – for instance, as a work of art. It makes possible a work of art that cannot be simply passed by in an exhibition; it has to be lived in the literal sense. <...> It must be noted that collaboration with other artists or his own works is not suspended, which allows the non-practicing artist to engage in cultural activity. As members of the Kleopas Society, previously created works continue to successfully take part in exhibitions, the identity of a still practicing author is transferred to other authors under contract, while the artist himself serves as a cemetery caretaker according to the 2015 Artworks Cemetery Regulations, because the Artworks Cemetery is defined as a service for artists.

The absence of new works emerging from a certain source makes it possible to analyse the existing work as a finished phenomenon. The fact that here the author himself becomes a work of art opens up a perspective of the world from an object's point of view. Although some would strongly object to that, this position can be combined, through certain actions, with the post-production attitude that completes the works. This leads to the idea that in writing this work the author presents himself as someone else, and thus acquires a certain freedom of action.

THE KLEOPAS SOCIETY

The Kleopas Society is an organisation founded by the artist Juozas Laivys and one of his works. The title of the work – Kleopas – is directly related to the name of the society. It is an official entity that emerged out of the need to strengthen the artist's ties with his works. In this way, pure artistic practice is promoted. Chaos in the relationships between the artist and the works can lead to total destruction, hence the Kleopas Society functions as a warrant of a certain stability.

Pursuing harmony in mutual relations, this organisation is also understood as providing an opportunity for qualitatively different connections to form. Here, omnifarious collaboration is based on the model of mutual trust. Close ties are perceived as a social process. They are associated with activity that satisfies the material and spiritual needs, ensuring the freedom of expression of the artist and his work.

Society with a single work acts as a historical fact that unites all of the artist's works. It does not, by its very nature, burden itself with religious, magical, educational or propaganda purposes. Deliberately refraining from setting specific aims or objectives, in the trajectory of achieving its goals the organisation coexists in an aesthetic of non-parasitic publicity.

Description of the logo

The logo of the Society is considered an official attribute of the organisation and reflects its core premises. It consists of two lines in space that probably never intersect, although when viewed from a certain point vertical to the intersection it may appear otherwise. These are intersecting or simply intertwined parallels that become possible when the works begin to create and the artist suspends creative work. The drawn element in the composition of the logo symbolises the state of the encounter between the artwork and the artist, which confirms that the lives of both move along different trajectories. Their overlap is grounded in the principles of amicability and the need for aesthetics. The artwork in its physical form can outlive the creator, and its independence ensures that it has every right to engage in free creative activity even after the author's death.

The Kleopas Society consists of five departments. The departments comprise separate sections of works.

The Kleopas Society manages and tends the Museum of Lost or Damaged Artworks, which supervises the Vilnius–Kaunas Highway art gallery, opened in 2006.

The organisation initiated The Scourge, a club of former artworks, which was reorganised into an artwork funeral service after its activities lost relevance.

The Kleopas Society compiles and preserves an archive of shown and never shown works. It also collects materials from the lives of the Society's members. It can initiate independent projects (e. g. residencies for artworks with artists, publications), organise leisure activities, and so on.

This organisation has the right to distribute souvenirs with the symbols of the Society, and in some cases can engage in sales of its members.

Spectral analysis of creative practice (SACP) in general terms

Self-overestimation of underestimation is common among visual artists. The author's relationship with the creative expressions of his time, the need for balance, and the desire to find arguments that reflect reality at least somewhat more accurately are used as the leading motive in the work, which concludes with aestheticised conclusions. The latter confirm the artistic nature of art, while spectral analysis of creative practice is motivated by the representation of the artist's objective self-worth, heavily influenced by the conceptually and visually entrenched socio-economic statistical colonisation. Spectral analysis of creative practice is primarily understood as a tool that enables artists to evaluate the data of their personal creative output. After that follows the second step – the transfer of the right to create to creative work itself, with the latter revealing itself through what it actually is. In this way the artist becomes a product created by the works rather than an independent author producing works, and this is an obvious consequence of looking from the outside. The situation where it is ascertained that you are being created instead of creating is quite uncomfortable. Hence the need to integrate qualitative and quantitative data into this method and obtain the most precise actual values possible, as well as to follow the defined laws and rules when processing the data. The conclusions visualised in this way legitimise the potential of a non-practicing artist who activates creation without producing artworks. The work is monitored as an object from the vantage point of viewerly confusion, thanks to which natural spectralities emerge in the perspective of comprehension and are expressed through the practice of artistic research.

Description of the (SACP) method

<...> The expression matrix of spectral analysis is defined by the appropriate sequence of necessary steps. In each step of the sequence, artistic work is approached differently. It is initially defined as pre-scientific, later as scientific, and finally as no longer scientific knowledge.

The phase of pre-scientific knowledge corresponds to simple creation and exhibiting of works until the natural need to understand or suspend the creative practice arises. At this stage the author, albeit aware of the fact that the viewer completes the work, disregards it and expresses what appears important to him. Here, the artefacts that emerge during the creative process, different in their titles, content, form, material and frequency of public appearance, form a whole that is treated as the delineated field of research material.

In the second step, the author becomes a scientist-observer. Selection and sorting of creative artefacts and classification of data is carried out. The need for the identification and recording of the works' parameters arises. At this stage, intuition is transformed into the foundations of scientific knowledge,

where the parameters are used to mark the analysed content. A table outlining the properties of the materials is compiled. In the later scientific knowledge phase of this stage, when the desired sectors of creative practice are highlighted by radiance, clusters of numbers based on factual dependency emerge, which are available for analysis with the help of reductive theory. These clusters can be used to solve desired tasks. The numbers that reflect data are translated from mathematical language to forms of speaking through images. The expression matrix of spectral analysis of creative practice is completed by diagrams whose proportions prepare the ground for essential conclusions.

Once a set of spread-out spectra has been accumulated, the last step is taken, in which the claim to a universal cognitive method is inevitably waived. Everything is captured in broader palettes that evoke much more profound associations and activate post-scientific artistic expressions instead of scientific ones.

By distinguishing data types and expression matrices whose final phase coincides with the visual aestheticised conclusions, an attempt is made to avoid hybrid forms. They coexist as a basic element of the critique of this method. Seeking aesthetic consistency and purity of meanings where they are hardly conceivable, the method of spectral analysis of creative practice merges oppositions related to the situations and relationships between objectivity and subjectivity. It balances on the border of creation and non-creation. Since it ultimately goes back to speculative subjectivity and unquestioned beauty as notions of individual aesthetic value, it can be argued that this method reveals the universality of creative practice by distinguishing the pre-scientific and post-scientific regimes of the existence of a work of art. In essence, it makes it possible to explain when and what knowledge is discovered in a work. It is a way of embedding knowledge and knowings in an aesthetic object while leaving a possibility to admire it without appropriate understanding.

The relationship of (SACP) and art theory

This subchapter aims to describe the relationship of *spectral analysis of creative practice* and science. The main focus is on art theory as the science that is closest to creative practice. To this end, certain concepts are articulated. Connection with the existing postulates is determined. The relationship itself is described as mutually attractive.

The relationship of (SACP) and the art field

Once the relationship of spectral analysis of creative practice and the science of art theory has been briefly defined, it is necessary to articulate its relationship with the art field. As the latter is a fairly

broad concept, this subchapter is limited to the definition of the relationship with artistic research. This relationship is determined to be essentially non-conflicting.

The relationship of (SACP) and the viewer

It is not the aim of this work to describe and explain the particular works that originated in the pre-scientific experience. Spectral analysis of creative practice focuses on the circumstances under which knowledge is implanted in and extracted from an aesthetic object. Hence it is necessary to briefly explain the possible relationship of the aestheticised conclusions and the art viewer. It is defined through participation.

Practical application of the method – spectral analysis of the Kleopas Society

Having described the method's relationship with science, art and the viewer, and devised an appropriate, albeit incomplete (as it happens in artistic practice) action scheme, it is necessary to test its validity in a particular post-production perspective. In this chapter, attempts are made to perform the actions that would consistently lead to an aestheticised conclusion. In order to achieve the mobility of spectral analysis of creative practice, laboratory tests employing this method will be conducted in chapter IV. The aim of the present chapter is to test the functioning of the method in relation to personal creative work and to present the consequences of the practical implementation of the hypothesis, aim and objectives formulated in the introduction of the research part.

Table compilation

Prior to beginning a spectral analysis of creative practice, it is necessary to make a list of all the works that are members of the Kleopas Society. Understandably, it must be decided beforehand that the list will be finite rather than constantly updated. In the absence of suspension of creative activity, it is possible to examine only a chronologically delimited creative period as a phenomenon, as opposed to the entire body of work. Spectral analysis of creative practice would be incomplete without creative artefacts and finality.

Therefore, the first step is the compilation of a table. The table consists of a vertically filled out list of works and horizontally listed tentative parameters that are recorded according to the data of each work. When filling the table, specific values are assigned to individual data based on the variety of data for a particular parameter. For the sake of simplicity, numerical values are attributed to the data, although the use of other symbols is possible. In most cases, the number '1' in the table does not refer to quantity, and is simply a specific equivalent of a value.

This work must be done with particular precision, as changing the assigned and recorded values after the list has been compiled may require a lot of reworking due to the subsequent calculations and generation of diagrams. Admittedly, adding or dismissing parameters as separate columns is easier than re-calculating or re-writing the already encoded data.

The selected parameters are further described in the order of columns. Nine of them were singled out: index number, work title, gender, year of creation, type, number of appearances in exhibitions, the number of letters 'a' in the title, the rule of 'five p's', and the personal code of the work. Although the number nine is just a number in science, in the artistic interpretation it can allude to the nine months of pregnancy, which nature provides to prepare for the coming of a new human being.

A detailed description of the Kleopas Society according to types

Since the title of this work includes the phrase *Kleopas Society*, it is appropriate to introduce an even more detailed classification within the 'type' parameter of the compiled Table 1 in order to have a more comprehensive description of the Kleopas Society members. This description can also be read as a more general explanation of the visualisations. While based on factual circumstances, the description remains subjective and can always be improved.

The Kleopas society consists of seven departments based on type affiliation. The departments comprise separate sections, of which there are twelve. With regard to aesthetic parameters, the individual sections are divided into twenty-four forms of expression that can be used to describe each of the 256 works.

The object department is the most numerous. It unites 102 members of the Kleopas Society. This department comprises two parallel sections – the sculpture (41 member) and the readymade (populated by 61 object). According to material affiliation, three forms of expression are distinguished in the sculpture section. They are easily identified according to the material properties and are distributed as follows: a) styrofoam sculpture 21, b) wooden sculpture 8, c) other (stone, metal, plaster etc.) 20. The readymade objects are not classified based on materiality; within this group the distinctive properties are identified as artificial or natural origin. There are 22 works of exclusively organic natural origin and 41 industrially produced item.

The second most numerous is the *Artistic Actions* department. It comprises 42 members. Within this department, the sections of performances and actions are distinguished. Seven performances are divided between two forms of expression: three performed live by the author and four performed

according to a script by other performers. The thirty-five actions in the department are divided according to expression into twenty individual and fifty realized with other performers.

Texts make up a separate department. There are thirty-five of them. The department comprises two sections, fiction texts and poetry 9, and remaining texts 26. The latter are further classified into three forms of expression: a) descriptive, b) texts in documents, c) conceptual texts. There are 7 descriptive texts, 5 texts and documents, and 14 conceptual ones.

There are twenty-six installations, all of which are placed in one section, yet are divided according to specific expression into installations in outdoor spaces, indoor spaces, and in objects. Respectively, there are 4 of them in outdoor spaces, 12 in indoor, and 14 in objects.

The drawing section comprises twenty-five members of the society, out of which five are characterised by a collage expression. The remaining twenty are characterised by a drawing expression, they are classified chronologically as drawings done before the graduation from the academy – 5 (PPP) and after the graduation – 15 (PPŠ).

The sixth, *photo/video* department consists of twenty-four works. As the name suggests, the department comprises two sections: 16 members in the *photo* and 8 in the *video* one. The latter include 1 animation and a collection of soundtracks. The *photo* elements are further divided into documentary photographs, where images dominate (8), and photographs where the accompanying narration is important (also 8).

The seventh segment, least numerous yet separate from other departments, consists of architecture. There are two members in the architecture section.

Detailed analysis of the Kleopas Society based on type distribution has revealed that the structure of the Society has changed. The departments have been arranged differently, individual sections have been moved, and certain expressions of the members have been expanded or narrowed. Post-production and collaboration with other artists has been simply removed from the structure of the society, because these activities remain activated after the suspension of the production of individual works. The structural changes of the Kleopas Society in the pre-scientific artistic and the scientific research phase clearly demonstrate that scientifically processed material, just as the structures of artistic imagination that are broken down into increasingly smaller parts, can potentially simply lose the whole. Taking this factor into account, it can be stated that there is similarity between art and science, and there are certain risks in both camps that can be countered only by no-longer-scientific return to artistic expression that lacks the property of freedom characteristic of pre-scientific artistic

practive. These insights essentially lead to making aestheticised conclusions without further expanding into the field of research that has methodological scientific features, because there is a risk of simply returning to the pre-scientific creative knowledge phase.

The hypothesis of the research work was only partially confirmed, because other hypotheses related to the problem of existence of aesthetics arised, and it would have taken even more time and intellectual resources to examine everything. Artists who have experienced the field of live creativity usually do not stay in educational institutions for a long time. Guarding the principles of creative freedom, they tend to leave the territories operating based on regulated modelling as quick as possible, thus confirming most of the nuances of this hypothesis would take finding interlocutors in non-academic milieus. Since artistic research is mostly an invention of institutions, and its support and programming is also taken care of solely by institutions, at the moment it is impossible to prove that forms of expression of this kind are attractive in the extra-institutional practice. The existence of an unimaginable element beyond the limits of imagination makes it possible to state that the partial confirmation of the hypothesis in this work should in no way be understood as a flaw of the hypothesis itself. In any case, it remains likely that spectral analysis of creative practice will find ways to develop in the art/science context. Meanwhile, without distancing oneself from the educational field it is difficult to tell how this will affect artistic practice.

Laboratory work 1

Once the method of spectral analysis of creative practice is applied to the analysis of personal work, a need arises to test this instrument on less familiar material. Leonas Linas Katinas' retrospective *Red Becomes White Whilst Falling* at the National Gallery of Art was chosen as the object of this laboratory work.

Aim of the laboratory work

To test the method of spectral analysis of creative practice on a collection of work by a renowned and acclaimed artist as the research object, expanding the possibilities of viewing exhibitions without leaving home.

After the work was completed, the hypothesis was confirmed that spectral analysis of creative practice could be used for the aestheticisation of other artists, collections of works, and exhibitions. The aim of the laboratory work was achieved and the objectives were met. No particular difficulties or irregularities were encountered.

Laboratory work 2

In this laboratory work it was hypothesised that the method of spectral analysis could be applied to cultural processes.

The aim was to process the selected data from the 2017–2020 burials in the Artworks Cemetery according to the methodology of spectral analysis and to give the resulting diagrams similarity to the previously conducted tests.

After compiling the table with data classified according to the corresponding parameters and assigned values, abstracted aesthetic visualisations were conveniently obtained. The implementation of the aim formulated in the framework of the laboratory work resulted in a generated spectrum of the burials of artworks in 2017–2020, which suggests that this method of analysis can be applied to the research and aestheticisation of phenomena. The chronological limitation here is a prerequisite that is relevant to a more scientific approach.

The probability of the existence of an exhibition of exhibitions confirms the fact that if an exhibition made up of exhibitions can exist, it implies that individual exhibitions made up of works are works of works. Defining an exhibition as a work of works eliminates the possibility to consider it an exclusive work of curators, as in this case it would be a work of an author rather than a work of works.

Laboratory work 3

A study of one of the works using the method of spectral analysis of creative practice

The aim is to find out whether it is possible to apply the spectral analysis method in spectralising one particular work instead of the entire body of creative work, an exhibition, or a phenomenon.

The inclusion of this laboratory test in the general description of the spectral analysis method appeared important for objective reasons. First of all, it is sketchy and illustrative; second, it also reveals certain things that simply were not further developed, despite of having a clear aesthetic. This first attempt, which is presented in the written work as the last laboratory test, potentially combines science and art, and provides an opportunity to reflect on what is shown, how it can be proven, and that perhaps not everything needs to be shown in the first place.

About the conclusions of the written part

Before presenting the final aestheticised conclusions, it remains to be stated that for this research work to integrate organically into the general framework of the project and acquire a meaning characteristic of artistic projects, it is necessary to reduce the conclusions based on a method grounded in the principles of scientific thinking to the form of appropriate images. In this way, the fusion of

theory and practice gains the potential to express itself as a factor forming the whole. Following this action, the project can be defended, criticised or further evaporated from both artistic and scientific standpoints, without directly concentrating on either of them, because it manifests itself as post-scientific artistic practice that has elements of pre-scientific creative work.

From the reverse perspective, the essence of the method of spectral analysis of creative practice is encoded in the very introductory theses – in the research aims and objectives. The rejection of written conclusions at the end of the work is logically necessary and inevitable. Emphasising the pre-scientific and post-scientific regimes of creative practice in this manner makes it possible to search for and find elements of their conjunction. The emergence of visual conclusions is associated precisely with the no-longer-scientific plane of artistic self-expression. Subjected to certain tests of rationality and the impact of scientific levelling of values, artistic experience, which essentially develops in the pre-scientific creative practice, is simply returned to the domain of artistic sensibility, where it can lead a neutrally abstract existence that encompasses much wider horizons. Thanks to this acquired immunity, post-artistic, post-scientific expression functions as a tangible state beyond the limits of the classical notion of art and natural science or social artistic research.

Who knows better than artists that not everything is art. Not everyone can be an artist, and not everyone knows it, and maybe there is no need to know it. What is inexplicable scientifically is not necessarily inexplicable per se. And the fact that there are no written conclusions does not mean that there are none.

While unembodied epochs are on the lookout, artists are determined to bow their gray heads before the youthful alliance of science and non-science in the name of good, truth, and beauty.

C. Integrative part

Description

An authentic bookmark placed in the printed manuscript of the arts doctorate thesis

Short explanation

THIS BOOK CAN BE PERCEIVED AS A DWELLING PLACE FOR THE BOOKMARK

Explanation 1

The origin of the bookmark's expression and aesthetic can be understood only by reading the text of the practical and the research parts. There would be no such bookmark without the book, and the book could not be considered complete without the bookmark. The book is the reason behind the emergence of the bookmark and the condition for completing it in this way. Quotes from texts by

other authors were used in the process of describing the method of spectral analysis of creative practice in the book. They were finally reduced to a diagram as the final conclusion. For the conclusion to be real, substantiated and provable in an artistic sense, it is necessary to perform the action of extraction of the diagram from the conclusions. That is, extraction from the written text takes place first, followed by physical extraction from the book itself. In this way, the real factual possibility of expressing text through an object, in this case a bookmark, is proven. The text becomes the author of the bookmark, because the latter is its expression, while the writer of the letters is merely an executant who adapts to the already existing conditions, executing actions in the post-productional perspective of creative practice. In the context of the VAA doctoral programme, it is an artistic project that combines the practical and the research parts into a cohesive whole. It thereby maintains a moderate difference, even a physical distance between the parts, leaving room for the reader and viewer, who understands these parts as indivisibility and expression.

The text of the book dedicates a lot of attention to works of works; hence, the book with the bookmark functions as a work of a work of works. The aim of this action – to take advantage of the book format as an exhibition space whose form and particular textual content give shape to a specific aesthetic – is achieved by describing, reading, generating diagrams, and ultimately expressing the spectral analysis of creative work through a no-longer-scientific practice. The book from which the bookmark emerges can be understood as its conclusion or continuation, a three-dimensional summary or a necessary cue that explains and comments on the content.

This object that expresses the elucidation and its explication has one more property, which can be called dispersion. The dualistic whole is characterised by reproduction. Obviously, later it will be no longer possible to re-collect it, thus an attempt is made to show the authenticity inherent in works of art through the differences of the bookmarks. They were produced by cutting one of the final diagrams into fifty parts, with each single segment put in a copy of the printed manuscript. In this way, every book is shown to be different albeit being identical; every reader will have a different reading of it. The particular strips will let the reader decide, consciously or unconsciously, where in the book the bookmark should be placed. The bookmarks will disperse between the pages like future memories, and thereby will allow every owner of a copy to become immersed in this object through presents becoming a part of it.

Two similar questions – 1. Is the bookmark designed this book? 2. Is the book designed for this bookmark? – suggest, despite having identical answers [they are designed for each other – J. L.], that the answer may not be the same for each of them.

In the final artistic project, it merges, intertwines, and is expressed through an indivisible whole, i. e. the integrity of the research and the practical creative parts. Materially, they are united by paper. How and where one sheet wanders between the rest of the sheets depends on who takes it in their hands. Obviously, the bookmark can also be placed in any other book, while this particular printed manuscript with a bookmark could physically exist without the latter as well. However, these are not issues of a merely textual or aesthetic design element. It is simply that the overall artistic project opens up in this form, and it will likely be possible to close and put it on the shelf without violating the regulations and creative principles.

The extension of text by transition to the practical activity in the research part is not new; it can also be found in the works of the students of the VAA arts doctorate programme. For example, Žygimantas Augustinas (2015) inserted some blank sheets with a note 'For new portraits', with no indication who should fill them. Saulius Leonavičius (2020) left three blank pages at the end of the publication without any explanation. Algirdas Gataveckas (2016) linked the number of letters in the title with that of the final works. He produced eight drawings based on the eight letters in the title of his individual artistic project *The Impact* (*Poveikis* in Lithuanian). In the present case, the set of quotes that gave form to the aesthetic of the bookmark corresponds in number to the total number of letters in the title of this artistic project: *Kleopas Society. Spectral Analysis. Dissemination of the Post-Production Phenomenon in Creative Practice*.

