

Vilniaus dailės akademija
Vilnius Academy of Arts

Dovilė Bagdonaitė

Meno projektas

Kaip kurti ir kaip gyventi. Fantominio Don Kichoto, atgyjančių kūrinių, nuodingų gėlių, sapnuojančių save sistemų, (iš)šokančių raidžių ir visa tai apimančios pastoralės (*al*)bumas

Art project

The Album of Phantom Don Quixote, Artworks that Come to Life, Poisonous Flowers, Systems Dreaming of Themselves, Popping (up) Letters and the Pastoral that Encompasses it All

Meno doktorantūra, vaizduojamieji menai, dailės kryptis (V 002)
Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts (V 002)

Vilnius, 2022

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2016–2021 metais.

Kūrybinės dalies vadovas

Prof. Konstantinas Bogdanas

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė, V 002

Tiriamosios dalies vadovė

Vyriaus. m. d. dr. Tojana Račiūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, H 003

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

Pirmininkė

Doc. dr. Eglė Ullčickaitė

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė, V 002

Nariai

Doc. dr. Linara Dovydaitytė

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, H 003

Prof. Gauthier Hubert

Karališkoji Briuselio dailės akademija (Belgija), vaizduojamieji menai, dailė, V 002

Meno licenciatė Aurelija Maknytė

Vilniaus universitetas, vaizduojamieji menai, dailė, V 002

Prof. dr. Artūras Tereškinas

Vytauto Didžiojo universitetas, socialiniai mokslai, sociologija, S 005

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2022 m. kovo 7 d. 16 val. VDA parodų salėse „Titanikas“ (Maironio g. 3, 01124 Vilnius) arba nuotoliniu būdu. 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 2016–2021.

Artistic practice supervisor

Prof. Konstantinas Bogdanas

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

Research supervisor

Leading researcher, Dr. Tojana Račiūnaitė

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

Assoc. Prof. Dr. Eglė Ulčickaitė

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

Members

Assoc. Prof. Dr. Linara Dovydaitytė

Vytautas Magnus University, Humanities, Art History and Theory, H 003

Prof. Gauthier Hubert

Royal Academy of Fine Arts of Brussels (Belgium), Visual Arts, Fine Arts, V 002

Licentiate of Arts Aurelija Maknytė

Vilnius University, Visual Arts, Fine Arts, V 002

Prof. Dr. Artūras Tereškinas

Vytautas Magnus University, Social Sciences, Sociology, S 005

The public defense of the Artistic Research will be held on March 7, 2022, 4 p.m, at Vilnius Academy of Arts Exhibition Halls „Titanikas“ (Maironis Str. 3, 01124 Vilnius, Lithuania) or remotely. The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

Turinys

TRYS PRATARMĖS TAM PAČIAM LEIDIMUI /6

ANKSTYVIEJI TEKSTAI: PRADŽIOS UGNIS

Naivūs siužetai tapyboje /14

Marginalija nr. 1 /16

Doktorantūroje: apsišaukėlės sindromas /18

BESIRĄŽANTYS KŪRINIŲ KŪNAI

Judančios ir besidauginančios sienos: Valkininkų vaikų sanatorijos „Pušelė“ ir Lelevelio salės freskų restauravimo atvejai /22

B(l)oom: nuo idėjos iki įgyvendinimo /31

Avinėlis žmogaus akimis: kūrybos ir suvokimo schemas /39

SAVE SAPNUOJANČIOS SISTEMOS

Marginalija nr. 2 /48

Galvosūkis „Meninose“ /49

Iš dont Kojoto memuarų /65

Pastabos apie Šopenhauer'į, amžiną judesį ir save palaikančias struktūras /71

(IŠ)ŠOKANČIOS VAIZDŲ RAIDĖS

Nuo juostų ir raidžių avangardo iki Proust'o tapybos /76

Marginalija nr. 3 /99

Fotosin tezė /100

Debatai: Debord *vs* Britney /107

Vieną kartą Paryžiuje. Situacionistinis pasakojimas /108

MIEGO PA(RA)LYŽIUS. KRITIMAS PASTORALĖN

Montesino olomis virstantys bunkeriai /120

Pastoralei priklausanti mergina ir atgijusi skulptūra Proust'o „Žydinčių
merginų šešėlyje“ / 123

Strategijos kaip surengti parodą / 129

Iš grūšios iškritę raktažodžiai. „Teorinis“ tapybos darbas / 130

ATSISVEIKINIMAS SU SKAITYTOJU / 131

Vaizdai / 135

Summary / 204

Literatūra ir šaltiniai / 222

Apie autore / 228

TRYS PRATARMĖS TAM PAČIAM LEIDIMUI

Pirmoji pratarmė

*Iš naujo ir taip, kaip buvo
kas matyti iš to, kas anksčiau pasakyta
nėra svarbesnių klausimų
už naivius klausimus.¹*

Stodama į doktorantūrą siečiau (sau) atsakyti: kaip kurti? Ir kaip gyventi? Šie klausimai išduoda, kad menas ir gyvenimas šitame tekste persipins. Taip pat, kad jo tyrinėjimo objektas bus pati meno praktika ir jos procesas.