If there was no text, there would be no book; if there was no book, there would be no need for the bookmark; if there was no bookmark, reading the book would be inconvenient; if reading the book was inconvenient, it would be difficult to comprehend the text; if we did not comprehend the text, we could not comprehend the bookmark and the book; if we did not comprehend the book and the bookmark, we would not comprehend anything because we could not read it to the end, and there would be no reason for publishing this book.

In order to read and comprehend the book with a bookmark, it is also necessary to read the bookmark as an artwork generated by the text of the book. When reading the text as a factor that generates something else, one would have to use the bookmark and thus take part in the text of the book. Only by such engagement in reading with the bookmark is it possible to adequately read the text-bookmark-book and our own understanding.

If the bookmark was without the book, it would be an incomprehensible bookmark; if the book was without the bookmark, it would be incomprehensible as this particular book. If we did not read and did not know what was written, did not insert the bookmark in the book, and did not want to

comprehend anything, we could as well spend time without this book with a bookmark. It is up to each reader to decide what they want: to insert the bookmark or not. To read just the bookmark and not touch the book. To not read anything or read and become not only the reader of the book but also its viewer, a participating and creative element in a work that is a work of other works.

Santrauka Nr. 2

Summary 2

Regarding the choice of form

As the artistic project consists of three parts, and only the research part must have a more comprehensive summary, the latter is presented here according to the Vilnius Academy of Arts' regulations, and is written in a style different from the one in which the artistic project text is written in. With regard to the fact that the summary reflects only one of the project's components, one may have to come to terms with an impression of limited intelligibility upon reading this text alone. The text presented in the summary is essentially material for the final visual conclusions, which are engraved into the overall entirety of the artistic project and extend beyond this book through artistic practice. In the context of the artistic project, the research part is composed as theory that is organically intertwined with practice and associatively conveys the principal perspectives on the integrity of the research and the creative parts. Since the aestheticised conclusions of the work are made by applying the method of spectral analysis to the citations used in the description of the same method, it is only logical that these citations are also presented in the same order in the summary of the research work. Due to the word count limit of the summary, bibliographical references of the citations are omitted. The number of the citations used in the work is directly related to the sum of letters comprising the titles of the research and the creative parts. The fifty citations that correspond to the number of letters in the title of the practical part have particular places in the research text. They comment on and complement the particular insights of the theoretical work. The remaining thirty eight citations are cited from the dissertations defended by the students of the VAA's artistic doctorate programme. These citations comment on the whole of this artistic project, and their number corresponds to the number of letters in the research part.

The unfolding of the title of the artistic project through a corresponding number of letters is essentially a summary that, having become a set of citations, was eventually reduced to diagrams. As the citations are written in the letters of another language, it is evident that they generate a different image than the one that emerges in this artistic project, which demonstrates the universality and simultaneously the fragility of visuality in relation to language itself and the image.

1. [Newton] built his own laboratory, the first at Cambridge, but then engaged in the most bizarre experiments. Once he inserted a bodkin – a long needle of the sort used for sewing leather – into his eye socket and rubbed it around “betwixt my eye and the bone as near to [the] backside of my eye as I could” just to see what would happen. What happened, miraculously, was nothing – at least nothing lasting.

2. The origins and the source of ideas of the Bologna Process are invariably traced to the Sorbonne Declaration, signed on May 25, 1998 in Paris by the ministers of education of France, Italy, the United Kingdom, and Germany. It was precisely then that the core principles of the two-cycle study system, degree comparability, and academic mobility emerged, which were later elaborated in the Bologna Process documents.

3. The source of confusion here is that the terms we use to describe differences in the perceptual object are all physical terms derived from the processes by which these differences were produced. What really concerns the critic about a print is not its method of production— whether it is a woodcut or a wood engraving— but its appearance. The terms “carving” and “modeling” can refer to two techniques of making sculpture, or to two kinds of sculpture, for one can see the difference in the statue even if he knows nothing of sculptural techniques. When Arthur Pope 3 distinguishes between “drawing” and “painting,” he makes no reference to physics or chemistry at all; except for a minor qualification, it depends on “whether the element of color (hue and intensity) is included.”

4. *Sui generis* right

Sui generis right: a property right, similar to but distinct from copyright. It exists to recognise the substantial investment that is made in obtaining, verification or presentation of the contents of a database, even when this does not involve the creative aspect that is reflected by copyright.

- In addition to the copyright arrangements, the directive lays down a set of *sui generis* arrangements so that the creator of a database can prohibit the unauthorised extraction and/or reuse of its contents.
- *Sui generis* rights are economic rights and as such can be transferred, assigned or granted under contractual licence.
- Lawful users may extract and reuse, without authorisation, non-substantial parts of the contents of a database. However, they may not carry out acts that unreasonably harm the legitimate interests of the creator of the database or of a person providing the works or services it contains.
- Other exceptions are also foreseen (e.g. illustration for teaching or scientific research).

- The right to prevent the unauthorised extraction and/or reuse of the contents of a database extends for a period of 15 years with effect from the date on which the creation of the database was completed.
- Protection against unauthorised extraction or reuse is granted to databases whose creator is an EU national, a company or a business resident in or having its registered office, central administration or principal place of business in the EU.

It has applied since 16 April 1996 and it had to become law in the EU countries by 31 December 1997.

5. Mr. Nicolas Ledoux argues in this regard that the practice of poaching [in contemporary art – J. L.] is superior to that of revolution, which manifests itself as a process of weakness; it is a turn towards the territory of the institution itself that generates alternatives.

6. The analysis presented exposes a certain critical, problematic situation that, in my view, has recently arisen in philosophy, epistemology, aesthetics, and religion, transcending their mutual boundaries. There is indeed a conflict today between *heteronomy* (which legitimises an abundance of vocabularies and languages as well as a diversity of methodological approaches – from the philosophy of science to hermeneutics) and *homonymy* (which accepts only one possible method, a single way of solving a problem and demarcating the descriptive styles). Homonymy recognises the only legitimate method and description because it is based on the view that there is only one reality. Homonymy holds that the diversity of styles and descriptions recognised by heteronymy is of a purely aesthetic nature; in its turn, heteronymy believes that homonymy follows purely aesthetic motives in its pursuit of unambiguity, i. e. the choice of the best solution. Accusations of aestheticism in the present-day philosophical debate are sometimes confusing.

7. One should view literature critically. This does not mean that it has to be criticised, but it is necessary to consider how and why it suits your aims. On the one hand, literature is applied to the research material; on the other, the material is applied to it in order to verify the reliability of the texts: is a text really suitable for the analysis of the material, is it helpful in finding answers to the formulated problem question?

8. The attempt to achieve integrity by defining the terms of all sciences according to one particular science is doomed to failure.

9. Justinas Mikutis coined the phrase: ‘Art is a well-aimed miss.’

10. We have now lived in the Age of Reason for the past 200 years – long enough to discover that reason has its limitations. We are ready to enter the Age of Fallibility.

11. Artists believe that being an artist means making art.

It's pathetic. Unfortunately, we all know people who believe that being an artist means making art. It would be better for us to meet artists who acknowledge that being an artist may mean making art, but on the other hand I am convinced that all artists have experienced this feeling that being an artist also means abstaining from making art. Any poet would admit that sometimes silence is more expressive than any poetry.

12. Between September 1901 and April 1903, i. e. over a period of three years, he [Paul Gauguin – J. L.] bought from the trading company a hundred litres of rum, as well as fifty-four litres of absinthe and three bottles of whiskey.

13. In June 1957, one of his [Gauguin's – J. L.] letters was sold at the Hôtel Drouot. Its selling price was 600,000 francs. What was written in that letter? Here's what: 'I am now lying prostrate on the ground, overcome by poverty.'

14. The Marquesans, who call him [Gauguin – J. L.] Koke, prove in every way their attachment to him. An elderly native, once convicted of murder, whom he supplies with tobacco, has made him [Gauguin – J. L.] *tabu*. Tioka has exchanged names with him according to an ancient custom; he does carpentry jobs for Gauguin, asking no reward for his work.

15. Since the *conditio sine qua non* of theoretical contemplation is the counter-position of man and the thing, any merging, giddiness, or melting in emotions, in the waves of vital or existential vibrations is out of the question.

16. [E]very intellectual knows the redeeming value of being temporarily subjected to military drill, to the requirements of a 'primitive' physical job, or to some similar externally regulated labour – the very awareness that the Other regulates the process in which I participate, sets my mind free to roam, since I know I am *not involved*. The Foucauldian motif of the interconnection between discipline and subjective freedom thus appears in a different light: by submitting myself to some disciplinary machine, I, as it were, transfer to the Other the responsibility of maintaining the smooth running of things, and thus gain precious space in which to exercise my freedom.

17. Positive thinking and behavior is natural for a person living in a technological civilization whose main moving force was and remains science. Most of our environment, especially in urban areas <...> is a *reification and manifestation of the positive mind*, the positive mind materialized. <...> [P]ermanent contact with [the things making up this environment – J. L.] strengthens our positive thinking and our orientation towards the technical (in the broadest sense) solution of various questions.

18. It may seem slightly paradoxical that the major tenet shared by *positivists* is rather a *negative* one. However, after further consideration, it does not look so strange, since aversion to something – in

politics as much as in other domains – usually unites people more than positive programs. The negative attitude I am speaking of is the hostility towards metaphysics.

19. Art is the path of the creator to his work. The paths, or methods, are ideal and eternal, though few men ever see them, not the artist himself for years, or for a lifetime, unless he come into the conditions.

20. Maybe speech and communication have been corrupted. They're thoroughly permeated by money – and not by accident but by their very nature. We've got to hijack speech. Creating has always been something different from communicating. The key thing may be to create vacuoles of noncommunication, circuit breakers, so we can elude control.

21. If artists would explain more, people would like art more.

22. Our culture particularly lacks artists' own reflections on art. I believe such reflections would help the people seeking contact with art overcome the obstacles created in their mind by the deficient education system or the prejudices that exist in society; they would undoubtedly serve art critics as a solid support to art analysis; besides, would it not be interesting to artists themselves to get to know each other in the verbal sphere?..

23. No matter how sophisticated the style of the object, it is sometimes said that the viewer 'surrenders' to the work of art. To live the life of the object, the viewer may not be indifferent and derisive. He accepts the object on its own terms, without imposing anything on it. In the moments of most intense aesthetic interest, the perceiver 'loses' himself in the art object.

24. [Artists have come to] work horizontally, in a synchronic movement from social issue to issue, from political debate to debate, more than vertically, in a diachronic engagement with the disciplinary forms of a given genre or medium.

25. If subtracting something does not decrease another value at all and adding it again does not increase the latter, then it is clear that what is added and subtracted is nothing.

26. Spectroscopy has long been used to determine the composition of materials and the changes in chemical substances – it is the method of spectral analysis. The methods of this analysis are similar in that the test substance is not damaged and the test techniques can be easily modified and automated. Furthermore, spectral analysis can detect small amounts of substances even in quite complex systems.

27. Most of the theories employed by art researchers are borrowed from other disciplines. In the process of borrowing, the approach of a particular theory is transferred to the field of art research, while the associated research instruments used in the other discipline are integrated only to some extent. For example, art researchers who adhere to the approach of psychoanalysis acknowledge the ternary structure of the psyche, yet do not apply the method of talk therapy.

28. This monograph eschews the modernist strategy of purification (Latour, 2004 (1991)), instead analysing the object in a complex way and avoiding its rigid fragmentation into separate contexts (it

is used only occasionally, with the purpose of emphasising the different forms of expression). For this reason, the book intertwines the contexts of practicing artistic research: the art world converges with the academia and the university field, where research (in different disciplines) is closely tied to education.

29. The dictionary definition demonstrates that the Lithuanian words *tirti* or *tyrinėti* have more meanings than the English word *research*.

30. Latvian *tīrs* – ‘pure, unmixed, genuine, authentic’, Lithuanian *týras* – ‘clean, bare, hollow, desert, vacant, not overgrown with forest’ and derivatives: Lithuanian *týras* – vacant, uninhabited land, steppe, marshland, bare patch of land’, *týruliai* (pl.) ‘large and deep bogs’.

31. The posthuman condition questions the very distinction the human and the nonhuman domains: anthropocentrism is replaced by biocentrism, in other words, the aim is to consider life itself, which is not necessarily only human. Posthumanist research focuses on the question of the animal, the relationship with the living and nonliving environment, as well as the state of bodies that do not have the status of citizenship or personhood – the bodies of refugees, infected, disabled or incapacitated bodies that do not fit in the category of a liberal, free and autonomous subject. In this respect, posthumanism implies a relational subject inevitably entangled with other human and nonhuman bodies and the living environment, immanently rooted in its modes of existence. The basic premise of posthumanism is the materiality and interconnectedness of every entity and subject, which stipulates that the thought pondering these connections is also immanent to the material world.

With this in mind, posthumanism should be clearly distinguished from transhumanism, which means not a rejection of the notion of the human but, on the contrary, an extension of the human capacity through new technology.

32. As already mentioned, there are no comprehensive methodological artistic research guidebooks. There are two major stances which partly account for this lack. Some hold that the methodology of artistic research is art practice as such, hence it is impossible to formulate a single methodology, and creative methods pertinent to a particular art practice form have to be invoked in every individual case. Others attempt to define a methodology of artistic research based on scientific research methodology or, conversely, opposed to the latter.

33. Soon we will only see artists in the streets, and it will take no end of effort to find a single man.

34. What is the creative class? According to Florida (2002), it comprises people who produce economic value through their creative activity. In other words, it consists of people who contribute to the economic prosperity and growth of society and the state by creating. Hence, their creation is twofold: firstly, their activity is creative, secondly, through this activity they create a certain common

product and therefore participate in the economic life. Thus, according to this definition the members of the creative class create twofold value – creative (artistic in the narrow sense) and economic (monetary in the narrow sense).

35. True art resists interpretation. Therefore, one can go back to a work anytime and ‘extract’ new thoughts, find new possibilities.

36. In this instant, an arrow in flight does not move, but is suspended in the air. The same is true for every instant. As time is composed of instants, the arrow will never be able to move from its place.

37. Perseus quickly turned away from the [sleeping – J. L.] Gorgons. He was afraid to see their terrible faces: one look was enough to turn into a stone. Perseus looked at the shield of Athena Pallas, which reflected the Gorgons like a mirror. Which one of them is the Medusa?

38. Nietzsche was the first thinker to speak of philosophers’ theories as symptoms. For instance, if according to your philosophical theory the material world is only an illusion, it means that for one reason or another you want to negate this world (Schopenhauer, who says ‘no’ to life). A philosophical theory is not an objective and impartial attempt to describe reality. A philosophical theory is a subconscious call for help, just like a psychosomatic symptom whose meaning can be read by your psychotherapist. When in *The Antichrist* Nietzsche calls Kant an idiot, he is not insulting the great genius of philosophy, not at all! In Nietzsche’s view, only an idiot could live according to Kant’s philosophical system. Idiocy was Kant’s illness. Poor Kant! What at first looks like Nietzsche’s ad hominem arguments against other philosophers is in fact the terminology of diagnosis. It is for this reason that Nietzsche called his philosophy mere symptomatology, and viewed himself as a physician who offered small doses of philosophical aphorisms to the readers.

Speculative realism, a philosophical movement initiated by the philosophers Quentin Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant and Graham Harman, could also be considered a philosophical symptomatology. According to speculative realists, the main symptom of Western philosophy from Kant to the present day is correlationism – a philosophical position which holds that everything we can describe is our own relationship as subjects with objects. To speak about objects in themselves is simply impossible.

39. When the angle of incidence is increased, the angle of refraction increases as well, thus it can be noted that an acute angle of incidence would produce a refraction angle of 90° . An angle of incidence that results in an angle of refraction of 90° is called a *critical angle*. When a ray is incident at a critical angle, the refracted ray travels along the boundary between the media. When the angle of incidence increases beyond the critical angle, total internal reflection occurs.

40. The initial problem is the existence of aesthetics. The question has long been approached alternately: whether aesthetics is an inherent property of the phenomena of reality, and thus exists

independently of the human consciousness (i. e. of the experienced effect), or, conversely, whether it exists only in relation to the human, and aesthetic qualities can be ascribed to the phenomena of reality only because they produce a certain impression or effect. This is the problem of *the existence of aesthetics*. The medieval philosopher St. Augustine expressed this conception of the latter perfectly in his classical formulation: ‘And first of all I will say: Are things beautiful because they please, or do they please because they are beautiful?’

41. Let us start with the essentials. Creativity is not the same as intellect. In one work the difference is summarised in the following way: ‘In many research works creativity is understood as a cognitive ability independent of other mental functions and absolutely unrelated to the totality of abilities associated with the word ‘intellect’. Although intellect – the ability to solve problems or process large quantities of data – is conducive to creative potential, it is not equivalent to creativity.

42. The (self-)aggrandisement of exhibition curators has also been repeatedly criticised, with critics asking whether the art world still had room for artists, whom the curators increasingly exploited, not only disseminating their work and creating its value, but also assuming part of the authorship. This polemic is grounded in the fundamental question of who has more rights to reproduce creativity and embody the creative energy of change in the art field. According to the art critic Jan Verwoert, this question cannot be answered because it constitutes the essence of the art field’s formation – the field is constructed precisely through such symbolic struggles. Hence, a more productive way of researching contemporary art exhibitions is to delve into the creative principles of their making instead of continuing the disputes over the held positions.

43. [...] it makes no sense to talk about ‘conceptual’ art as a separate genre because all contemporary art is conceptual by definition. For instance, a good exhibition concept is essentially a work of art in itself, while a work that does not seek to create a new concept falls into the bookkeeping of permanently obsolete modernism.

44. Collimator (French *collimateur* < Latin *collineo* – align, aim) – an optical device for changing the diverging light into a parallel beam. A collimator consists of a a curved mirror or lens with some type of light source or an illuminated object (diaphragm, aperture, cross hair or scale) at its focus. Radiation from the light source entering the aperture leaves the collimator as a parallel beam. A collimator is used in spectral and optical mechanical devices.

45. The pharmakon is both a remedy and a poison; its effect and, consequently, its meaning depend on the amount and the circumstances in which it is used.

46.

1

A gravedigger lived in the graveyard

And dug grave pits for the dead
As he sang the words of the song:
A gravedigger lived in the graveyard
And never did he stop to think
Who'd dig a pit for him whence he died.
A gravedigger lived in the graveyard
And dug grave pits for the dead.

2

But once upon an eventide
He fell exhausted into a pit.
The song grew silent on his lips...
But once upon an eventide
He buried himself,
Wrapped in the shroud of night.
But once upon an eventide
He fell exhausted into a pit.

1943.XII.6

47. Modern scientific thinking shapes the understanding of not only politics but also poetry. What is not suitable for science is expelled into the realm of poetry. The complex fabric of social life is reduced to numbers and theoretical abstractions.

48. Arguably the best-known [paradox of set theory – J. L.] is this: let us divide sets into two classes: those that are not members of themselves and those that are. Sets that belong in the first class are called normal. Most commonly encountered sets are normal. For instance, Mercury, Earth, Venus etc. are members of the set of planets, but the set of planets itself is not a member of itself. Conversely, the bibliography of all bibliographies must be a member of itself (as a set), otherwise it would not be a bibliography of bibliography. In other words, the bibliography of all bibliographies is an abnormal set.

[...] However, a tricky problem arises when a simple question is formulated: is the set of all normal sets a normal set?

Quite predictably, there is no definite answer to this question. If this set is normal, then it is a member of the set of all normal sets, i. e. of itself, which leads to the conclusion that it is abnormal. If this set is abnormal, it must be a member of itself, and since all members of the set of all normal sets are normal sets, it means that it is normal. In short, if this set is normal, it is abnormal. An obvious paradox that is contrary to the common sense.

49. 'Theory is when you know everything but nothing works. Practice is when everything works but nobody knows why. In our lab, theory and practice are combined: nothing works and nobody knows why.' Note on the door of a laboratory at Cambridge University.

50. The central open questions about the effect of computers on children in the 1980s are these: Which people will be attracted to the world of computers, what talents will they bring, and what tastes and ideologies will they impose on the growing computer culture? [...]

As an example, we consider an activity which may not occur to most people when they think of computers and children: the use of a computer as a writing instrument. For me, writing means making a rough draft and refining it over a considerable period of time. My image of myself as a writer includes the expectation of an "unacceptable" first draft that will develop with successive editing into presentable form. But I would not be able to afford this image if I were a third grader. The physical act of writing would be slow and laborious. I would have no secretary. For most children rewriting a text is so laborious that the first draft is the final copy, and the skill of rereading with a critical eye is never acquired.

51. *The Impact (Poveikis)* – eight youths, eight letters in the title.

52. 'Reading' the drawing is not an instinct.

53. The exceptional aspect of the methodology is that it creates a space of direct interaction – the sitter and the artist become equal participants.

54. It is important to analyse the shadow areas on the sheet of paper, because visually we see shapes thanks to the highlight, halftone, and shadow parts. It is important not to confuse the shadows with the halftones. The shadow area consists of the object's core shadow and the cast shadow. The core shadow is slightly lighter than the cast one, because it is illuminated by the so-called secondary or reflected light which occurs when the object is hit by light reflected from other objects, e. g. from the base on which the object rests or some surface nearby.

55. These works emerged in the process of studying how vague mental images are turned into images that exist in the physical reality and affect it. I analysed the ways of creating portraits of people who cannot be seen or photographed.

The seven-part dialogue between texts from 2007 and 2014 is a testimony to self-transformation and renewal, in which each chapter tests the preceding one, not necessarily confirming or refuting it.

57. It is difficult to say why human perception has developed in this way, but most of us are inclined to value the image more than information received through other senses.

58. Visuality has become a problem for people who think.

59. And at this point I would make an assumption, which I will try and prove in this work, that uncertainty is the resonance line that can connect the worlds of the artwork and the viewer: when we 'discover' in an artwork the same uncertainty in the age of which we now live or in the state of which

we find ourselves, the work resounds in us, it is very potent and resonates with the viewer's reality beyond the white or black cube.

60. There is constant fluctuation here between the known and obvious and the imaginary or projected, between what can and what cannot be known. This 'oscillation' is a special trait of uncertainty, which opens up other, different spaces of cognition unlike clarity or the absolute unknown.

61. Uncertainty encourages asking and searching. It sets the tone for action and says that only when we feel uncertain about something does the search for certainty happen, and with it life itself.

62. Yet it often happens that it is not entirely clear to an artist how to articulate and reflect on certain experiences and their consequences, while creative work becomes an endless attempt to elucidate it.

63. Is it at all possible to address the issue of authentic experience in the context of contemporary posthumanist discourses?

64. Art writing is situated between literature, philosophy, art theory, scientific research and other legitimised text genres, and is fundamentally interdisciplinary. It is a form of literature that is least concerned with literature.

65. While developing this project, I neither sought nor searched for novelty.

66. The search for certainty led me to seek deeper knowledge of the present through the past tense – moving into the future by making a temporal detour. It was in this time loop that I got lost.

67. Is mine the same as me?

68. I cannot separate the creative part from the theoretical one because they are closely related.

69. This is where the essence of the paradox lies: when painting broke away from the 'official' world, it gave birth to a lot of new games but remained in its own 'frame', because its changes would quickly become the norm and the 'classics' (e. g. Picasso, Andy Warhol etc.).

70. I am deliberately absent, because when both photographing and painting I want to remain the third person (the narrator), a kind of observer who has the power to change everything.

71. The selection of bibliography is another element that gives my research a specific temporality, as I focus on current authorities who will likely be supplanted by other names and texts.

72. Intellectual craftsmanship, when new ideological constructs are created from elements of past social discourses, can also be considered a form of bricolage.

73. Thinking through objects, image fragments and random images, their paradoxical connections, immersing myself in unexpected associations are my creative instruments and raw material for the creation of other associative images and concepts.

74. Thus, although artists cannot fully distance themselves from subjectivity (at least to the extent that scientists can), they can combine the first and third person perspectives to a certain degree.

75. The newest research dates the emergence of visual art in Europe to at least 64.8 thousand years ago and unequivocally associates it with the culture of Homo Neanderthalensis.
76. Demons pose no threat to a morally perfect individual. Accordingly, they can be studied and classified, much like exotic animals. Demonology can exist alongside zoology.
77. Besides, straightforward illustration of the narrative undermines the expression of the text and directly contradicts it. A writer can depict a 'colour from another world', but a painter is restricted by the colours of the visible spectrum. A writer can describe a city whose architecture is based on 'non-Euclidean geometry', but an artist does not have the possibility to directly depict this architecture on a Euclidean plane.
78. My scientific experiment yields different results every time, even when I conduct the same experiment in the same environment using the same instruments.
79. How not to construct oneself through text. Not to end one's vibrant and fluid being. [...] I have been reading the old text for a year and a half, trying to make it talk to the new text that came up.
80. Sure, I can describe the storage place of these 30,000 words. It is the third floor of the Mažvydas library. A small room with a view to the Lukiškės prison. Two tables arranged perpendicular to the wall on the right, four pushed together lengthwise in the centre of the room. A text shelf in a closed locker behind the librarian's back. Publications are reserved in advance. Gray covers, uniform format. The combination of red and blue letters with a coat of arms.
81. The third – 'Creative position', I will not say that my creative position is this and that; my creative position should become clear in the course of speaking.
82. Maybe it is much better to have a means of eliminating the anomaly and not use it rather than actually destroy the anomaly?
83. If one is to consider a work of art not as a hermetic object, but as an embodiment of the ideas and sentiments characteristic of an epoch, it is logical to also examine the artist's position in society, as well as the social and cultural milieus that shaped the result.
- 84 [...] artistic research compels the author to become a viewer of their own work, and in this case to consciously seek the greatest possible diversity of findings already in the creative process.
85. When individuals begin to create themselves as a work of art, regardless of the unpredictability of life, they fuse the creator and the work in themselves.
- When individuals begin to create themselves as a work of art, in spite of the unpredictability of life, they fuse within themselves the creator and the work.
86. It is necessary to maintain a critical approach to the constant imperative to produce contemporary culture, the artistic result, and the creative energy wasted on it. The obligation of relevance has become the condition of contemporaneity...

87. Technology does not have the principle of adaptation to the human.

88. The effect of immaterial capitalism on the cultural field, formed on the basis of the information age, has paved the way for new principles of the composition of an artwork in the fields of digital technology and artistic production, which have changed and continue to change the conception of genre and authorship through interdisciplinary practices.

Santrauka Nr. 1

Apie santrauka

Meninis projektas, pavadinimu - *Kleopo draugija. Spektrinė kūrybos analizė postprodukcinio fenomeno sklaida kūrybinėje praktikoje* - parašytas meno doktorantūros programos rėmuose. Jį sudaro trys pagrindinės dalys praktinės veiklos aprašymas, tiriamoji dalis, ir praktiką bei teoriją apjungianti sudedamoji. Kadangi tiriamosios dalies santrauka rašoma kita kalba nei parašytas visas spausdintinis rankraštis. Jos tikslas, pakankamai aiškus. Tai yra kitomis kalbomis skaitančiųjų tarpe, užtikrinti susipažinimo galimybes su parašytu tekstu, nebeplečiant pačio darbo sampratos. Šioje santraukoje turinys dėstomas, remiantis jau egzistuojančiu tekstu. Atskiri skyriai laisvai apkarpmi pasirenkamose vietose neprirašant nieko papildomai prie to kas jau parašyta anksčiau. Trumpinių seka atitinka darbe dėstomų minčių seką, o jo glaustumas galėtų būti laikomas šio teksto postprodukcinio fenomeno išraiška. Nors ši santrauka rezonuoja su bendra meninio projekto tema, vizuali jos analizė nėra pateikiama. Iš principo apkarpyta bendra visuma perskaitoma kaip savotiškas koliažas, kuriame susidaręs vaizdas tik iš dalies yra apie tai kas minima pagrindiniame tekste. Kiek tai gali padėti susiformuoti bendresniam supratimui be ypatingų pasigilinimų ar plėtinių įvairovės ir kiek tai trukdo atsakyti į tam tikrus klausimus tiesiog paliekama santraukos potekstėje ir iš esmės nebėra gilinamasi. Jei santrauka būtų rašoma ta pačia kalba kaip ir visas darbas, ji greičiausiai įgautų visai kitą formą, ir išraišką. Ją būtų galima pateikti farmacijoje naudojamu vaistų instrukcijos rašymo stiliumi su atskirų dalių tokių kaip šalutinis poveikis, papildomi nematomi simptomai, metodo vartojimo intensyvumas, ir panašiai. Tačiau šioje vietoje apsiribojama tik meninio projekto sudedamųjų dalių trumpiniu, per kurį išriečiama visumos sanglauda.

A praktinė dalis

Apie autorių

Juozas Laivys\ Polis Gogenas, Meno kūrinių kapinių prižiūrėtojas, Kleopo draugijos narys. Tai individualių kurinių iki 2029 metų nekuriantis menininkas, kuris nekalba angliškai, ir yra ūkininkas mokantis prancūziškai. Gyvenimo kelią pradėjo 1976 metais Rietave, šiuo metu su šeima gyvena Narvaišiuose Plungės rajone.

Per savo kūrybinį gyvenimą yra sukūręs 256 kūrinius, kurie rodyti įvairiose parodose. Iki 2021 metų menininkas yra surengęs 18 personalinių parodų, sudalyvavęs 99 grupinėse parodose, iš kurių 45 ne Lietuvoje. Kūrėjas yra linkęs bendradarbiauti su kitais menininkais. Nevengia meninių projektų rašymo, įgyvendinimo, parodų organizavimo, bei katalogų sudarinėjimo. Domisi postprodukcinės raiškos perspektyvomis.

Personalinę vaizduojamojo meno praktika apima skulptūras, objektus, instaliacijas, akcijas, performanso meną, tekstus, videomeną ir fotografijas. 2001 m. skulptūros studijas Vilniaus dailės akademijoje baigęs menininkas išsiskiria autentišku priėjimu prie tokių šiuolaikiniame mene aktyviai svarstomų temų kaip autorystė, institucinė galia, ekonominė meno vertė, meno ir gyvenimo ribos (ar jų nebuvimas). Iškeldamas šias problemas, J. Laivys neretai pasitelkia apropriacijos strategiją, sąmoningai tiesmuką retoriką, būdingą masinei ir biurokratinei kultūrai. Konceptualius gestus autorius jungia su tikrais fiziniais gestais. Santykius su kūriniais apibrėžia kaip atskirų kūrinių tarpusavio sąsają.

© 2021 Kleopo draugijos inf.

A praktinė dalis

Apie vykdytą kūrybinį darbą 2017-2021 metais

Studijų laikotarpiu, pagal praktinės dalies planą buvo įgyvendintos septynios personalinės parodos, pristatančios skirtingais kūrybiniais laikotarpiais sukurtus kūrinius. Dauguma 1979–2021 m. datuojamų kūrinių eksponuoti pirmą kartą. Visos parodos surengtos atokiau nuo stambesnių kultūros traukos centrų, siekiant atkreipti dėmesį, kad meno poreikis ir trūkumas jaučiamas visur.

Keturių metų laikotarpyje buvo tęsiami anksčiau pradėti kūrybiniai sumanymai, kurių įgyvendinimo koordinatės ir baigiamieji akcentai daugeliu atvejų nesutampa su konkrečiu studijų periodu Vilniaus dailės akademijos meno doktorantūroje.

Nemažą praktinės kūrybinės veiklos dalį užėmė bendradarbiavimo projektai su įvairių sričių menininkais, neapsiribojant vien tik vizualinę raišką propaguojančiais kūrėjais. Vykdytą kūrybinį darbą trumpai galima apibūdinti kaip kūrinių atlikėjo veiklą.

Įgyvendintos veiklos

Išklausyti penki paskaitų kursai. Perskaityti du pranešimai mokslinėse konferencijose. Publikuotas vienas straipsnis mokslinėje spaudoje. Kūriniai pasirodė keturiolikoje grupinių ir septyniose personalinėse parodose. Surengti keturi susitikimai su publika. Organizuota/kuruota trylika parodų,

kuriose savo kūrinius eksponavo Lietuvos ir užsienio meno kūrėjai. Įgyvendintos aštuoniasdešimt septynios bendradarbiavimo veiklos su skirtingų disciplinų menininkais. Surengti du *workshop*'ai (meno talkos), kuriuose dalyvavo trisdešimt trys jaunieji kūrėjai. Pedagoginė veikla užėmė keturis šimtus septyniasdešimt darbo valandų. Parašytos šešios recenzijos VDA studentams. Buvo atstovaujama penkiose skirtingose kultūros politiką formuojančiose komisijose. Kūrybinė veikla pavišinta žiniasklaidoje keturiolika kartų. Publikuotos kūrinių dokumentacijos septyniuose leidiniuose apie meną ir kultūrą.

B Tiriamoji dalis

Pagrindinės tiriamosios dalies sąvokos: meninis tyrimas, spektrinės kūrybos analizės metodas, estetizuotos išvados, Kleopo draugija, nekuriantis menininkas, kūrinių kūryba.

Trumpas tyrimo aprašymas

Šiandien dažnai kalbama apie skirtingų mokslo ir meno sričių jungtis. Hibridizacija smelkiasi į makro ir mikropasaulius, o ją pasitelkus, siekiama išgauti žinias ir žinojimus. Šis darbas rašomas prisimenant Isaac Newton teoriją apie šviesos dispersiją, kurią 1666 metais suformulavo prieš metus menų bakalauro laipsnį Kembridžo universiteto Šv. Trejybės koledže gavęs studentas, dėl siautusio maro uždarius universitetą gyvenęs Vulstorpė [Anglija-J.L.]. Teorija suformuota gerokai ankščiau, negu įsigalėjo apšvietos idealų paženklinta epocha, atmetusi religinį autoritetą bei daugelį mistifikuojamų dalykų. Fizika tuo metu buvo laikoma filosofijos atmaina ir dėstoma kaip filosofijos, tai yra humanitarinių mokslų, dalis. Remiantis istoriniais teorijos atsiradimo faktais, manoma, kad ji gali būti nesunkiai ir produktyviai projektuojama bei interpretuojama kūrybos spektrų tyrimuose net ir galutinai po postmodernybės išsisėmus švietėjiškos epochos idealams. Čia laikomasi pozicijos, jog šviesa, kaip reiškiny, sutinkamas ir ikimokslinėse ar pomokslinėse kūrybinėse raiškose. Jos pirminiu šaltiniu laikoma saulės, o antriniu – elektros energija.

Empirine medžiaga grindžiamas tiriamasis darbas atliekamas pagal iš anksto įsivaizduojamą eskizą-modelį-principą, kuriame numatytos pagrindinės tyrimo ribos ir tendencijos. Medžiagos surinkimas, apdorojimas bei įmokslinimas orientuotas į vizualiai koncentruotas išvadas, kurios nepalieka proceso procese ir gali būti suvokiamos kaip teorijos ar metodo praktinė pasekmė, apibendrinanti paties metodo tinkamumą. Mokslas traktuojamas ne kaip medžiaga kūriniui, bet kaip įrankis, kuriuo nesukuriama naujų meno kūrinių, tačiau atskleidžiamas kūrybinės išraiškos potencialas. Šiuo įrankiu siekiama išsiaiškinti atitinkamus santykius, glūdinčius personalinės kūrybos artefaktuose ir iš to žinojimo, pasitelkus algoritmus, formuoti estetizuotas išvadas. Postprodukcinio fenomeno sklaidos galimybėse atsirandančios išraiškos, kaip išvados, išreiškia ne autorių, bet autorinės veiklos

sankloda. Tai sietina su tam tikrų žinių išgryninimu ir patalpinimu kūrinyje, kuris išlaisvinamas nuo būtinybės būti tobulu ir išskirtinai autoriniu humanitarine prasme. Postprodukcija funkcionuoja kaip realybės atspindys su atitinkamais didžėjavimo elementais laisvai renkantis spalvas ir atspalvius. Tiriamosios medžiagos pagrindiniu šaltiniu ir atspirties tašku čia laikoma Kleopo draugija, kuri inkorporuoja visus vieno menininko kūrinius į atitinkamą visumą. Nors metodas komponuojamas personalinės kūrybos pagrindu, vėlesniuose laboratoriniuose bandymuose ieškoma įvairesnių jo pritaikymo bei išbandymo galimybių. Žinių ir žinojimų, glūdinčių Kleopo draugijoje, spektrinis išskleidimas atliekamas moksliskai apdorojant medžiagą ir ją įprasminant vizualia raiška. Tolesnėje perspektyvoje tai leidžia neapsiriboti vien individualios kūrybos propagavimu ir išsilieja per daug platesnius kontekstus.

Kalbant apie spektrinės kūrybos analizės principą, būtina pažymėti, kad ji remiasi prielaida, jog egzistuoja kūrybos spektras, o pagal jį kūrybą galima analizuoti atsietai nuo kūrėjo – kaip rinkinį, turintį tam tikrus ritmus, proporcijas bei estetinius dėsningumus. Kūrybos spektras yra kūrybos, kaip visumos, savybė, apskaičiuojama ir išreiškiama meniškai abstrakčiu, elementus apjungiančiu ornamentu. Ornamentą formuoja duomenų įvairovė. Nors kiekvieno kūrėjo kūrybinis spektras yra skirtingas, spektriškumą galima laikyti apibendrinančiąja kūrybos savybe. Jis išgaunamas atvaizduojant kūrybą, remiantis kūrinių visuma, kuri metodiškai stebima, skaičiuojama, aprašoma bei išreiškiama diagramomis.

Pagrindinis meninio projekto klausimas: kaip, pasinaudojant postprodukcinės sklaidos kūryboje galimybėmis, kurti meną nekuriant naujų kūrinių?

Problemos formuluotė

Daugiau nei penkiolika metų kryptingai užsiimant viena ir ta pačia veikla, kuri susijusi su atitinkamos produkcijos atsiradimu bei pristatymu visuomenei, iškyla objektyvumu grįsto supratimo poreikis. Šio poreikio patenkinimas siejamas su struktūrų paieškomis, kurios leistų nustatyti bendresnes tendencijas bei judėjimo įvairesnėmis kryptimis galimybes. Kūrybinės veiklos išskleidimas siejamas su kūrinių tarpusavio santykiais ir juose egzistuojančiomis spektriškai išreiškiamomis savybėmis. Aptinkant kūryboje slypinčius blizgesius ir proporcijas, dėmes ir pusšėšėlius, siekiama iš pradžių išnaudoti mokslinį žinojimo metodą, vėliau meninį tyrimą, ir galiausiai po to formuluoti estetizuotas išvadas.

Pagrindinis principas

Jei vienos prizmės išskaidytą baltą šviesą nukreiptume į kitą prizmę, pastatytą atvirkščiai pirmajai, vėl gautume baltą šviesą. Tokiu principu išskleidę meninės kūrybos spektrą, turėtume gauti kūrybą, kuri pasireiškia kaip postprodukcija. [žr. 1 pav. p. 164].

Tikslas

Nors personalinė kūryba susideda iš atskirų kūrinių bei jų reprezentacijų, šio darbo tikslas yra atskleisti ir analizuoti ne pačius kūrinius, bet kūrybą, kuri suvokiama kaip tam tikras spektrinės savybės turintis reiškiny, redukuojamas iki naujo kūrinių sukuriama kūrinio.

Uždaviniai

1. Surinkti ir suklasifikuoti visus personalinės kūrybos artefaktus, kuriuos būtų patogu naudoti kaip medžiagą tyrimui. Personaliniais meno kūriniais šiame darbe laikomi autoriaus pasirašyti kūriniai, kuriuose glūdi duomenys: informacija, žinios ir žinojimai.
2. Apibrėžti spektrinį kūrybos analizės metodą kaip įrankį, kuris apjungia naudojimo ir panaudojimo technikas, leidžiančias vizualizuoti pasirinktoje medžiagoje egzistuojančias proporcijas, santykius ir tekstūras.
3. Ieškant teksto ir vaizdo sintezės, rašto darbą komponuoti remiantis pagrindiniais mokslinio darbo šablonais, kaip pagrindą imant anglosaksišką teorinių darbų rašymo tradiciją, ją užbaigiant integruotais kalbėjimo vaizdu modeliais.
4. Vertinant įvairiais kriterijais, ieškoti išgryninto požiūrio į meninę praktiką, kuris būtų aktualus ne tik meno laukui.
5. Žinių taikymo lygmeniu po analizės suformuoti abstrakčias estetiškas ištraukas, kaip išvadas, kurios pagal poreikius būtų panaudojamos kūrybinės etikos normų neperžengiančioje veikloje.

Hipotezė

Bolonijos proceso, meno rinkos ir meno edukacijos lauko intensyviai palaikomoje meninio tyrimo struktūroje gali atsirasti autonomiškumu grindžiamų meninio tyrinimo formų, kurios nekonfliktiškai funkcionuotų kaip laboratorinės meno praktikos. Tokiose praktikose atsirandančios meno kūrinio ar kūrinių sancaupų išgryninimo tendencijos galėtų vystytis kaip autentiškos postprodukcinės veiklos su moksliskumo atspalviu. Čia būtų formuojamos naujos autoriaus autoritetu (autoryste) ngrindžiamos meno raiškos, tačiau saviraiškos poreikis nedegraduotų, nes išliktų išraiškos per pasirinkimą galimybė. Ši meninio tyrimo atplaiša dėl tiesioginio naudojimosi empirinės patirties apibendrinimu (indukcija) galėtų tapti išraiškingu reiškiniu pomeninėje aplinkoje ir būti panaudota

meno mokslui aktualių tyrimų taikyme. Tokio pobūdžio poprodukcinis užsiėmimas domintų kūrėjus ir poedukacinėje veikloje.

Šaltinių ir citatų naudojimo pagrįstumas. Viena problema, vienas sprendimas, vienas atspirties taškas ir jokie betiksliai informatyvumo, būdingo vadovėliniam žanrui. Remiantis estetiniais motyvais, literatūros ir citatų sąrašas, kaip rinkinys, sudaromas ir užbaigiamas parašius darbą. Citatos naudojamos remiantis Lotte Rienecker ir Peter Stray Jorgensen knygos *Kaip rašyti mokslinį darbą* (Vilnius: 2003) rekomendacija, kuri literatūrą apibrėžia kaip be jos neįsivaizduojamą mokslinio rašto sudedamąją dalį. Techninė, istorinė, mokslinė, o kai kada net ir grožinė literatūra čia naudojama remiantis oponuojančių nuomonių ar teiginių poreikiu. Cituojant nepersistengiama noru sublizgėti erudicija, o tik bandoma išskirti tai, kas perkeltine prasme sustiprina ir per savotišką atskirtį praplečia pagrindinės minties konkretumo argumentacijas.

Literatūros naudojimas teoriniame darbe gali būti prilyginamas žemėlapių-diagramos strategijai kaip meninio tyrimo priemonei, kuria pasinaudojama tam, kad vėliau būtų įmanoma atlikti redukcijos veiksmą. Diagramos veikia kaip įrodymas jog meninis tyrimas yra būdingas įvairioms meninėms praktikoms. Į citavimą ir autorinių minčių koncentracijas čia žiūrima labiau per conceptualų, nei per išskirtinai vien racionaliame moksle priimtą prisilietimą. Citatų rinkinio sudarymu akcentuojama ne tik meninio tyrimo sąmoningo ribotumo būtinybė, bet ir praplečiamas spektrinės kūrybos analizės pritaikomumo horizontas su išsiginčijimo galimybėmis. Nors čia palaikoma klaidžiojimu ir atsitiktinumu grindžiama veikla, ji nėra pagrindinis tikslas. Tai perskaitoma ir kaip pirminis veiksmas spektrinės kūrybos analizės raiškai, kuri remiasi konkrečiais faktais kaip savaime egzistuojančiais santykiais, turinčiais abstrakčią išraišką. Šiuo atveju citatos, kaip ir visi tyrinėjami objektai darbe, turi baigtinį skaičių, o tai prasminga dėl dviejų niuansų: mokslinio nuoseklumo ir galimybės būti ištirtiems pagal tą pačią metodiką. Nors, kaip jau minėta, citatų atsiradimas sietinas su klaidžiojimu knygų puslapiuose bei galimybe tai išreikšti žemėlapių-diagrama, galiausiai visas citatų rinkinys gali būti atskleistas remiantis konkrečiais paveikslais [žr. p.144] išsiskaidymu į atskirus segmentus kaip šio rašto darbo skirtukus knygai. Remiantis tekstu skaitytojai paliekama teisė pačiam klaidžioti aptinkant užkoduotas prasmes, kurios iš citatų sancaupos sėkmingai perkeliama į bet kurį šio meninio projekto spausdintinį kontekstą. Konkrečiomis citatomis nesiekiama nei palengvinti, nei apsunkinti bendros meninio projekto visumos. Jos veikia ne kaip vaistas ir ne kaip nuodas. Čia perteikiama praktinės ir teorinės veiklos sąveika, kurioje siekiama išlaikyti žodžių junginio „meninis projektas“ prasmę su neišvengiamomis tarpdalykinėmis, o/ir bendražmogiškomis įžvalgomis. Perskaičius tekstą išlieka galimybė, kad viskas atsiskleis ne iš karto, bet skirtuku pažymėtą puslapį nesunkiai bus galima surasti iš naujo.

Šaltiniai, kuriais remiamasi, nėra vien akademinio pobūdžio, nes toks apsiribojimas nepadėtų, o tik iškraipytų paties meninio projekto esmę, įstatant jį vien tik į akademinius rėmus, didžiąja dalimi aktualius tik pačiam akademiniam kontekstui.

Asmeninis santykis su tiriamu objektu – personaline kūryba

Asmeninis santykis atsiskleidžia kaip naujo puslapio vertimas su visiškai kitokia – atlikėjo – perspektyva. Kino pramonėje postprodukcija vadinami visi vėlesni veiksmai su kino juosta, kurie atliekami su jau padarytu turiniu, t. y.: kai po scenarijaus parašymo, suvaidinimo ir nufilmavimo yra apdorojama jau egzistuojanti medžiaga (montavimas, muzikinis takelis, titrai, plakato dizainas, filmo platinimas, foto albumai apie filmą ir pan.). *Post-*, tai sudurtinių žodžių pirmasis dėmuo, reiškiantis esatis po (ko nors), tolesnėmis, vėlesnėmis prasmėmis. Ši apibrėžtis taikoma ir šiuo atveju, kai bandoma paaiškinti, kokių santykiu su tiriamąja medžiaga yra įgyvendinamas šis meno projektas. Jo autorius nebekuria naujų kūrinių, o tiesiog ieško būdų, kaip estetizuotai išreikšti savo kūrybos visumą.

Kad analizė įgautų realesnį pagrindą, visiškai netrukdo 2015 metais sąmoningai keturiolikai metų suspenduota naujų kūrinių sukūrimo praktika, nes būtent tai leidžia asmeninį gyvenimą traktuoti įvairiau, pavyzdžiui, kaip meno kūrinį. Tampa įmanomas toks meno kūrinys, pro kurį neįmanoma tiesiog praeiti parodoje, jį reikia išgyventi tiesiogine prasme. <...> Būtina pastebėti, jog bendradarbiavimas su kitais menininkais ar savo paties kūriniais nėra suspenduotas, kas leidžia nekuriančiam autoriui užsiimti kultūrine veikla. Anksčiau sukurti kūriniai, kaip Kleopo draugijos nariai, toliau sėkmingai dalyvauja parodose, kuriančio autoriaus tapatybė pagal sutartis išnuomojama kitiems autoriams, o pats kūrėjas pagal 2015 metais pasirašytas meno kūrinių kapinių pareigybinės nuostatos užima kapinių prižiūrėtojo pareigas, nes Meno kūrinių kapinės yra apibrėžiamos kaip paslauga menininkams.

Naujų kūrinių nebeatsiradimas iš tam tikro šaltinio sudaro galimybes įvykusią kūrybą analizuoti kaip baigtinį reiškinį. Atsižvelgiant į tai, jog čia autorius tampa kūrinium, atsiveria perspektyva į pasaulį pažvelgti iš daikto pozicijų. Nors kai kas tam stipriai prieštarautų, ši pozicija per tam tikrus veiksmus gali būti derinama su kūrinium užbaigiančia postprodukcine laikysena. Iš to seka mintis, jog rašydamas šį darbą autorius prisistato kaip kažkas kitas, ir taip susikuriama veikimo laisvė.

Naujų kūrinių nebeatsiradimas iš tam tikro šaltinio sudaro galimybes įvykusią kūrybą analizuoti kaip baigtinį reiškinį. Atsižvelgiant į tai, jog čia autorius tampa kūrinium, atsiveria ir tam tikra perspektyva į pasaulį pažvelgti iš daikto pozicijų. Ši pozicija per atitinkamus veiksmus derinama su kūrinium užbaigiančia postprodukcine laikysena. Iš to seka mintis, jog rašydamas šį darbą autorius prisistato kaip kažkas kitas, ir taip susikuria sau atitinkamą veikimo laisvę.

KLEOPO DRAUGIJA

Kleopo draugija tai yra organizacija, kurios steigėjas yra menininkas Juozas Laivys ir vienas jo kūriny. Kūrinio pavadinimas – Kleopas – tiesiogiai siejasi su draugijos pavadinimu. Tai oficialus darinys, atsiradęs iš būtinybės sustiprinti menininko ir jo kūrinių santykius. Tokiu būdu stengiamasi propaguoti grynąją kūrybą. Chaoso egzistavimas kūrėjo ir kūrinių santykiuose gali vesti prie visapusiškos destruktijos, todėl Kleopo draugija funkcionuoja kaip tam tikro stabilumo garantas.

Ši organizacija, siekianti abipusių santykių harmonijos, tuo pačiu suvokiama kaip kokybiškai kitokių ryšių atsiradimo galimybė. Čia visokeriopas bendradarbiavimas grindžiamas tarpusavio pasitikėjimo modeliu. Glaudūs santykiai traktuojami kaip socialinis procesas. Jie sietini su materialinius bei dvasinius poreikius tenkinančia veikla, kuri užtikrina menininko ir jo kūrinių saviraiškos laisvę.

Draugija su vienu kūriniu veikia kaip visus menininko kūrinius vienijantis istorinis faktas. Ji savo prigimtinė nuostata neapsisunkina religine, magine, auklėjamąja ar propagandine funkcijomis. Iš principo nekeldama ypatingų tikslų ar uždavinių, savo siekių įgyvendinimo trajektorijoje organizacija koegzistuoja neparazitinio viešumo estetikoje.

Logotipo aprašymas Draugijos logotipas yra laikomas oficialia organizacijos atributika ir atspindi pagrindines draugijos nuostatas. Tai yra dvi linijos, egzistuojančios erdvėje, kurios galbūt niekada nesusikerta, nors, pasižiūrėjus iš tam tikro vertikalaus sankirtai taško, gali pasirodyti kitaip. Tai susikertančios ar tiesiog persipinančios paralelės, kurios įmanomos kūriniams pradėjus kurti ir menininkui suspendavus kūrybą. Pieštas elementas logotipo sandaroje simbolizuoja meno kūrinio ir menininko susitikimo būseną, kuri patvirtina, jog meno kūrinio gyvenimas ir menininko gyvenimas juda skirtingomis trajektorijomis. Jų persidengimas grindžiamas draugiškumo ir estetikos poreikio principais. Meno kūrinys fiziniu pavidalu gali išgyventi ilgiau nei jo kūrėjas, o būdamas nepriklausomas, turi visas teises užsiimti laisva kūryba net ir po autoriaus mirties.

Kleopo draugiją sudaro penki skyriai. Skyriuose veikia atskiros kūrinių sekcijos.

Kleopo draugija tvarko ir prižiūri dingusių ar sugadintų darbų muziejų, kuriam priklauso meno galerija „Greitkelis Vilnius–Kaunas“, startavusi 2006 metais.

Organizacijos iniciatyva buvo įkurtas nebekūrinių klubas „Rykštė“, kuriam išsisėmus, veikla reorganizuota į meno kūrinių laidojimo paslaugas.

Kleopo draugija kaupia ir prižiūri parodytų bei niekur nerodytų darbų archyvą. Renka medžiagą iš draugijos narių gyvenimo. Gali inicijuoti nepriklausomus projektus (pavyzdžiui, meno kūrinių su kūrėjais rezidencijos, leidyba), organizuoti laisvalaikį ir panašiai.

Ši organizacija turi teisę platinti suvenyrus su draugijos simbolika, o tam tikrais atvejais gali užsiimti ir savo narių prekyba.

Spektrinė kūrybos analizė (SKA) bendrais bruožais

Savęs pervertinimas arba nuvertinimas būdingas daugumai vaizduojamojo meno atstovų. Santykis su savo laikmečio kūrybinėmis išraiškomis, balanso poreikis ir noras rasti bent kiek tiksliau realybę atspindinčius argumentus yra naudojamas kaip leitmotyvas darbe, kurį užbaigia estetizuotos išvados.

Estetizuotomis išvadomis patvirtinama meninė meno prigimtis, o spektrinė kūrybos analizė

motyvuojama objektyvios kūrėjo savivertės reprezentacija, kuriai stiprų poveikį daro konceptualiai ir vizualiai įsigalėjusi socialinė ekonominė statistinė kolonizacija. Spektrinė kūrybos analizė visų pirma suvokiama kaip įrankis, leidžiantis menininkams įvertinti personalinės kūrybos duomenis. Po to seka antras žingsnis – kūrimo teisės perleidimas pačiai kūrybai, pastarajai atsiskleidžiant per tai, kuo ji ir yra. Tokiu būdu menininkas tampa nebe kūrinius kuriančiu nepriklausomu autoriumi, o kūrinių sukurtu produktu, ir tai yra akivaizdi žvilgsnio iš išorės pasekmė. Situacija, kai konstatuojama, jog ne tu kuri, o tave kuria, gana nejauki. Iš to kyla poreikis integruoti kokybinius ir kiekybinius duomenis į šį metodą ir išgauti kaip įmanoma tikslesnes faktines vertes, o apdorojant duomenis, vadovautis apibrėžtais dėsniais ir taisyklėmis. Taip vizualizuotų išvadų akivaizdoje legitimuojamas nekuriančio kūrėjo potencialas, aktyvuojantis kūrimą nesukuriant meno kūrinių. Vykdoma savo kūrybos kaip objekto stebėsena iš žiūroviško pasimetimo, kurio dėka susigaudymo perspektyvoje gaminasi natūralūs spektriškumai, kurie išreiškiami per meno tyrinimo praktiką.

(SKA) metodo aprašymas

<...> Spektrinės analizės raiškos matrica apibrėžiama per atitinkamą būtinų veiksmų seką. Kiekviename sekos žingsnyje meninė kūryba traktuojama skirtingai. Pradedama nuo to, kad iš pradžių ji apibrėžiama kaip iki mokslinis, vėliau kaip mokslinis ir galiausiai – nebe mokslinis pažinimas.

Ikimokslinio pažinimo faze laikytinas tiesiog kūrinių kūrimas bei eksponavimas kol neatsiranda poreikis natūraliai suprasti ar suspenduoti kūrybą. Autorius šiame etape, nors ir žinodamas, kad kūrinių užbaigia žiūrovas, to nepaisydamas reiškia tai, kas jam atrodo svarbu. Čia kūrybinio proceso metu atsiradę artefaktai, būdami skirtingi savo pavadinimais, turiniu, forma, medžiaga ir pasirodymo publikai dažniu, suformuoja visumą, kuri traktuojama kaip tiriamos medžiagos apibrėžties laukas.

Antro veiksmo scenoje autorius tampa mokslininku-stebėtoju. Vyksta kūrybos artefaktų atranka, rūšiavimas bei duomenų klasifikavimas. Atsiranda kūrinių parametrų išskyrimo bei fiksavimo būtinybė. Šiame etape intuityvi nuojauta performuojama į mokslinio žinojimo pamatus, kur parametrais nužymimas analizuojamas turinys. Sudaroma lentelė, išreiškianti medžiagos savybes. Vėlesnėje šio etapo mokslinio žinojimo fazėje, švytėjimu išviešinus pageidaujamus kūrybos sektorius, randasi faktinė priklausomybė grįstos skaičių sancaupos, kurios, pasitelkus redukcinę teoriją, prieinamos analizavimui. Šios sancaupos gali būti panaudotos norimų uždavinių sprendimui. Duomenis atspindintys skaičiai iš matematinės kalbos perkeliama į kalbėjimo vaizdais būdus. Spektrinės kūrybos raiškos matrica užbaigiama diagramomis, kurių proporcijos paruošia dirvą esatinėms išvadoms.

Sukaupus išsiskleidusių spektrų rinkinį, žengiamas paskutinis žingsnis, kuriame neišvengiamai atsisakoma pretenzijų į visuotinio pažinimo metodo pozicijas. Viskas fiksuojama platesniuose ir daug gilesnes asociacijas keliančiuose kolorituose, kuriuose aktyvuojasi nebe mokslinės, o po mokslinės meninės raiškos.

Išskiriant duomenų tipus bei raiškos matricas, kurių finalinė fazė sutampa su vizualiomis estetizuotomis išvadomis, bandoma išvengti hibridinių formų. Jos koegzistuoja kaip elementarus šio metodo kritikos elementas. Siekiant estetinio nuoseklumo ir prasmų tyrumo ten, kur jos sunkiai įsivaizduojamos, spektrinis kūrybos analizės metodas sulieja opozicijas, kuriomis apžvelgiamos situacijos ir santykiai tarp objektyvumo-subjektyvumo. Balansuojama tarp kūrimo ir nekūrimo ribų. Kadangi, galų gale, grįžtama prie spekuliatyvaus subjektyvumo ir nekvestionuojamo grožio, kaip individualios estetikos vertybės sampratos, galima teigti, jog šis metodas, išskirdamas ikimokslinį ir pomokslinį kūrinio egzistavimo režimą, atskleidžia kūrybos universalumą. Savo esme jis leidžia paaiškinti, kada ir kokios žinios aptinkamos kūrinyje. Tai būdas įskiepyti žinias ir žinojimus į estetinį objektą, paliekant galimybę gėrėtis juo ir be atitinkamo supratimo.

(SKA) Santykis su dailėtyra

Šiame poskyryje siekiama apibrėžti *spektrinės kūrybos analizės* ir mokslo santykius. Labiausiai orientuojamasi į artimiausią kūrybinei praktikai dailėtyros mokslą. Tuo tikslu artikuliuojamos tam tikros sąvokos. Nustatomas ryšys su jau egzistuojančiais postulatais. Pats santykis apibrėžiamas kaip abipusiškai patrauklus.

(SKA) Santykis su meno lauku

Trumpai apibrėžus spektrinės kūrybos analizės santykį su dailėtyros mokslu, toliau būtina nusakyti jos santykį su meno lauku. Kadangi meno laukas pakankamai plati sąvoka, šioje skiltyje apsiribojama, vien tik santykio su meniniu tyrimu apibrėžimu. Iš principo šis santykis apibrėžiamas kaip nekonfliktiškas.

(SKA) Santykis su žiūrovu

Šio darbo tikslas nėra aprašyti ir paaiškinti konkrečius ikimoksliniame patyrimo atsiradusius kūrinius. Spektriniame kūrybos analizės metode aprašomos aplinkybės, kuriomis žinios įkeliamos į estetinį objektą ir iškeliamos iš jo. Todėl būtina trumpai paaiškinti, koks įmanomas estetizuotų išvadų santykis su meno žiūrovu. Jis apibrėžiamas per dalyvavimą.

Praktinė metodo prieiga - Kleopo draugijos spektrinė analizė

Aprašius metodo santykius su mokslu, menu ir žiūrovu bei sudarius atitinkamą veikimo schemą, nors ir neišbaigtą (kaip pasitaiko meninėje praktikoje), būtina patikrinti, kaip tai veikia konkrečioje postprodukcinėje perspektyvoje. Šiame skyriuje bandoma atlikti veiksmus, kurie leistų nuosekliai prieiti prie estetizuotos išvados. Tam, kad būtų išgautas spektrinės kūrybos analizės judrumas, laboratoriniai bandymai su šiuo metodu bus atliekami IV skyriuje. Šiame skyriuje siekiama praktiškai patikrinti metodo veikimą personalinės kūrybos atžvilgiu ir pateikti tiriamosios dalies įvade išsikeltos hipotezės, tikslų ir uždavinių įgyvendinimo praktikoje pasekmes.

Lentelės sudarymas

Pradedant spektrinę kūrybos analizę, būtina sudaryti visų Kleopo draugijai priklausančių kūrinių sąrašą. Suprantama, prieš tai turi būti apspręsta, kad sąrašas būtų baigtinis, o ne nuolat papildomas. Nesant kūrybos suspendavimo, nagrinėti galima tik laike apibrėžtą kūrybos periodą, kaip reiškinį, o ne visą kūrybą. Spektrinė kūrybos analizė be kūrybos artefaktų ir baigtinumo nebūtų pilna.

Taigi pirmas žingsnis – lentelės sudarymas. Lentelę sudaro vertikalčiai užpildytas kūrinių sąrašas ir horizontalčiai surašyti numatomi parametrai, kurie pildomi pagal kiekvieno kūrinio duomenis. Pildant lentelę, priklausomai nuo konkretaus parametro duomenų įvairovės, atskiriems duomenims yra suteikiamos konkrečios reikšmės. Paprastumo dėlei, duomenims suteikiamos skaitmeninės reikšmės, nors yra įmanomas ir kitokių simbolių naudojimas. Daugeliu atveju, skaičius „1“ lentelėje nereiškia kiekio, tiesiog yra konkretus reikšmės ekvivalentas.

Šį darbą būtina atlikti labai kruopščiai, nes po to, kai jau sudarytas sąrašas ir suteiktos bei surašytos reikšmės, pastarųjų keitimas dėl vėliau atliekamų skaičiavimų ir generuojamų diagramų gali pareikalaus daug perdirbinėjimo. Tiesa, parametrus, kaip atskirus stulpelius, įtraukti arba atmesti yra paprasčiau, nei perskaičiuoti ar perrašyti jau užkoduotus duomenis.

Toliau pagal stulpelius eilės tvarka aprašomi pasirinkti parametrai. Jų buvo numatyta devyni: eilės numeris, kūrinio pavadinimas, lytis, sukūrimo metai, rūšis, pasirodymų skaičius parodose, „a“ raidžių skaičius pavadinimuose, penkių „p“ taisyklė ir kūrinio asmens kodas. Nors skaičius devyni moksle yra tik skaičius tačiau meninėje interpretacijoje jis gali turėti asociacijų ir su devyniais nėštumo mėnesiais, kuriuos duoda gamta pasiruošti naujo žmogaus atėjimui.

Išsamus Kleopo draugijos aprašymas pagal rūšis

Kadangi šio rašto darbo pavadinime figūruoja žodžių junginys *Kleopo draugija*, tai tikslinga pagal sudarytą 1 lentelę „rūšies“ parametro rėmuose įvesti ir dar smulkesnį skirstymą, tam kad atsirastų išsamesnis Kleopo draugijos narių aprašymas. Šis aprašymas gali būti perskaitomas ir kaip

bendresnės apimtys vizualizacijų paaiškinimas. Aprašymas, nors ir remiasi faktinėmis aplinkybėmis, tačiau išlieka subjektyvus ir visada gali būti tobulinamas.

Pagal rūšinę priklausomybę Kleopo draugiją sudaro septyni skyriai. Skyriuose veikia atskiros sekcijos, jų priskaičiuojama dvylika. Atsižvelgiant į estetinius parametrus atskiros sekcijos skaidomos į dvidešimt keturias raiškas, kuriomis gali būti apibūdinamas kiekvienas iš 256 kūrinių.

Objektų skyrius yra gausiausias. Jis vienija 102 Kleopo draugijos narius. Šiame skyriuje lygiagrečiai stovi dvi sekcijos, tai yra skulptūrų sekcija (41 narys) ir *ready-made* sekcija, kurią užpildo 61 objektas. Pagal medžiaginę priklausomybę skulptūrinėje sekcijoje išskiriamos trys raiškos. Jos nesunkiai identifikuojamos pagal medžiagiškas savybes ir pasiskirsto taip: a) putplasčio skulptūra 21, b) medinė 8, c) kita (akmuo, metalas, gipsas ir pan.) 20 skulptūrų. *Ready-made* objektai medžiagiškumo pagrindu neskirstomi, juose išskirtiniu bruožu laikoma daiktiškoji ir gamtinė objektų kilmė. Išskirtinai organinės kilmės gamtos kūrinių priskaičiuojama 22, o pramoniniu būdu atsiradusių gaminių – 41.

Antras pagal gausumą laikomas *Meninių akcijų* skyrius. Jame yra 42 nariai. Šiame skyriuje išskiriamos performansų ir akcijų sekcijos. Septyni performansai pasidalina į dvi raiškas: į tris autoriaus įgyvendintus ir atliktus gyvai ir keturis, kuriuos atliko kiti atlikėjai pagal scenarijų. Trisdešimt penkias akcijas pagal raišką meninių akcijų skyriuje skiriame į dvidešimt individualių ir penkiolika atliktų kartu su kitais atlikėjais.

Atskirą skyrių sudaro tekstai. Jų priskaičiuojama trisdešimt penki. Skyriuje dvi sekcijos, grožinių tekstų ir poezijos 9, ir likusių tekstų 26. Pastaruosius dar klasifikuojame į tris raiškas a) aprašomuosius, b) tekstus dokumentuose, c) konceptualizuotus tekstus. Aprašomieji yra septyni, dokumentuose penki, o konceptualiųjų priskaičiuojama keturiolika.

Instaliacijos – dvidešimt šešios, jos visos talpinamos vienoje sekcijoje, tačiau pagal raiškos specifiką išskiriamos į instaliacijas atvirose erdvėse, uždaroje erdvėje ir daiktuose. Atitinkamai jų priskaičiuojama atvirose erdvėse keturios, uždaroje dvylika, daiktuose keturiolika.

Piešimo sekciją sudaro dvidešimt penki draugijos nariai, iš jų penkiems būdinga koliažinė raiška. Likusiems dvidešimt – piešinio išraiška, pagal nupiešimo laiką jie skirstomi į piešinius iki akademijos baigimo 5(PPP) ir po baigimo 15 (PPŠ).

Šeštas skyrius *foto/video* - dvidešimt keturi kūriniai. Kaip galima spėti iš pavadinimo, skyriuje yra dvi sekcijos. *Foto* – šešiolika ir *video* – aštuoni nariai. Tarp aštuonių *video* yra viena animacija ir

muzikinių takelių rinkinys. *Foto* elementai dar skirstomi į dokumentinę *foto*, kurioje dominuoja vaizdai (aštuoni) ir foto, kuriuose svarbus pasakojimas šalia vaizdo, jų taip pat - aštuoni elementai.

Septintą, mažiausią, tačiau atskirą nuo kitų skyrių, segmentą sudaro architektūra. Architektūros sekcijoje du nariai.

Atlikus detalesnę Kleopo draugijos analizę pagal rūšinį pasiskirstymą, paaiškėjo jog ankstesnė draugijos struktūra pasikeitė. Buvo kitaip išdėlioti skyriai perstumdytos atskiros sekcijos, o tam tikros narių raiškos išplėtos ar susiaurintos. Postprodukcija ir bendradarbiavimas su kitais menininkais tiesiog išimti iš draugijos struktūros, nes šios veiklos vis dar išlieka aktyvuotos, suspendavus individualių kūrinių kūrimą. Iš Kleopo draugijos struktūrinių pokyčių iki mokslinėje meninėje veikloje ir mokslinėje tyrinėjimų fazėje, galime nesunkiai pastebėti, kad mokslškai apdorojama medžiaga, kaip ir meninio įsivaizdavimo struktūros skaidomos į vis smulkesnes dalis turi potencialo tiesiog prarasti visumą. Įvertinant šį faktorių galima konstatuoti, kad egzistuoja meno ir mokslo panašumas bei abiejose stovyklose slypi pavojai, kuriuos išspęsti galėtų nebent nebemokslinis sugrįžimas į meninę raišką, kuri nebepasižymi iki mokslinei meninei kūrybai būdingais laisvumo bruožais. Po šių pastebėjimų iš principo prieinama prie estetizuotų išvadų darymo, nebesiplečiant į metodologinių mokslinių atspalvių turinčių tyrinėjimų lauką nes yra pavojus tiesiog grįžti į iki mokslinę kūrybos pažinimo fazę.

Tiriamąjį darbo hipotezė pasitvirtino tik iš dalies, nes iškilo kitų hipotezių, sietinų su estetiškumo būties problema, ir norint viską patikrinti, prireiktų dar daugiau laiko bei intelektualinių resursų. Gyvosios kūrybos lauką pažinę kūrėjai nėra linkę užsibūti edukacinėse institucijose. Jie, saugodami kūrybinės laisvės principus, linkę kuo greičiau palikti reglamentuotu modeliavimu veikiančias teritorijas, todėl norint patvirtinti daugumą šios hipotezės niuansų, pašnekovų tenka ieškoti ne akademinėse terpėse. Kadangi meninis tyrimas didžiąja dalimi sukurtas institucijose, o jo palaikymu ir programavimu taip pat rūpinasi tik institucijos, įrodyti kad panašaus pobūdžio raiškos patrauklios už institucinę praktiką šiuo momentu nėra įmanoma. Neįsivaizduojamo elemento egzistavimas už vaizduotės ribų leidžia konstatuoti, jog dalinis hipotezės patvirtinimas šiame darbe jokių būdu neturėtų būti perskaitytas kaip pačios hipotezės trūkumas. Bet koku atveju išlieka tikimybė, kad spektrinė kūrybos analizė atras būdų, kaip plėtotis meno/mokslo kontekste. O kaip tai paveiks meninę praktiką, pasakyti neatsitraukus iš edukacinio lauko sunku.

Laboratorinis Nr. 1

Spektrinės kūrybos metodą pritaikius personalinės kūrybos analizei, atsiranda poreikis išbandyti šį darbo instrumentą dirbant su mažiau žinoma medžiaga. Laboratorinio darbo objektu pasirinkta Leono Lino Katino retrospektyvinė paroda „Raudona krisdama virsta balta“ Nacionalinėje dailės galerijoje.

Laboratorinio darbo tikslas

Plečiant parodų apžiūrėjimo galimybes neišeinant iš namų, patikrinti spektrinės kūrybos analizės metodą, tyrinamuoju objektu pasirenkant žinomo bei pripažinto menininko kūrybos rinkinį,

Atlikus visą darbą, patvirtinta hipotezė, jog spektrinė kūrybos analizė gali būti naudojama ir kitų menininkų, kūrybos rinkinių, bet ir parodų estetizavime. Laboratorinio darbo tikslas pasiektas, uždaviniai realizuoti. Su ypatingais sunkumais ar nesklandumais nesusidurta.

Laboratorinis Nr. 2

Laboratoriniame darbe keliama hipotezė, jog spektrinės analizės metodas gali būti taikomas kultūriniais procesams analizuoti.

Tikslas – pasirinkus duomenis iš Meno kūrinių kapinių palaidojimų 2017–2020 metais, juos apdoroti pagal spektrinės analizės metodiką, o gautoms diagramoms suteikti panašumo į anksčiau atliktus bandymus.

Sudarius lentelę, kurioje pagal atitinkamus parametrus suklasifikuoti duomenys, jiems priskiriant reikšmes, nesunkiai buvo išgautos abstrahuotos estetiškos vizualizacijos. Įgyvendinant laboratorinio darbo rėmuose išsikeltą tikslą, buvo išgautas meno kūrinių palaidojimų spektras 2017–2020 metais, o tai leidžia manyti, kad šis analizės būdas gali būti pritaikomas reiškiniams tirti bei estetizuoti. Apsibrėžimas laiko atžvilgiu čia yra būtina sąlyga, aktuali labiau mokslinei prieigai,

Parodų parodos egzistavimo galimybė patvirtina tą faktą, jog jeigu gali egzistuoti paroda, kurią sudaro parodos, vadinasi pavienės parodos, kurios sudarytos iš kūrinių, yra kūrinių kūriniai. Apibrėžus parodą kaip kūrinių kūrinį, prarandama galimybė ją laikyti išskirtine kuratorių kūryba, nes tada ji būtų ne kūrinių, o kūrėjo kūrinys.

Laboratorinis darnas Nr. 3

Vieno iš kūrinių tyrimas pritaikant spektrinės kūrybos metodą

Tikslas – išsiaiškinti, ar galimas spektrinės analizės metodo taikymas spektrolizuojant ne kūrybos visumą, susidedančią iš kūrinių, ne parodą ar reiškinį, bet vieną konkretų kūrinį.

Įtraukti šį laboratorinį bandymą į bendrą spektrinės analizės metodo aprašymą, pasirodė svarbu dėl objektyvių priežasčių. Visų pirma, jis eskiziškas ir iliustratyvus, o antra, atskleidžia ir tam tikrus

dalykus, kurie tiesiog, nors ir turėję aiškią estetiką, toliau nebuvo vystomi. Šis pirmas bandymas, kuris rašto darbe pateikiamas kaip paskutinis laboratorinis, potencialiai apjungia mokslą ir meną, bei leidžia pagalvoti apie tai, kas parodoma, kaip gali būti įrodoma, ir galbūt ne viskas tiesiog turi būti rodoma.

Apie tiriamosios dalies išvadas

Prieš pateikiant galutines estetizuotas išvadas belieka konstatuoti, jog tam kad šis tiriamasis darbas organiškai įsiliėtų į bendrą projekto karkasą ir įgautų meniniams projektams būdingos prasmės, tenka mokslinio mąstymo principais sukonstruoto metodo išvadas pateikti redukuojant jas į atitinkamus vaizdus. Tokiu būdu teorijos ir praktikos lydinys įgauna potencialios išsireikšti kaip visumą formuojantis faktorius. Atlikus šį veiksmą projektas gali būti ginamas, peikiamas ar toliau garinamas, tiek iš meninių tiek iš mokslinių pozicijų, tiesiogiai nesikoncentruojant nei į vieną iš jų, nes pasireiškia kaip iki mokslinės kūrybos elementų turinti po mokslinę meninę praktika.

Žvelgiant iš atvirkštinės perspektyvos spektrinės kūrybos analizės metodo esmė užkoduota jau įvadinėse tezėse, jo tiksluose ir uždaviniuose. Raštiškų išvadų atsisakymas baigiant rašto darbą yra tendencingai būtinas ir neišvengiamas. Tokiu būdu akcentuojant iki mokslinį ir po mokslinį kūrybos režimą galima ieškoti ir rasti jų sąjungos elementų. Vizualios formos išvadų atsiradimas sietinas būtent su nebemokslinė meninės saviraiškos plotme. Meninė patirtis, kuri iš principo susiformuoja iki mokslinėje kūryboje, patyrusi tam tikrus racionalumo išbandymus, ir mokslinius vertybių niveliavimo poveikius, tiesiog vėl gražinama į meninio patyrimo lauką užsitikrinusi neutraliai abstrakčią egzistenciją, kuri apima daug platesnius horizontus. Po meninę, po mokslinę išraiška įgavusi imunitetą, funkcionuoja kaip apčiuopiama būseną, už klasikinės meno sampratos, gamtamokslinio ar socialinio meninio tyrimo riboženklių.

Kas geriau, jei ne menininkas žino, jog ne viskas yra menas. Visi negali būti menininkais ir nevieni žino, o gal to nereikia žinoti. Tai, kas nepaaiškinama moksliai, nebūtinai yra nepaaiškinama. O tai, jog raštiškų išvadų nėra, nereiškia, kad jų nėra.

Kol neįkūnyti laikmečiai dairosi, menininkai gerumo, tiesos ir grožio vardan, nusiteikę lenkti savo žilas galvas, prieš mokslo ir ne mokslo jaunatvišką sąjungą.

C Jungiamoji dalis

Aprašymas

Į meno doktorantūros spausdintinį rankraštį įdėtas autentiškas skirtukas.

Trumpas paaiškinimas

ŠI KNYGA GALI BŪTI SUPRANTAMA KAIP VIETA SKIRTUKUI GYVENTI

Paiškinimas Nr. 1

Iš kur atsiranda skirtuko išraiška ir estetika, galima suprasti tik skaitant praktinės ir tiriamosios dalies tekstą. Be knygos nebūtų tokio skirtuko, o be tokio skirtuko knygos negalėtume laikyti užbaigta. Knyga yra skirtuko atsiradimo priežastis ir sąlyga ją užbaigti tokiu būdu. Aprašant knygoje spektrinės kūrybos analizės metodiką, buvo naudojamos kitų autorių mintys-citatos. Galiausiai jos suredukuotos iki diagramos kaip galutinės išvados. Kad išvada būtų tikra, pagrįsta ir įrodoma menine prasme, tenka atlikti diagramos išvedimo iš išvadų veiksmą. Tai yra išvedimas pradžioje įvyksta iš parašyto teksto, o galiausiai ir fiziniu pavidalu iš pačios knygos. Tokiu būdu įrodoma reali faktinė galimybė tekstui išreikšti per daiktą, šiuo atveju skirtuką. Tekstas tampa skirtuko autoriumi, nes tai jo išraiška, o raidžių rašytojas – tik atlikėjas, kuris, atlikdamas veiksmus postprodukciniėje kūrybos veiklos perspektyvoje, prisitaiko prie jau egzistuojančių sąlygų. VDA doktorantūros kontekste tai meno projektas, apjungiantis praktinę ir tiriamąją dalis į bendrą visumą. Tokiu būdu išlaikomas saikingas skirtumas, netgi fizinis atstumas tarp dalių, paliekantis erdvės pasireikšti skaitytojui ir žiūrovui, suprantančiam šias dalis kaip nedalumą ir išraišką.

Knygos tekste daug kalbama apie kūrinių kūrinius, tai knyga su skirtuku ir veikia kaip kūrinio iš kūrinių kūrinys. Šio veiksmo tikslas pasinaudoti knygos formatu kaip ekspozicine erdve, kurios forma ir atitinkamas tekstinis turinys formuoja konkrečią estetiką, yra pasiekiamas aprašant, skaitant, išgaunant diagramas ir galiausiai išreiškiant spektrinę kūrybos analizę per nebemokslinę praktiką. Knyga, iš kurios atsiranda skirtukas, gali būti suprantama kaip jos išvada ar tęsinys, turinė santrauka ar būtina užuomina, paaiškinanti bei komentuojanti turinį.

Šis aiškinimą ir jo paaiškinimą išreiškiantis objektas turi ir dar vieną savybę, kurią galima pavadinti išsivaikščiojimu. Dualistinė visuma pasižymi tiražavimu. Akivaizdu, kad po to jos jau nebebus įmanoma surinkti, todėl atitinkamą autentiškumą, būdingą kūriniams, bandoma parodyti per skirtukų skirtumus. Jie pagaminti vieną iš baigiamųjų diagramų supjausčius į penkiasdešimt dalių, kurios po vieną skirtingą segmentą įdedamos į kiekvieną spausdintinio rankraščio egzempliorių. Tokiu būdu parodoma, jog kiekviena knyga, nors ir būdama vienoda, yra skirtinga, kiekvienas ją perskaitys savaip. Atitinkamos juostelės leis skaitytojui pačiam sąmoningai ar nesąmoningai nuspręsti, kurioje knygos vietoje apgyvendinti skirtuką. Skirtukai išsivaikščios tarp puslapių kaip ateities prisiminimai, ir tokiu būdu kiekvienam paėmusiam leidinį leis įsitraukti į šį objektą, per dabartis tampančias jo dalimi.

Du panašūs klausimai: 1. Ar knygos skirtukas yra skirtas tai knygai? 2. Ar knyga yra skirta šiam skirtukui? Nors ir turėdami tapatų atsakymą [jie skirti vienas kitam – J. L.], leidžia manyti, kad tai nėra tas pats ar toks pats atsakymas kiekvienam.

Baigiamajame meniniame projekte tai susilieja, persipina ir yra išreiškiama per nedalomą visumą, tai yra tiriamosios ir praktinės meninės dalies integralumą. Medžiagiškai juos vienija popierius. Kaip ir kur klaidžioja vienas lapelis tarp likusių lapų, priklauso nuo to, kas jį paims į rankas. Suprantama, skirtukas gali būti įdėtas ir į bet kurią kitą knygą, o ir šis konkretus spausdintinis rankraštis su skirtuku fiziškai galėtų egzistuoti ir be jo. Tačiau čia nėra vien tekstinės ar vien estetinės dizaino detalės klausimai. Tiesiog bendra meninio projekto visuma atsiverčia tokiu pavidalu ir tikėtina, kad neužgaunat reglamentų bei kūrybinių principų, galės būti užversta ir padėta į lentyną.

Teksto pratęsimas tiriamojoje dalyje pereinant į praktinę veiklą nėra naujas, jis aptinkamas ir VDA meno doktorantų darbuose. Pavyzdžiui, Žygimantas Augustinas (2015) įdėjo baltus lapus su priedu „Naujiems portretams“, kuriuos neaišku, kas turi užpildyti. Saulius Leonavičius (2020) paliko tris tuščius puslapius leidinio gale be jokių paaiškinimų. Pavadinimo raidžių ir baigiamųjų darbų skaičių susiejo Algirdas Gataveckas (2016). Jis sukūrė aštuonis piešinius remdamasis baigtiniu aštuonių raidžių skaičiumi individualaus meninio projekto pavadinime *Poreikis*. O šiuo atveju skirtuko estetika suformavęs citatų rinkinys, pagal skaičių atitinka bendrą šio meninio projekto pavadinimo raidžių skaičių. *Kleopo draugija. Spektrinė kūrybos analizė. Postprodukcinio fenomeno sklaida kūrybinėje praktikoje.*

Jei nebūtų teksto, nebūtų knygos, jei nebūtų knygos, nereikėtų skirtuko, jei nebūtų skirtuko, nepatogu būtų skaityti knygą, jei nepatogiai skaitytume knygą, sunkiai galvotųsi apie teksto supratimą, jei nesuprastume teksto, tai nesuprastume skirtuko, negalėtume suprasti knygos, jei nesuprastume knygos ir skirtuko, nieko nesuprastume, nes negalėtume perskaityti iki galo, ir tokios knygos nebūtų priežasties išleisti.

Norint perskaityti ir suprasti knygą su skirtuku, būtina perskaityti ir skirtuką, kaip knygos teksto sugeneruotą kūrinį. Skaitant tekstą kaip kažką kitą generuojantį faktorių, reiktų naudoti skirtuką ir tokiu būdu dalyvauti knygoje esančiame tekste. Tik taip įsitraukdami į skaitymą su skirtuku, tekstą – skirtuką–knygą ir savo supratimą galėsime perskaityti suprantamai.

Jei skirtukas būtų be knygos, jis būtų nesuprantamas skirtukas, jei knyga būtų be skirtuko, ji būtų nesuprantama kaip būtent ši knyga. Jei neskaitytume, kas parašyta, nežinotume to, kas rašoma, neįsidėtume skirtuko, nenorėtume nieko suprasti, galėtume laiką leisti ir be šios knygos su skirtuku. Blieka kiekvienam skaitytojui nuspręsti, ko jis nori: įsidėti skirtuką knygoje ar neįsidėti. Skaityti

vien tik skirtuką, o knygos neliesti. Neskaityti nieko arba skaitant tapti ne tik knygos skaitytoju, bet ir jos žiūrovu, dalyvaujančiu, kuriančiu elementu kūrinyje, kuris yra kitų kūrinių kūrinys.

Santrauka Nr.2

Apie pasirinktą formą

Kadangi šis meninis projektas susideda iš trijų dalių, o tik tiriamoji privalo turėti didesnės apimties santrauką, tai šioje dalyje ji pateikiama, pagal VDA reglamentą, ir yra rašoma kita klaba nei parašytas visas meninio projekto tekstas. Atsižvelgiant į tai, jog santrauka atspindi tik vieną iš visumos sudedamųjų, būtina pažymėti, kad vien tik ją perskaičius gali tekti susitaikyti su būseną, jog ne viskas iki galo suprantama. Santraukoje pateikiamas tekstas iš principo yra medžiaga galutinėms vizualioms išvadoms, kurios įgraviruotos į bendrą meninio projekto visumą, ir per meninę praktiką tęsiasi ir už šios knygos ribų. Meninio projekto kontekste tiriamoji dalis, sukomponuota kaip teorija, kuri organiškai persipina su praktika ir asociatyviai išreiškia pagrindines tiriamosios ir kūrybinės dalies integralumo perspektyvas. Kadangi estetizuotos išvados darbe daromos spektrinės analizės metodu apdorojus, to paties metodo aprašymo tekste pavartotas citatas, tai elementaru ir tendencinga, kad šios citatos eilės tvarka pateikiamos ir tiriamojo darbo santraukoje. Dėl santraukos apimties bibliografiniai citatų parametrai nėra pakartotinai pateikiami. Darbe pavartotų citatų skaičius tiesiogiai siejasi su tiriamosios ir kūrybinės dalies pavadinimuose esančių raidžių suma. Penkiasdešimt citatų, kurios atitinka praktinės dalies pavadinimo raidžių skaičių turi konkrečias vietas tiriamajame tekste. Jos komentuoja ir papildo konkrečiomis teorinio darbo mintis. Likusios trisdešimt aštuonios citatos išrašytos iš Vilniaus dailės akademijos meno doktorantų apgintų disertacijų. Šios citatos komentuoja bendrai šio meninio projekto visumą, ir jų skaičius atitinka tiriamosios dalies pavadinimo raidžių skaičių.

Iš principo meno projekto pavadinimo išskleidimas per atitinkamą raidžių kiekį yra santrauka, kuri virtusi citatų rinkinių galiausiai buvo suredukuota iki diagramų. Kadangi citatos rašomos kitos kalbos raidėmis, akivaizdu, kad jos jau generuoja kitokį vaizdą nei atsirandantis šiame meniniame projekte, o tai liudija apie vizualumo universalumą ir trapumą tuo pačiu metu, pačios kalbos ir vaizdo atžvilgiu.

1. Newtonas įkūrė pačią pirmąją Kembridžo laboratoriją, bet paskui įsitraukė į itin keistus eksperimentus. Kartą jis įbedė ylą – ilgą buką adatą odai siūti – į savo akiduobę ir pasukiojo ją, jo paties žodžiais tariant, tarp akies obuolio ir smilkinio kaulo, kišdamas kiek tik pasiekė vien tam, kad pamatytų, kas nutiks. Ir – tiesiog stebuklas! – nieko nenutiko – bent jau nieko kas turėtų ilgalaikių pasekmių.

2. Kalbant apie Bolonijos proceso ištakas, kaip idėjų šaltinis būtinai prisimenama Sorbonos deklaracija, kurią 1998 m. gegužės 25 d. Paryžiuje pasirašė Prancūzijos, Italijos, Didžiosios Britanijos ir Vokietijos ministrai, atsakingi už aukštąjį mokslą. Būtent tada atsirado kertiniai dviejų pakopų studijų sistemos, laipsnių palyginamumo ir akademinio mobilumo principai, kurie vėliau buvo išsamiai išdėstyti Bolonijos proceso dokumentuose.

3. Nesusipratimo šaltinis šiuo atveju yra tai, kad terminai, kuriuos vartojame suvokiamo objekto skirtumams nustatyti, yra fizikiniai terminai, kilę iš procesų, kuriais šie skirtingumai buvo išgauti. Kritikui, besidominčiam grafikos lakštu, svarbu ne būdas, kurio jis buvo sukurtas – medžio raižinys ar graviūra, bet išvaizda. Terminai „drožyba“ arba „lipdyba“ gali nustatyti tik dvi skulptūros technikas ar dvi skulptūros rūšis, nes statulų skirtingumai pastebimi net ir nieko nežinant apie skulptūros technikas. Kai Arthuras Pope'as pabrėžia „piešinio“ ir „paveikslo“ skirtingumą, jis nedaro nuorodų nei į fiziką, nei į chemiją, ir tą skirtingumą nustatant jam svarbu, ar esama spalvos elemento“.

4. Sui generis teisės

Sui generis teisė: panaši į autorių teisę, tačiau atskira turtinė teisė. Ši teisė egzistuoja tam, kad būtų pripažintos didelės investicijos renkant, tikrinant arba pateikiant duomenų bazės turinį, net jei šiam procesui nėra būdingas kūrybinis aspektas, kurį apima autorių teisės.

- Direktyvoje nustatytos ne tik autorių teisių, bet ir *sui generis* teisių apsaugos priemonės, kad duomenų bazės autorius galėtų uždrausti neteisėtai perkelti ir panaudoti duomenų bazės turinį.
- *Sui generis* teisės yra ekonominės teisės, tad jas galima perduoti, perleisti arba suteikti pagal licencijos sutartį.
- Teisėti naudotojai gali be leidimo perkelti ir panaudoti nedideles duomenų bazės turinio dalis. Tačiau jie negali vykdyti jokių veiksmų, kuriais būtų padaryta nepagrįsta žala teisėtiems duomenų bazės autoriaus arba asmens, teikiančio duomenų bazėje saugomus darbus arba duomenų bazės paslaugas, interesams.
- Taip pat numatytos kitos išimtys (pvz. mokymo arba mokslinių tyrimų iliustracijos).
- Teisė uždrausti be leidimo perkelti ir (arba) panaudoti duomenų bazės turinį galioja 15 metų, o įsigalioja nuo tos dienos, kai duomenų bazė baigiama kurti.
- Apsauga nuo neteisėto duomenų bazės turinio perkėlimo arba panaudojimo duomenų bazei suteikiama, jeigu jos autorius yra ES pilietis, įmonė arba veiklą vykdomas rezidentas, kurio registruota buveinė, centrinė administracija arba pagrindinė veiklos vieta yra ES.

Direktyva taikoma nuo 1996 m. balandžio 16 d. ES šalys turėjo ją perkelti į savo teisę iki 1997 m. gruodžio 31 d.

5. P. Nicolas Ledoux šiuo klausimu tvirtina, kad brakonieravimo praktika [šiuolaikiniame mene -J. L.] geriau, nei revoliucija, pasireiškianti per silpnumo procesą, tai yra posūkis pačios institucijos teritorijos kryptimi, kuris provokuoja alternatyvas.
6. Pateikta analizė leidžia pastebėti tam tikrą kritišką, problemišką situaciją, kuri, mano įsitikinimu, šiuo metu susiklostė filosofijoje, epistemologijoje, estetikoje ir religijoje, peržengdama jų tarpusavio ribas. Iš tiesų šiandien esama konflikto tarp *heteronomijos* (kuri įteisina žodinių, kalbų gausą, metodinių nuostatų – nuo mokslo filosofijos iki hermeneutikos – įvairovę) ir *homonomijos* (pagal kurią yra galimas vienintelis metodas, vienas klausimo sprendimo bei aprašymo stilių demarkavimo būdas). Homonomija pripažįsta esant vienintelį metodą ir vienintelį aprašymą, kadangi, jos požiūriu, esama tik vienos tikrovės. Homonomija laikosi nuostatos, kad stilių ir aprašymų įvairovė, kuria pripažįsta heteronomija, yra grynai estetinio pobūdžio; heteronomija savo ruožtu mano, kad homonomija, stodama už vienareikšmiškumą, t.y. geriausio sprendimo pasirinkimą, remiasi grynai estetiniais motyvais. Kaltinimai estetizmu nūdienos filosofinėje diskusijoje kartais glumina.
7. Į literatūrą reikia žiūrėti kritiškai. Tai nereiškia, kad būtina ją peikti, bet reikia būtinai pasvarstyti, kaip ir kuo ji tinka jūsų tikslams. Viena vertus, literatūra taikoma tiriamajai medžiagai, kita vertus, medžiaga taikoma jai, taip įvertinant tekstų patikimumą: ar tekstas tikrai gerai tinka medžiagos analizei, ar jis padeda rasti atsakymų į problemos formuluotės klausimą?
8. Bandytas užtikrinti vienovę apibrėžiant visų mokslų terminus vieno konkretaus mokslo terminais yra pasmerktas nesėkmei.
9. Justinui Mikučiui priklauso frazė: „Menas yra taiklus nepataikymas“.
10. Pastaruosius dvejus šimtus metų gyvenome Proto amžiuje – gana ilgai, kad suprastume, jog protas turi ribas. Esame pasiryžę įžengti į Klystamumo amžių.
11. Menininkai mano, kad būti menininku reiškia kurti meną. Tai apgailėtina. Deja, visi pažįstame žmonių, kurie mano, kad būti menininku reiškia kurti meną. Geriau būtų, kad susitiktume su menininkais, kurie pripažįsta jog buvimas menininku gali reikšti meno kūrimą, tačiau iš kitos pusės, aš manau, kad visi menininkai yra patyrę šį jausmą, jog buvimas menininku taip pat yra ir susilaikymas nuo meno kūrimo. Bet koks poetas pripažintų, kad kartais tylą yra išraiškingesnė už bet kokią poeziją.
12. Nuo 1901 m. rugsėjo iki 1903 m. balandžio, tai yra per dvidešimt mėnesių jis (P. Gauguin – J.L.) nupirko iš komercinės bendrovės šimtą litrų romo, taip pat penkiasdešimt keturis litrus absento ir tris butelius viskio.
- 13 1957 metų birželyje Druo rūmuose buvo parduotas vienas jo (P. Gauguin – J.L.) laiškas. Už jį paprašyta 600 000 frankų. Kas parašyta tame laiške? Štai kas: „Dabar aš tįsau ant žemės, nugalėtas skurdo...“.

14. Markiziečiai, vadinantys jį [P. Gauguin – J. L.] „Koke“, visokeriopai įrodo, kad prie jo prisirišę. Vienas senas čiabuvis, kadaise teistas už žmogžudystę, kurį jis aprūpina rūkalais, jį [P. Gauguin – J. L.] padarė *tabu*. Tioka pagal senovinį paprotį susikeitė su juo vardu; jis pas Gogeną dailidžiauja, neimdamas už darbą atlygio.
15. Kadangi teorinės žiūros *Conditio sine qua nom*, [tai be ko ji negali – J. L.] yra žmogaus ir daikto būties prieštata, negali būti nė kalbos apie kokį nors susiliejamą, svaigulį ar ištirpimą išgyvenimuose, vitalinių ar egzistencinių vibracijų bangose.
16. Kiekvienas intelektualas žino išlaisvinantį poveikį, kai esame laikinai pajungiami karinei rikiuotei, primityvaus fizinio darbo reikalavimams ar kitokiai išoriškai reguliuojamai veiklai – žinojimas, jog Kitas reguliuoja procesą, kuriame aš dalyvauju, leidžia mano protui laisvai klajoti, nes aš žinau, jog čia *nedalyvauju*. Foucault motyvas apie sąsają tarp disciplinos ir subjektyvios laisvės tokiu būdu pasirodo kitoje šviesoje: pajungdamas save tam tikrai disciplininei mašinai, aš tarsi perkeliu Kitam atsakomybę dėl tolygaus proceso funkcionavimo ir taip įgyju vertingą erdvę, kurioje galiu būti laisvas.
17. Mąstyti ir elgtis pozityviai yra natūralu technologinės civilizacijos amžiuje gyvenančiam žmogui, kadangi mokslas jame yra viena iš svarbiausių šio amžiaus pažangos jėgų. Didžioji dalis mūsų aplinkos, ypač miestai, yra tikrų tikriausias sudaiktinimas, t.y. daiktais paverstas, pozityvus protas.<...> Nuolatinis kontaktas su šiais daiktais tik dar labiau sutvirtina mūsų pozityvų mąstymą ir orientaciją į iš esmės techninį (plačiąja prasme) įvairių klausimų sprendimą.
18. Kiek paradoksalu, bet *pozityvistas* labiausiai vienijo *negatyvi* nuostata. Tačiau geriau pagalvojus tai neatrodo itin keista, nes priešiškus kažkam – tiek politikoje, tiek ir kitose sferose – paprastai žmonės vienija labiau, nei pozityvios programos. Negatyvi nuostata, apie kurią kalbu, yra, priminsiu, priešiškus metafizikai.
19. Menas – tai kūrėjo kelias į savo kūrinį. Šis kelias, arba metodas, yra idealus ir amžinas, nors ir nedaugelis žmonių jį mato; dažniausiai net pats kūrėjas jo nepastebi daugelį metų ar net visą gyvenimą, jeigu nepatenka į sąlygas, duodančias tai pajusti.
20. Galbūt kalbėjimas, komunikacija yra supuvę. Jie visiškai užvaldyti pinigų – ne atsitiktinai, o iš prigimties. Kūryba visada buvo kas kita, nei komunikacija. Galbūt svarbiausia bus susikurti nekomunikacijos saleles, išjungiklius, kurie leistų išvengti kontrolės.
21. Jeigu menininkai daugiau aiškintų, žmonės labiau mėgtų meną.
22. Ypač trūksta pačių dailininkų samprotavimų apie dailę mūsų kultūrai. Tokie samprotavimai, manau, padėtų ieškantiems kontaktų su daile žmonėms įveikti tas kliūtis, kurias šiųjų sąmonėje sukūrė netikusi švietimo sistema ar gyvuojantys visuomenėje prietarai; jais, kaip rimta paspirtimi dailėtyrinei

analizei, neabejotinai pasinaudotų dailėtyrininkai; o ir patiems dailininkams, argi neįdomu būtų susipažinti su kitu žodinėje sferoje?..

23. Kad ir kokia įmantri būtų objekto stilistika, kartais juk sakoma, kad žiūrovas „atsiduoda“ meno kūriniiui. Norėdamas gyventi objekto gyvenimą, žiūrovas netgi gali būti abejingas ir pašaipus. Jis priima objektą pagal jo sąlygas, jam nieko neprimeta. Intensyviausio estetinio intereso momentais suvokėjas „pameta“ save meno objekte.

24. Menininkai pradėjo dirbti horizontalioje plotmėje, sinchroniškai judėdami nuo socialinės temos prie temos, nuo politinės polemikos prie polemikos, tai ne vertikaliai, o diachroniškai jungdami su disciplininėmis meno medijų formomis.

25. Jei atimant kitas dydis nėra kiek nesumažės ir vėl pridėdant nepadidės, tai aišku, kad tai, kas pridėdama ir atimama, yra niekas.

26. Spektroskopija jau seniai naudojama medžiagų sandarai bei cheminių medžiagų pokyčiams nustatyti – tai spektrinės analizės metodas. Šios analizės metodų panašumas yra tas, kad tiriamoji medžiaga nesuardoma, o tyrimo metodikos lengvai modifikuojamos ir automatizuojamos. Be to, spektrine analize galima nustatyti nedidelius medžiagų kiekius netgi pakankamai sudėtingose sistemose.

27. Dauguma dailėtyrininkų pasitelkiamų teorijų yra skolintos iš kitų mokslo sričių. Skolinantis į dailėtyrą perkeliamas teorijos požiūris ir tik iš dalies – teoriją lydintys tyrimo instrumentai, naudojami kitoje srityje. Pavyzdžiui, psichoanalizės prieigą pasirinkę dailėtyrininkai pripažįsta trinarę psichikos struktūrą, tačiau kalbėjimo terapijos metodo netaiko.

28. Monografija rašoma atsisakant modernistinės gryninimo strategijos (Latour, 2004 (1991)), tyrimo objektą analizuojant kompleksiškai, vengiant jį griežtai skaidyti į atskirus kontekstus (tai atliekama tik retkarčiais, norint akcentuoti skirtingus raiškos būdus). Todėl čia susipina meninio tyrimo praktikavimo kontekstai: meno pasaulis susisieja su akademinio ir universitetinio lauku, kuriame (įvairių mokslų) tyrimai glaudžiai susiję su edukacija.

29. Iš žodyno matome, kad lietuvių k. žodis „tirti“ ar „tyrinėti“ turi daugiau reikšmių nei angliškasis „research“.

30. La [latviškai - J.L.] . tīrs ‘švarus, nesumišęs, nesumaišytas, nepadirbtas, nesuklastotas’, lie. tīras ‘švarus, plikas, dykas, negyvenamas, tuščias, neužaugęs mišku’ bei vediniai lie. tīras ‘dyka, negyvenama žemė, stepė, liūnas, plika vieta’, tyruliai (pl.) ‘didžios ir gilios pelkės.

31. Posthumanistinėje būklėje kvestionuojama pati perskyra tarp žmogiškosios ir nežmogiškosios plotmių: antropocentrizmas keičiamas biocentrizmu, kitaip tariant, siekiama apsvarstyti pačią gyvybę, kuri nebūtinai yra tik žmogiška. Posthumanistinių tyrimų akiratyje atsiduria gyvūno klausimas, santykis su gyvąja ir negyvąja aplinka, taip pat apmąstoma būklė tų kūnų, kurie neturi

piliečio arba asmens statuso – tai pabėgėlių kūnai, infekuotųjų kūnai, neįgalūs ar neveiksnūs kūnai, kurie neatitinka liberalaus, laisvo ir autonomiško subjekto kategorijos. Šiuo požiūriu posthumanizmas implikuoja reliacinį subjektą, neišvengiamai susijusį su kitais žmogiškais ir nežmogiškais kūnais bei gyvenamąja aplinka, imanentiškai įsišaknijusį savo egzistavimo būduose. Pagrindinė posthumanizmo prielaida yra kiekvieno esinio ir subjekto materialumas ir susietumas, sąlygojantys, jog šias sąsajas tyrinėjanti mintis taip pat imanentiška materialiam pasauliui.

Šiuo požiūriu posthumanizmas turėtų būti aiškiai skiriamas nuo transhumanizmo, kuris reiškia ne žmogaus sampratos atmetimą, bet, priešingai, žmogiškųjų gebėjimų pratęsimą pasitelkus naujas technologijas.

32. Kaip minėjau, išsamių meninio tyrimo metodologijos vadovėlių nėra. Galima išskirti dvi pagrindines skirtingas pozicijas, iš dalies atsakančias į šią stoką. Viena teigia, kad meninio tyrimo metodologija – tai tiesiog meno praktika, todėl neįmanoma suformuoti vienos metodologijos, kiekvienu atveju reikia remtis atskiros meno praktikos naudojamais kūrybos metodais. O kiti bando įvardinti meninio tyrimo metodologiją, remdamiesi mokslinio tyrimo metodologija ar tiesiog jai oponuodami, darydami priešingai, nei ji siūlo.

33. Gatvėse netrukus matysime vien tik menininkus ir bus liūdniausia pasaulyje ten atrasti žmogų. Dans la rue, on ne verra bientôt que des artistes et on aura toutes les peines du monde à y découvrir un homme. [Arthur Cravan frazė vertė J.L.].

34. Kas yra kūrybinė klasė? Pasak R. Floridos (2002), kūrybinė klasė tai – žmonės, gaminantys ekonomines vertes savo kūrybine veikla. Kitaip sakant, tai – žmonės, kurie kurdami prisideda prie ekonominės gerovės, prie visuomenės ir valstybės ekonominio augimo. Taigi jų kūryba dvejopa: viena, jų veikla – kūrybinė, kita, šia veikla jie sukuria tam tikrą bendrąjį produktą, todėl dalyvauja ekonominiame gyvenime. Taigi pagal šį apibrėžimą kūrybinės klasės atstovai sukuria dvejopą vertę – kūrybinę (siaurąją prasme – meninę) ir ekonominę (siaurąją prasme – piniginę).

35. Tikras menas priešinasi interpretacijai. Todėl gali kada panorėjęs grįžti prie kūrinio ir „ištraukti“ naujų minčių, rasti galimybių.

36. Iššauta strėlė šiuo momentu nejuda, o kybo ore. Ir taip yra kiekvieną akimirką. Kadangi laikas sudarytas iš akimirkų, strėlė niekada negalės pajudėti iš vietos.

37. Greitai nusigręžė Persėjas nuo gorgonių [miegančių – J.L.]. Bijo išvysti jų baisius veidus: pakanka vieno žvilgsnio ir pavirsi akmeniui. Pažvelgė Persėjas į Atėnės Paladės skydą, kuriame lyg veidrodyje atsispindėjo gorgonės. Kuri gi iš jų Medūza?

38. Nyčė buvo pirmasis mąstytojas, kalbėjęs apie filosofų teorijas kaip apie simptomus. Pavyzdžiui, jei, anot tavo filosofinės teorijos, materialusis pasaulis tėra iliuzija, vadinasi, dėl vienokių ar kitokių priežasčių tu nori tą pasaulį neigti (Šopenhaueris, gyvenimui sakantis „ne“). Filosofinė teorija nėra

objektyvus ir nešališkas bandymas apibūdinti realybę. Filosofinė teorija yra nesąmoningas pagalbos šauksmas, visai kaip psichosomatinis simptomas, kurio reikšmę gali perskaityti tavo psichoterapeutas. Kai Nyčė „Antikriste“ vadina Kantą idiotu, jis visai neįžeidinėja didžiojo filosofijos genijaus, anaip tol! Tik idiotas, pasak Nyčės, galėtų gyventi pagal Kanto filosofinę sistemą. Idiotizmas buvo Kanto liga. Vargšas Kantas! Kas iš pirmo žvilgsnio mums atrodo kaip Nyčės *ad hominem* argumentai nukreipti prieš kitus filosofus, iš tiesų yra diagnostikos terminologija. Būtent todėl Nyčė vadino savo filosofiją paprasčiausiu simptomatologija, o save laikė gydytoju, skaitytojams siūlančiu mažas filosofines aforizmų dozes.

Spekuliatyvusis realizmas – filosofinis judėjimas, inicijuotas filosofų Quentin Meillassoux, Rėjaus Brassiero, Ajano Hamiltono Grantio ir Grahamo Harmano, taip pat galėtų būti laikomas filosofine simptomatologija. Anot spekuliatyviųjų realistų, pagrindinis Vakarų filosofijos simptomas nuo Kanto iki šių dienų yra Koreliacionizmas – Filosofinė pozicija, anot kurios, viskas, ką mes galime apibūdinti, tėra mūsų kaip subjektų santykis su objektais. Kalbėti apie objektus pačius savaime paprasčiausiai neįmanoma.

39. Didinant kritimo kampą, didėja ir lūžio kampas, todėl galima pastebėti, kad esant smailiam kritimo kampui lūžio kampas būtų lygus 90°. Toks kritimo kampas, kuriam esant lūžio kampas lygus 90°, vadinamas *ribiniu kampu*. Krintant spinduliui ribiniu kampu, lūžęs spindulys eina riba tarp terpių. Kai spindulys krinta kampu, didesniu už ribinį kampą, susidaro visiškasis vidaus atspindys.

40. Pradinė problema – estetiškumo egzistavimas. Klausimas nuo seno suprantamas alternatyviai: ar estetiškumas yra pačių tikrovės reiškinių savybė, taigi – egzistuojanti nepriklausomai nuo žmogaus sąmonės (nuo patiriamo poveikio), ar priešingai – jis egzistuoja tik žmogaus atžvilgiu ir prie tikrovės reiškinių estetiškumą galima priskirti tik todėl, kad jis sukelia tam tikrą įspūdį, poveikį? Tai *estetiškumo būties* problema. Tokią jos sampratą puikiai išreiškia klasikinis viduramžių filosofo Augustino formulavimas: “ Ir pirmiausia aš pasakysiu: ar daiktai gražūs todėl, kad jie teikia pasitenkinimą, ar jie teikia pasitenkinimą todėl, kad yra gražūs?

41. Pradėkime nuo svarbiausių dalykų. Kūrybingumas nėra tas pats, kas intelektas. Viena darbe skirtumas apibendrinamas taip: „Daugelyje tiriamųjų darbų kūrybingumas suprantamas kaip kognityvinis gebėjimas, savarankiškas kitų protinių funkcijų atžvilgiu ir visai nesusijęs su gebėjimų, grupuojamų siejant su žodžiu „Intelektas“ visuma. Nors intelektas – gebėjimas spręsti problemas ar apdoroti didelius kiekius duomenų – palankiai veikia kūrybinį potencialą, tačiau nėra lygiareikšmis kūrybingumui.

42. Parodų kūrėjų su(si)reikšminimas ne kartą buvo ir kritikuotas, klausiant, ar meno pasaulyje dar liko vietos menininkams, kuriuos kuratoriai vis labiau išnaudoja, užsiimdami ne tik jų produkcijos sklaida ir jos vertės kūrimu, bet ir priskirdami sau dalį kūrinių autorystės. Ši polemika paremta

pamatiniu klausimu apie tai, kas turi daugiau teisių reprodukuoti kūrybiškumą, įkūnyti kūrybinę pokyčių energiją meno lauke. Pasak meno kritiko Jano Verwoerto, šis klausimas negali būti atsakytas, nes sudaro meno lauko formavimosi esmę – per tokias simbolines kovas laukas ir yra konstruojamas. Todėl tiriant šiuolaikinio meno parodas, produktyvesnis kelias – ne tęsti ginčus dėl užimamų pozicijų, o gilintis į kūrybinius jų sudarymo principus.

43. [...] neverta kalbėti apie „konceptualųjį“ meną, kaip apie atskirą žanrą, nes visas šiuolaikinis menas yra pagal apibrėžimą konceptualus. Pavyzdžiui, gera parodos koncepcija jau tarsi atskiras meno kūrinys, o kūrinys, nesiekiantis sukurti naujos koncepcijos, atkrinta į amžinai pasenusio modernizmo buhalteriją.

44. Kolimatorius – (pranc. *collimateur* < lot. *collineo* – nukreipiu tiesiai, taikau) – fiz., tech. optinis įtaisas lygiagreitiems šviesos spinduliams gauti, sudarytas iš objektyvo arba įgaubto veidrodžio, kurio židinio plokštumoje yra šviesos šaltinis arba apšviestas daiktas (diafragma, plyšys, sukryžminti siūlai, skalė); šviesos šaltinio spinduliai, perėję per objektyvą arba atsispindėję nuo veidrodžio, yra lygiagretūs; k. vartojamas spektriniuose, optiniuose mechaniniuose prietaisuose.

45. Farmakonas – tai vaistas, ir nuodas, jo poveikis, taigi ir prasmė, priklauso nuo to koks kiekis ir kokiomis aplinkybėmis vartojamas.

46.

1

Gyveno duobkasys kapuos
Ir kasė mirusiems duobes,
Dainuodamas žodžius dainos :
Gyveno duobkasys kapuos
Ir negalvojo niekados,
Kas mirus duobę jam iškas.
Gyveno duobkasys kapuos
Ir kasė mirusiems dubes.

2

Bet vieną kartą vakare
Išvargęs griuvo ant duobės.
Nutilo lūpose daina...
Bet vieną kartą vakare
Palaidojo jis pats save,
Papuoštas įkapėm nakties.
Bet vieną kartą vakare
Išvargęs griuvo ant duobės.

1943.XII.6

47. Modernusis mokslinis mąstymas formuoja ne tik politikos, bet ir poezijos supratimą. Tai, kas netinka mokslui išstumama į poezijos sritį. Sudėtingas visuomenės gyvenimo audinys suvedamas į skaičius ir teorines abstrakcijas.

48. [Aibių teorijos paradoksas-J.L.] Bene garsiausias yra toks: padalinkime aibes į dvi klases: tas, kurios nėra savo pačių elementai, ir tas, kurios yra savo pačių elementai. Aibės, priklausančios pirmajai klasei, vadinamos normaliomis. Dauguma įprastų aibių yra normalios. Antai planetų aibės elementai yra Merkurijus, Žemė, Venera ir t. t., bet pati planetų aibė nėra savo pačios elementas. Kita vertus visų bibliografijų bibliografija turi būti savo pačios (kaip aibės) elementas, priešingu atveju ji nebūtų bibliografijų bibliografija. Kitaip tariant, visų bibliografijų bibliografija yra aibė, kuri nėra normali.

[...] Tačiau kebli problema iškyla suformavus paprastą klausimą – ar visų normalių aibių aibė yra normali aibė?

Nesunku numanyti, kad į šį klausimą neįmanoma atsakyti neprieštaringai. Jei ši aibė yra normali, tai ji yra visų normalių aibių aibės, tai yra pačios savęs, elementas, iš ko išplaukia išvada, kad ji nėra normali. Jeigu ši aibė nėra normali, ji turi būti savo pačios elementas, o kadangi visų normalių aibių aibės visi elementai yra normalios aibės, vadinasi, ji yra normali. Trumpai tariant, jei ši aibė yra normali, ji yra nenormali. Akivaizdus paradoksas, prieštaraujantis sveikam protui.

49. Praktika yra tada, kai viskas veikia, tačiau niekas nežino, kodėl. Teorija yra tada, kai visi viską žino, tačiau niekas neveikia. Mūsų laboratorijoje šie du dalykai yra susieti – niekas neveikia ir niekas nežino, kodėl. Tekstas ant Kembridžo universiteto laboratorijos durų.

50. Svarbiausi neatsakyti klausimai apie kompiuterių poveikį vaikams devintame dešimtmetyje [XX a.- J.L.] yra šie: kokius žmones patrauks kompiuterių pasaulis, kokius talentus jie atsineš ir kokius prioritetus bei pasaulėžiūrą jie primes augančiai kompiuterinei kultūrai. [...]

Kaip pavyzdį paanalizuokime veiklą, kuri daugeliui atrodytų nesusijusi su kompiuteriais ir vaikais: naudojimąsi kompiuteriu kaip rašymo priemone. Man rašymas reiškia, kad iš pradžių paruošiamas juodraštis, kuris paskui gana ilgą laiką tobulinamas. Įsivaizduodamas rašytojo darbą, aš manau ir „nepriimtino“ pirmojo varianto parengimą, ir jo tolimesnį perdirbimą, kol rašinys tampa tinkamas. Tačiau jei būčiau trečiaklasis, man tokia veikla būtų nepriimtina. Pats rašymo procesas man atrodytų lėtas ir varginantis. Sekretorės aš neturėčiau. Daugumai vaikų teksto perrašymas yra toks varginantis darbas, kad juodraštis dažnai yra ir galutinis variantas, o gebėjimas dar kartą kritiškai perskaityti taip ir neįgyjamas.

51. Poveikis – aštuoni jaunuoliai, aštuonios pavadinimo raidės.

52. Piešinio „skaitymas“ – ne instinktas.

53. Išskirtinis metodikos aspektas – sukuriamas tiesioginio bendravimo erdvė – pozuotojas ir menininkas tampa lygiaverčiais dalyviais.
54. Popieriaus lape svarbu išanalizuoti šešėlines dėmes, kadangi vizualiai formas matome dėl šviesesnės, pustoninės ir šešėlinės dalies. Svarbu nesupainioti šešėlių su pustoniais. Šešėlinę dėmę sudaro nuosavas objekto ir nuo jo krintantis šešėliai. Nuosavas šiek tiek šviesesnis už krintantį, nes yra apšviečiamas vadinamosios antrosios šviesos – refleksos, kuris atsiranda, kai ant daikto krinta šviesa, atsispindinti nuo kitų objektų, tarkim, nuo pagrindo, ant kurio yra objektas, arba nuo šalia esančios kokios nors plokštumos.
55. Šie darbai gimė tyrinėjant kaip migloti, tik mūsų mintyse egzistuojantys vaizdiniai paverčiami fiziniėje realybėje gyvuojančiais ir jai įtaką darančiais vaizdais. Analizavau žmonių, kurių neįmanoma pamatyti ar nufotografuoti, portretų kūrimo būdus.
- Septynių dalių dialogas tarp 2007-ųjų ir 2014-ųjų tekstų yra savęs perkūrimo ir atnaujinimo liudijimas, kur kiekvienas skyrius tikrina ankstesnįjį, nebūtinai jį patvirtindamas arba paneigdamas.
57. Sunku pasakyti, kodėl taip susiklostė žmonių mąstymas, tačiau dauguma iš mūsų vaizdą linę vertinti labiau, nei kitomis joslėmis gaunamą informaciją.
58. Vizualumas tapo problema mąstantiems žmonėms.
59. Ir šioje vietoje daryčiau prielaidą, kurią bandysiu ir įrodyti šiame darbe, jog netikrumas yra ta rezonanso linija, per kurią gali susijungti meno kūrinio ir žiūrovo pasauliai: kai meno kūrinys „aptinkame“ tą patį netikrumą, kurio amžiuje dabar gyvename ar kurio būsenoje esame patys, kūrinys „suskamba“, jis yra labai paveikus ir rezonuoja su žiūrovo tikrove toliau už balto ar juodo kubo ribų.
60. Čia nuolatos svyruojama tarp to, kas žinoma, akivaizdu, ir to, kas įsivaizduojama ar projektuojama, kas gali ir negali būti sužinota. Šis „susvyravimas“ yra ypatingas netikrumo bruožas, kitaip nei aiškumas ar visiška nežinia, atveriantys kitas ir kitokias pažinimo erdves.
61. Netikrumas paskatina klausti ir ieškoti. Jis užduoda toną veiksmui ir sako, kad tik tuomet, kai jaučiamės dėl kažko netikri, kai vyksta tikrumo ieškojimas, vyksta ir pats gyvenimas.
62. Tačiau dažnai nutinka taip, kad menininkui nėra iki galo aišku, kaip įvardyti ir reflektuoti tam tikras patirtis bei jų pasekmes, o kūryba tampa nesibaigiančiu bandymu tai išsiaiškinti.
63. Ar apskritai įmanoma kelti autentiškos patirties klausimą šiuolaikinių posthumanistinių diskursų kontekste?
64. Meninis rašymas tarpsta tarp literatūros, filosofijos, meno teorijos, mokslinio tyrimo ir kitų legitimuotą statusą turinčių teksto žanrų ir yra iš principo tarpdiscipliniškas. Tai literatūros forma, kuriai mažiausiai rūpi literatūra.
65. Vystydama šį projektą, naujumo nei siekiau, nei ieškojau.

66. Tikrumo paieškos paskatino gilesnio dabarties pažinimo link eiti per būtąjį laiką – į ateitį judėti darant laiko lankstą. Toje laiko kilpoje ir pasiklydau.
67. Ar mano – tai tas pats, kas aš?
68. Negaliu atskirti kūrybinės dalies nuo teorinės, nes jos abi glaudžiai susiję.
69. Čia ir slypi paradokso esmė, kad tapyba atskilus nuo „oficialiojo“ pasaulio, pagimdė daug naujų žaidimų, bet pati liko savo „rėmuose“, nes jos kaita greitai tapdavo norma ir „klasika“ (pvz., Picasso, Andy Warhol ir pan.).
70. Manęs tikslingai nėra, nes tiek fotografuojant, tiek ir tapant noriu likti trečiuoju asmeniu (pasakotoju), savotišku stebėtoju, turinčiu galią viską keisti.
71. Bibliografijos atranka – dar vienas elementas, kuris suteikia mano tyrimui specifinių laikiškumo bruožų, nes orientuojosi į dabarčiai aktualius autoritetus, kuriuos, tikėtina, išstums kiti vardai ir tekstai.
72. Brikoliažu gali būti laikomas ir intelektualus meistravimas, kai iš ankstesnių socialinių diskursų dalių kuriamos naujos ideologinės konstrukcijos.
73. Mąstymas objektais, vaizdų fragmentais ir atsitiktiniais vaizdais, paradoksaliomis jų sąsajomis, pasinėrimas į netikėtas asociacijas yra mano kūrybos instrumentai ir medžiaga kitiems asociatyviems vaizdams ir koncepcijoms kurti.
74. Taigi, nors menininkas ir negali pilnai atsiplėšti nuo subjektyvumo (bent jau, tiek, kiek sugeba tai padaryti mokslininkas), jis gali iki tam tikro laipsnio derinti pirmo ir trečio asmens perspektyvas.
75. Naujausi tyrimai datuoja vaizduojamojo meno atsiradimą Europoje mažiausiai prieš 64,8 tūkst. metų ir vienareikšmiškai sieja jį su Homo Neanderthalensis kultūra.
76. Moraliai tobulam individui demonai nėra pavojingi. Atitinkamai, jie gali būti tyrinėjami ir klasifikuojami – panašiai, kaip egzotiniai gyvūnai. Šalia zoologijos gali egzistuoti demonologija.
77. Be to, tiesmukas pasakojimo iliustravimas griauja teksto išraišką bei tiesiogiai jai prieštarauja. Rašytojas gali vaizduoti „spalvą iš kito pasaulio“, tačiau tapytojas yra apribotas regimojo spektro spalvomis. Rašytojas gali pasakoti apie miestą, kurio architektūra paremta „neeuklidine geometrija“, tačiau dailininkas neturi galimybės tiesiogiai pavaizduoti šios architektūros ant euklidinės plokštumos.
78. Mano mokslinio tyrimo rezultatai kaskart kiti, net atliekant tokį patį eksperimentą tokioje pačioje terpėje, tais pačiais įrankiais.
79. Kaip nesukonstruoti savęs tekstu. Neužbaigti savo gyvo ir takaus buvimo. [...] pusantrų metų skaičiau seną tekstą ir bandžiau priversti jį kalbėtis su atėjusiu nauju tekstu.
80. Žinoma, galiu apibrėžti šių 30 tūkstančių žodžių padėjimo vietą. Tai trečias Mažvydo bibliotekos aukštas. Mažas kambarėlis su vaizdu į Lukiškių kalėjimą. Du stalai sustatyti statmenai sienai dešinėje,

keturi – sustumti centre išilgai patalpos. Tekstų lentyna uždarytoje spintelėje už nugaros darbuotojai. Leidiniai užsakomi iš anksto. Pilki viršeliai, vienodas formatas. Raudonai mėlynų raidžių ir herbo derinys.

81. Trečias – „Kūrybinė pozicija“, gi nesakysiu, kad mano kūrybinė pozicija yra tokia ir tokia, kalbant turėtų paaiškėti, kokia yra mano kūrybinė pozicija.

82. Gal daug geriau turėti priemonę anomalijai panaikinti ir jos nepanaudoti nei iš tiesų sunaikinti anomaliją?

83. Nagrinėjant meno kūrinį ne kaip hermetišką objektą, o kaip epochai būdingų idėjų ir jausmų įkūnijimą, yra logiška nagrinėti ir menininko poziciją visuomenėje, socialines bei kultūrinės terpes, suformavusias rezultata.

84 [...] meninis tyrimas autorių priverčia būti savo paties kūrinio žiūrovu, o šiuo atveju – jau pačiame kūrybos procese sąmoningai siekti kuo didesnės radinių įvairovės.

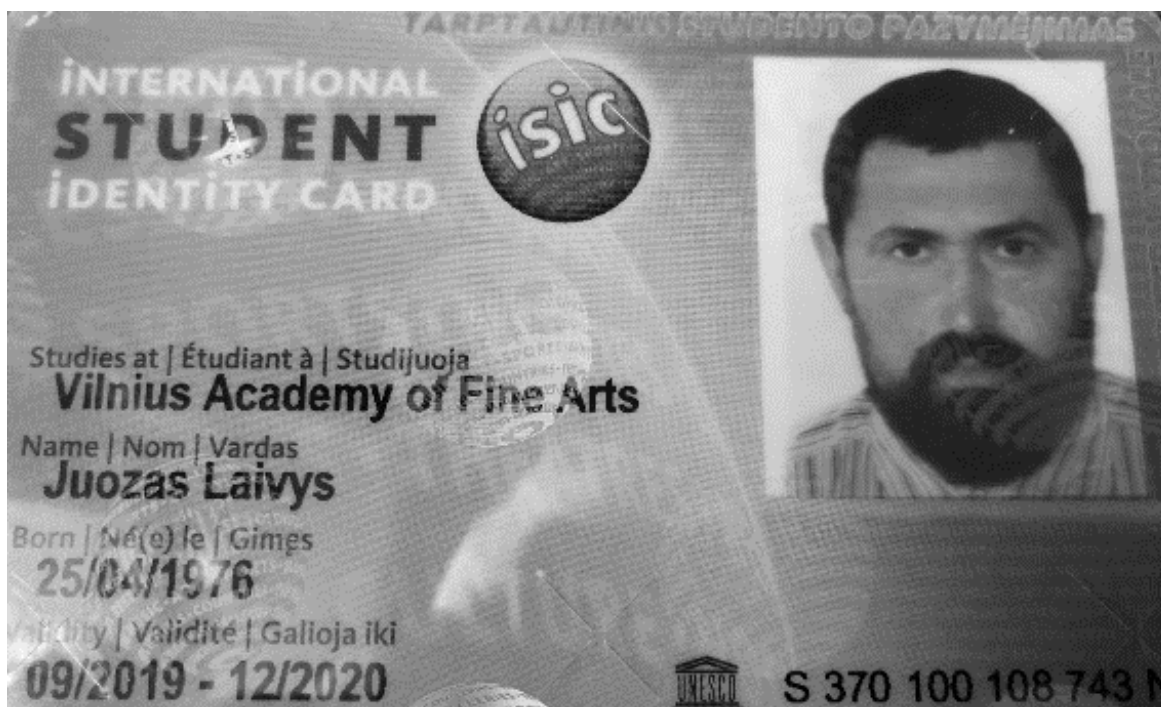
85. Kuomet žmogus imasi kurti save kaip meno kūrinį, nežiūrint gyvenimo nenuspėjamumo, jis sulydo savyje kūrėją ir kūrinį.

86. Reikalinga išlaikyti kritišką požiūrį į nuolatinį reikalavimą produkuoti šiuolaikinę kultūrą, meno rezultata ir tam išievojamas kūrybinės jėgas. Aktualumo prievolė yra tapusi šiuolaikiškumo sąlyga...

87. Technologija neturi prisitaikymo prie žmogaus principo.

88. Informacinės eros pagrindu susiformavęs nematerialaus kapitalizmo poveikis kultūros laukui sudarė sąlygas skaitmeninių technologijų ir meninės produkcijos srityse įsitvirtinti naujiems meno kūrinio sandaros principams, kurie tarpdisciplininėmis praktikomis pakeitė ir toliau keičia žanro ir autorystės sampratą.

0. Apie autorių



Juozas Laivys \ Paul Gauguin, Meno kūrinių kapinių prižiūrėtojas, Kleopo draugijos narys. Tai individualių kūrinių iki 2029 metų nekuriantis menininkas, kuris nekalba angliškai ir yra ūkininkas, mokantis prancūziškai. Gyvenimo kelią pradėjo 1976 metais Rietave, šiuo metu su šeima gyvena Narvaišiuose, Plungės rajone.

Per savo kūrybinį gyvenimą yra sukūręs 256 kūrinius, kurie rodyti įvairiose parodose. Menininkas yra surengęs 18 personalinių parodų, sudalyvavęs 99 grupinėse parodose, iš kurių 45 – ne Lietuvoje. Kūrėjas yra linkęs bendradarbiauti su kitais menininkais. Nevengia meninių projektų rašymo, įgyvendinimo, parodų organizavimo bei katalogų sudarinėjimo. Domisi postprodukcinės raiškos perspektyvomis.

Personalinė vaizduojamojo meno praktika apima skulptūras, objektus, instaliacijas, akcijas, performanso meną, tekstus, videomeną ir fotografijas. 2001 m. skulptūros studijas VDA baigęs menininkas išsiskiria autentišku priėjimu prie tokių šiuolaikiniame mene aktyviai svarstomų temų kaip autorystė, institucinė galia, ekonominė meno vertė, meno ir gyvenimo ribos (ar jų nebuvimas). Iškeldamas šias problemas, J. Laivys neretai pasitelkia apropriacijos strategiją, sąmoningai tiesmuką retoriką, būdingą masinei ir biurokratinei kultūrai. Konceptualius gestus autorius jungia su tikrais fiziniais gestais. Santykius su kūriniais apibrėžia kaip atskirų kūrinių tarpusavio sąsają.

2021 Kleopo draugijos inf.

1. Įžanga apie 2017–2021 m. vykdytą veiklą

Doktorantūros studijų laikotarpiu pagal praktinės dalies planą buvo įgyvendintos šešios personalinės parodos, pristatančios skirtingais kūrybiniais laikotarpiais realizuotus sumanymus. Dauguma 1979–2015 m. datuojamų kūrinių eksponuoti pirmą kartą. Visos parodos surengtos atokiau nuo stambesnių kultūros traukos centrų, siekiant atkreipti dėmesį, kad meno poreikis ir trūkumas jaučiamas visur.

Ketverių metų laikotarpyje buvo tęsiami anksčiau pradėti kūrybiniai projektai, kurių įgyvendinimo koordinatės ir baigiamieji akcentai nevisais atvejais sutampa su konkrečiu studijų periodu Vilniaus dailės akademijoje (toliau – VDA).

Nemažą praktinės kūrybinės veiklos dalį užėmė tiesioginis bendradarbiavimas su įvairių sričių menininkais, neapsiribojant vien vizualinę išraišką propaguojančiais kūrėjais. Šiuo atveju vykdytą kūrybinį darbą trumpai galima apibūdinti kaip bendradarbiavimu grįsta, įvairialypę kultūrinę raišką.

Išsamesnė dokumentacija su aprašymais [žr. p. 19–55].

2. Skirtingų veiklų santrauka

Išklausyti penki paskaitų kursai [žr. p. 9–10]. Perskaityti du pranešimai mokslinėse konferencijose [žr. p. 10]. Publikuotas vienas straipsnis mokslinėje spaudoje [žr. p. 10]. Kūriniai pasirodė keturiolikoje grupinių ir šešiose personalinėse parodose [žr. p. 10–11]. Surengti keturi susitikimai su publika [žr. p. 11]. Organizuota/kuruota trylika parodų, kuriose savo kūrinius eksponavo Lietuvos ir užsienio meno kūrėjai [žr. p. 11–12]. Įgyvendintos aštuoniasdešimt septynios bendradarbiavimo veiklos su skirtingų disciplinų menininkais [žr. p. 12–14]. Surengti du *workshop*‘ai (meno talkos), kuriuose dalyvavo trisdešimt trys jaunieji kūrėjai [žr. p. 14–15]. Pedagoginė veikla užėmė keturis šimtus septyniasdešimt darbo valandų. [žr. p. 15]. Parašytos šešios recenzijos VDA studentams [žr. p. 15–16]. Buvo atstovaujama penkiose skirtingose kultūros politiką formuojančiose komisijose [žr. p. 16]. Kūrybinė veikla paviešinta žiniasklaidoje keturiolika kartų [žr. p. 16–17]. Publikuotos kūrinių dokumentacijos septyniuose leidiniuose apie meną ir kultūrą [žr. p. 17].

3. Išplėstinis aprašymas

3.1 Išklausyti paskaitų kursai

Meninio tyrimo seminaras: doc. Julijonas Urbonas

Praktinis rašymo gebėjimų ugdymas: dr. Skaidra Trilupaitytė

Atminties kultūra: prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Teorijos praktika ir praktikos teorija meniniame tyrime: doc. dr. Vytautas Michelkevičius

Pasakojimo dirbtuvės *Biografinės istorijos*: Milda Varnauskaitė

3.2 Dalyvavimas mokslinėse konferencijose

Mokslinis tarpdisciplininis seminaras „Simboliai, meninių formų kaita ir viešoji erdvė“. 2018 m. kovo 23 d. Vilniaus Gedimino technikos universitetas, Architektūros fakultetas, Trakų g. 1, Vilnius. Organizatorius: VGTU Architektūros fakulteto Architektūros pagrindų, teorijos ir dailės katedros.

Tarptautinė mokslinė konferencija „Menas valstybėje – valstybė mene“. 2018 m. gegužės 10–11 d. Nacionalinė dailės galerija (toliau –NDG), Vilnius. Organizatorius: VDA Dailėtyros institutas.

3.3 Publikuoti straipsniai

Laivys, J. „Meno kūrinių kapinės – paslauga menininkams“, in: *Menas valstybėje – valstybė mene* (*Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 94). Sud. L. Michelkevičė ir A. Trakšelytė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 2019, p. 342–374.

3.4 Personalinės parodos

2021 *Žalios lankos*, Akademijos galerija, Vilnius, Lietuva

2020 *Už bazės sienų*, Šaltojo karo muziejus, Plokštinė, Lietuva

2020 *Akademinio periodo kūryba*, Galerija „Trivium“, Vilnius, Lietuva

2019 *Peržiūra Nr. 3 Ne vien bebro darbas*, „Vieno kūrinio galerija“, Plungė, Lietuva

2019 *Peržiūra Nr. 2 & TAI BUVO MENAS*, VDA Telšių dailės galerija, Lietuva

2018 *Peržiūra Nr. 1 Su ta pačia gramatine klaida*, M. K. Oginskio meno mokykla, Rietavas, Lietuva

3.5 Grupinės parodos

2020

Pokalbiai su gamta, Žemaičių dailės muziejus, Plungė, Lietuva

Meninė erdvė GOViT-20, Narvaišių k., Plungės r., Lietuva

Aksesuarai, šiuolaikinio meno ir mados festivalis „Virus’25“, Šiauliai, Lietuva

2019

XVII a., menininkų dienos centras „Autarkia“, Vilnius, Lietuva

Ką darai, daryk gerai, šešėlinis dalyvavimas grupinėje VDA doktorantų parodoje, VDA parodų salė „Titanikas“, Vilnius, Lietuva

Saldus ateities prakaitas, NDG, Vilnius, Lietuva

Vilniaus kontekstai Projektas ant reklaminių stendų viešojoje erdvėje, Vilnius, Lietuva

2018

Vakarop, mobili šiuolaikinės skulptūros paroda, Šilutė, Šilalė, Gelgaudiškis, Lietuva

Mokslas ir gyvenimas, VDA parodų salė „Titanikas“, Vilnius, Lietuva

Malonės cirkas, Antano Mončio namai-muziejus, Palanga, Lietuva

2017

Susitikimo pradžia, Modernaus meno centras, Vilnius, Lietuva

Menų zona, Klaipėda, Lietuva

Ateini ar išeini?, Kauno paveikslų galerija, Lietuva

YRA IR NĖRA: paminklo (ne)galimybė, 11-oji Kauno bienalė, Lietuva

3.6 Personalinės kūrybos pristatymai auditorijose (susitikimai su publika)

Parodos *Peržiūra Nr. 1 Su ta pačia gramatine klaida* ir kūrybos pristatymas Rietavo Mykolo Kleopo Oginskio meno mokyklos bendruomenei. Organizatorius: Kleopo draugija, 2018 03 27.

Parodos *Mokslas ir gyvenimas* pristatymas-konferencija VDA parodų salėje „Titanikas“. Organizatorius: VDA doktorantūros skyrius, 2018 04 06-07.

Kūrybinę veiklą pristatanti paskaita-diskusija VDA skulptūros katedroje. Organizatorius: VDA skulptūros katedra, 2020 02 21.

Kūrybinę veiklą pristatanti paskaita Plungės meno mokykloje. Organizatorius: Plungės meno mokyklos dailės skyrius. 2020 02 23.

3.7 Organizuotos parodos

2017 Igar Karzun fotografijų paroda *Kroki supakuju (Ramybės žingsniai)*, „Vagos“ knygynas, Plungė, Lietuva

2017 Žemės meno projektas ir paroda *Pokalbiai su gamta II*, Plungės kultūros centras, Plungė, Lietuva

2019 Žemės meno dokumentacijų paroda *Pokalbiai su gamta III*, VDA, Telšių galerija, Telšiai, Lietuva

2020 *Pokalbiai su gamta. Finalinis etapas*, Žemaičių dailės muziejus, Plungė, Lietuva

2020 Simonos Martinkutės paroda *(Ne)skaitoma informacija*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Gasparo Kubiliaus paroda *Nuo juoko iki beprotybės*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Emilio Vėlyvio paroda *Karvės kaukolė*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Tomo Martišauskio paroda *Solanum tuberosum*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Mindaugo Šimkevičiaus paroda *Čia verta sugrįžti kasdien*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Prano Griušio paroda *Žemaitijos tūkstantmečio pabaigtuvės*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Mindaugo Lukošaičio paroda *Ateities griuvėsių meditacijos*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Valdo Simučio paroda *Laiškas*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

2020 Gailės Pranckūnaitės ir Valentino Klimašausko paroda *Karantino portretai*, „Vieno kūrinio galerija“ [1 kg], Plungė, Lietuva

3.8 Bendradarbiavimas su kitais menininkais

2017

Aušra Trakšelytė, *Įvietintas šiuolaikinis menas*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Auridas Grajauskas, *Fenomenologinė A. Mickūno kultūros filosofija*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Darius Vaičekauskas, *Meno kūrėjų sąjungos veikla*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

2018

Artūras Raila, *Pilkapis ir Rūpesčių stulpas*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Danas Aleksa, *Sarkofagas*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Jonas Vaitiekūnas *Lytį turinti lova*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Julija Docenko, Dainora Petrauskaitė, Jevgenija Škaliova, *Neliesi, nesiremti, nemesti*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Auridas Grajauskas *Žodynas cirko darbininkui su atsitiktiniu išsilavinimu*, fotografijų atranka leidiniui.

2019

Donatas Jankauskas, *Obelėlė*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Mindaugas Lukošaitis, įvairių piešinių rinkinys, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Gintautas Lukošaitis, *Rūpintojėlis*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Dainius Liškevičius, Grupės DDD veikla, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Laima Kreivytė, Agnė Narušytė, Jolanta Marcišauskytė, Ieva Mazūraitė, Eglė Mikalajūnė, *Saldus ateities prakaitas*, parodos dokumentacijos instaliavimas gamtoje.

2020

Osvaldas Neniškis, *Giesmė*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Darius Mikšys, *Tokijo žudikas*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Danas Aleksa, *Derybų stalas*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Rytis Saladžius, *Seržanto Sievos vaidmuo*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Tomas Daukša, *Venecijos grindinio akmens marmurinės, pašventintos kopijos skeveldra*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Vytenis Burokas, *Autopoiesis. Bambos veltinys*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Antanas Dombrovskij, garso takelio spektakliui idėja, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, *Mano princui*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Saulius Mažylis, *Grožio kanonas*, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Remigijus Treigys, fotonegatyvai + 2 fotografijos, kūrinių instaliavimas gamtoje.

Alvydas Lukys, fotodrobės (5 vienetai), kūrinio instaliavimas gamtoje.

Mindaugas Šnipas, *Kenotafas Stanislovas*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Mykolas Kimtys, *Šv. Onos bažnyčia*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Mindaugas Šimkevičius, *Čia vėl sugrįžti kasdien*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Tomas Martišauskis, *Solanum tuberosum*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Vytautas Michelkevičius, *Kilpuojanti lempa: kambarys*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Elena Kairytė, *Atsisveikinimas su kumyrais*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Gintarė Sokelytė, *Mutual ritual*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Vaidas Tamošiūnas, *Visi pirmi puslapiai*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Šarūnas Kačionas, *Gimęs būti palaidotu*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Romualdas Inčirauskas, Anykščių Šv. Mato bažnyčios durų maketas, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Džiugas Šukys, *Kubas*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Tomas Danilevičius, *Vieta dekanų dviračiui*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Romas Matulis, *Meilė, džiazas ir velnias*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Michail Gulin, *Butanas*, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Stas Ostrau, fotografija, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Sergey Melničenko, fotografija, kūrinio instaliavimas gamtoje.

Menininkai, kurių eskizai buvo išdidinti bei uždokumentuoti 2017–2020 m. laikotarpiu: Vladas Bastys, Michail Gulin, Tomas Martišauskis, Mindaugas Šnipas, Džiugas Šukys, Galaqtion Eristavi, Donatas Jankauskas (Duonis), Valdas Simutis, Darius Vaičekauskas, Darius Žiūra, Julija Docenko, Gabrielė Gričiūtė, Irma Leščinskaitė, Jurga Lukminienė, Jolanta Rimkutė, Dainora Petrauskaitė, Antonina Slobodchikova, Asta Šimkevičienė, Jevgenija Škaliova, Beata Zdramytė, Algimantas Černiauskas, Danas Aleksa, Laima Danilevičienė, Tomas Danilevičius, Tomas Daukša, Nerijus Erminas, Antanas Gerlikas, Arūnas Gudaitis, Andrius Labašauskas, Mindaugas Lukošaitis, Rimantas Milkintas, Jūratė Motužienė, Audrius Novickas, Gediminas Piekuras, Ugnė Pilitauskaitė, Vladas Suncovas, Kęstutis Svirnelis, Mindaugas Šimkevičius, Marija Šnipaitė, Shingo Yoshida.

Kuriančio menininko tapatybė perdavimo sutartis 2017–2020 m. laikotarpiu: Auridas Gajauskui, Aušra Traškelytė, Aistė Kisarauskaitė.

3.9 Workshop'ai (meno talkos)

2018 03 27 Rietavo Mykolo Kleopo Oginskio meno mokykloje, dalyviai: Liepa Miškinytė, Elzė Velykytė, Aušra Pleškytė, Gabija Straukaitė, Urtė Rubavičiūtė, Ajanta Jocaitė, Airida Pocevičiūtė, Goda Velykytė, Justinas Čeledinas, Kasparas Berenis, Mantė Budžytė, Ernesta Rubavičiūtė, Kristina Bernotaitė, Audrius Barauskis, Agnė Rupšytė, Gabrielė Sabaliauskaitė, Elizabeta Rubavičiūtė, Karolis Jurkus, Gabrielė Griciūtė, Emilija Griciūtė, Fausta Adomaitytė.

2019 01 30 Eksperimentinės laboratorijos VDA Telšių fakulteto Metalų meno ir juvelyrinės katedra, dalyviai: Leta Balčiūnaitė, Austėja Lukminaitė, Ieva Rudzinskaitė, Beatričė Sindaravičiūtė, Evaldas Vizbaras, Jokūbas Bernotas, Romas Gerasimenko, Živilė Guigaitė, Rasuolė Jautakytė, Eglė Vaičiulytė, Tautvydas Žaliaduonis, Adelė Šumkauskaitė.

3.10 Pedagoginė veikla

2020 *Objekto menas* kursas dėstytas VDA Telšių fakultete Taikomojo meno magistrantūros studijų programos 1 kurso studentams (pedagoginio darbo apimtis – 54 val.).

2019 *Objekto menas* VDA Telšių fakultete praktinių užsiėmimų ciklas magistrantūros studijų programos 1 kurso studentams (pedagoginio darbo apimtis – 54 val.).

2019 *Eksperimentinės laboratorijos*, praktiniai užsiėmimai su VDA Telšių fakulteto Metalų meno ir juvelyrinės studijų programos bakalauro studijų 4 kurso studentais (apimtis – 54 val.).

2019 VDA Klaipėdos fakulteto Šiuolaikinio meno ir medijų katedros, bakalaurės Julijos Docenko baigiamojo darbo „Paveikumas per vizualumą“ vadovas, gynimo objektas – performansas „Aš riba“ (pedagoginio darbo apimtis – 54 val.).

2019 VDA Klaipėdos fakulteto Šiuolaikinio meno ir medijų katedros, bakalaurės Dainoros Petrauskaitės baigiamojo darbo „Savižudybės samprata nūdienos kontekste“ vadovas, gynimo objektas – videofilmas (pedagoginio darbo apimtis – 54 val.).

2018 *Instaliacija ir viešoji erdvė* paskaitų kursas, VDA Klaipėdos fakultete, šiuolaikinio meno ir medijų katedros bakalaurs. (Dalyko kodas: MB1806, apimtis – 120 val.).

2018 *Tiriamąjį darbo pagrindai* paskaitų kursas, VDA Klaipėdos fakultete, šiuolaikinio meno ir medijų katedros bakalaurs. (Dalyko kodas: SB0032, apimtis – 80 val.).

3.11 Recenzijos

2018 Recenzija Džiugo Šukio bakalauriniam darbui *Įrankiai*, VDA skulptūros studijų programoje.

2018 Recenzija Tautvydo Žaliaduonio bakalauriniam darbui *Skulptūriniai objektai*, VDA Telšių fakulteto Metalų meno ir juvelyrinės programoje.

2019 Recenzija Ievos Bertašiūtės-Grosbaha meno projekto tiriamosios dalies fragmentui *Medžiaga ir su ja vykstantys procesai šiuolaikinio meno kontekste*, perskaityta doktorantūros seminare VDA meno doktorantūros programoje.

2019 Recenzija Lauros Striaupaitės darbui *Kartotė*, baigiamųjų bakalauro darbų gynimai VDA Telšių fakulteto Metalų meno ir juvelyrinės programoje.

2020 Recenzija Laimos Kreivytės meno projekto tiriamosios dalies fragmentui *Postkuravimas kaip istorijos perkonstravimas*, perskaityta doktorantūros seminare VDA meno doktorantūros programoje.

2021 Recenzija Beatričės Sindaravičiūtės magistriniam darbui *Amato vertės tyrimas šiuolaikiniame mados dizaine*, VDA Vilniaus fakulteto, mados dizaino programoje.

3.12 Darbas komisijose

2017–2018 – Šiuolaikinio meno ir medijų pedagoginės programos sudarymo komitetas.

2018 – VDA skulptūros katedros magistro baigiamųjų darbų gynimo komisija.

2018–2019 – Klaipėdos miesto savivaldybės kultūros projektų vertinimo komisija.

2019–2020 – Lietuvos kultūros tarybos ekspertinio projektų vertinimo komisija.

2019–2022 – Plungės rajono savivaldybės kultūros komitetas.

3.13 Pasisakymai per radiją ir televiziją, straipsniai spaudoje

2017 09 12 Litinskaitė J. „Kartais tik padėjus tašką galima judėti į priekį“, in: *Kauno diena*. [interaktyvus], [žiūrėta 2021 02 15]: <https://kauno.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/kartais-tik-padejus-taska-galima-judeti-i-prieki-828442>

2017 11 03 Karmonienė G. „Savo kūrybą pristato penki menininkai“, in: *Žemaičio laikraštis*.

2018 03 30 Gajauskas A. „Su ta pačia gramatine klaida“, in: *7 meno dienos*, Nr. 13 (1250)

2019 04 30 Vaitkus K. „Naujausia Juozo Laivio Paroda“, in: *Žemaičių saulutė* Nr. 4 (798)

2019 11 21 „Ekologija mene: projektas Pokalbiai su gamta IV“, in: *Plungės žinios*

2019 Jolanta Kryževičienė „Lietuvos diena“ LRT radijas

2019 08 06 „Plungės rajone – analogų neturinčios meno kūrinio kapinės“, in: *Plungės žinios*. [interaktyvus], [žiūrėta 2021 02 15]: <https://www.delfi.lt/miestai/telsiai/plunges-rajone-analogu-neturincios-meno-kuriniu-kapines.d?id=81924773>

2020.05.15 *Kultūros diena. Savaitės apžvalga*. Lietuvos nacionalinė televizija: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000108423>

2020.11.02 *Lietuvos diena*. Lietuvos nacionalinis radijas: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000127536>

2020 12 04 Plungės ir Rietavo krašto laikraštis *Žemaitis* Nr. 97.

2020 12 08 Plungės ir Rietavo krašto laikraštis *Žemaitis* Nr. 98 (abu šiuos straipsnius perspausdino DELFI.lt ir 15min.lt informaciniai portalai).

2020 12 13 „Meninė erdvė „GOViT-20“ Narvaišių kaime“ *Artnews.lt* – Lietuvos šiuolaikinio meno žurnalas internete. [interaktyvus], [žiūrėta 2021 02 15]: <https://artnews.lt/menine-erdve-govit-20-narvaisiu-kaime-61377>

2021.01.02 Televizijos reportažas (aut. Vitalijus Čiapas) „Plungėje, ko gero, vienintelės tokios kapinės pasaulyje: laidojami ne žmonės ar gyvūnai“. Šaltinis: TV3, [interaktyvus], [žiūrėta 2021 02 15]: <https://www.tv3.lt/naujiena/video/plungeje-ko-gero-vieninteles-tokios-kapines-pasaulyje-laidojami-ne-zmones-ar-gyvunai-n1073790>

2021 01 05 Reportažas per Latvijos kanalą *Baltijas Balss* (Baltijos balsas) „Искусство не бессмертно. Его можно похоронить на специальном кладбище“, [interaktyvus], [žiūrėta 2021-02-15]: https://www.youtube.com/watch?v=QrNnW5EGSnM&list=PLZmemE0Su1_HnzNBQrmRaMalklVc42ypI

3.14 Kūrinių nuotraukos leidiniuose

Yra ir nėra. Paminklo (ne)galimybė (katalogas), 11-oji Kauno bienalė, 2017 09 15–2017 11 30, Kaunas: VšĮ Kauno bienalė, 2018, p. 104–107.

Agnė Narušytė, „Tarp meno ir mokslo lietuviškai“, *Lietuvos dailė* (73). Vilnius: Dailininkų sąjungos leidykla „Artserija“, 2018, p. 9.

Ольга Рыбчинская „Жить жизнью Гогена“, Minsko šiuolaikinio meno centro leidinys.

Rasa Antanavičiūtė, *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse*: Monografija, Vilnius: Lapas, 2019, p. 12–13.

Eksperimentinės inžinerijos stovykla „eeKūlgrinda“ 2014-2018 m./ sud. Robertas Narkus ir Nerijus Rimkus. Kaunas: Six Chairs Books, 2019.

Vilniaus kontekstai (projekto leidinys) / sud. Aušra Trakšelytė ir Stefanija Jokšytė , fotografas Vytautas Narkevičius. Vilnius: Petro ofsetas, 2020, p. 50.

Pokalbiai su gamta 2015- 2020 (projekto leidinys) / sud. Aušra Trakšelytė ir Juozas Laivys. Klaipėda: S. Jokužio leidykla-spaustuvė, 2020 p. 5–8.

Apie doktorantą