Stojimo tezėse rašiau, jog noriu kovoti prieš meno rimtumą. Daug judesiu tyrime buvo atlikta turint omenyje ir Don Kichotą – tarsi atsiminimą ir mąstymo pratimą, donkichotiškumą suvokiant kaip sąmoningo naivumo metaforą ir kūrybos metodą.

Užsibrėžiau tikslą būti aistringa ir sukurti kiek galima daugiau pilnaverčių meno kūrinių, tokių, kokių nesukurčiau nestudijuodama doktorantūroje. Sudėtinė kūrinio dalimi vienaip ar kitaip tapdavo tekstas ir tuo iškart galima pagrįsti skirtumą ir savitumą, nes paprastomis sąlygomis rašiusi nebūčiau. Pirmasis ir labiausiai išsiplėtęs tokios nuostatos rezultatas buvo projektas „b(l)oom“. Per kelis studijų metus surengiau dvi asmenines parodas, atvirą studiją rezidencijoje, nutapiau tris freskas, tačiau viena su studijomis nesusijusi, paskelbiau dvi publikacijos mokslo žurnale ir kelios kultūrinėje spaudoje. Taip pat sukūriau dvi įvietintas instaliacijas (laikina MO muziejuje ir nuolatinė take prie VDA senųjų rūmų). Yra darbų, kurie dar neigavo savo galutinės formos ar liko neeksponuoti.

Kadangi reikėjo rašyti: artikuliuoti ir tyrinėti, neišvengiamai atsirado poreikis apmąstyti šį procesą, gimė temos ir intarpai apie teksto ir vaizdo ir santyki pačiame teorinės projekto dalies turinyje bei jos kompozicijoje. Čia ieškoma ga-

¹ Wislawa Szymborska, „Amžiaus galas“, in *Poezijos rinktinė*, iš lenkų k. vertė Sigitas Geda, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 159.

limos meninio tyrimo teksto formos, aptinkami ir nustatinėjami santykiai su paraleliai kuriamais vizualiais darbais, kuriamas išplėstinis ir viena darinį sudarantis teksto ir vaizdo kūrinys. Tą liudija įvairūs rašymo būdai, skirtingų išraiškų, stilių ir žodinių vaizdų komponavimo paieškos. Pavyzdžiui, dalyje „Vieną kartą Paryžiuje. Situacionistinis pasakojimas“, pasinaudoju fragmentišku L. Wittgenstein'o principu – rašymo stulpeliais-išnašomis, pagal minčių išsišakojimą. Taip pat tekste žaidžiama scenarijaus, transkripcijos, akademinio rašymo, aiškinamojo rašto, eseistikos, užrašų, subtitrų ir pastabų žanrais. Jiems retkarčiais naudojami skirtingi šriftai. Palieku ligi galo neužbaigtų fragmentų, kurie reikalingi, bet toliau tęsti nebuvo prasminga. Kartais tekstiniai fragmentai ir vizualūs kūriniai pradeda persidengti. Taip nueinama į save palaikančias, uždaras struktūras, save nurodančius sakinius. Juk klausimas „kaip kurti“ taip pat yra į save orientuotas.

Darbas įgijo, percituojant Iriną Melnikovą „manieristinę struktūrą su daugybe aklaviečių, nulemiančią bandymų bei klaidų kelią ir ilgą išėjimo paiešką“. Perskaičiusi apie postmodernistinį teksto rašymą(si), pajutau, kad tai tikriausiai yra tinkamiausias būdas veikti. Takumas, mirtis, juokas, apsimetinėjimas. Viena vertus, pagrindo/priežasties/metodo nebuvimas, kita vertus – aistra: Helene Cixious ir *écriture féminine*. Tai iš tikrųjų labai siejasi su meninio tyrimo rašymu².

Turinį susisteminiau atsispyrusi nuo trečio stalo kaip miegančio gyvūno metaforos (žr. antroji pratarmė). Sėdėdama prie stalo, parėmusi ant jo alkūnes, įsivaizduodavau, kad tai miegantis gyvūnas. Tokia žiūra išreiškia pagrįstą metaforą, magišką santykį, Don Kichoto vaizduotę, pareidoliją.

Ne veltui šį darbą pavadinu (al)bumu, nes tokiame darinyje svarbi vaizdų ir minčių chronologija, gali reikštis atsitiktinumas, fragmentiškumas, taip pat ir asmeniniu sprendimu grindžiamas rodomų (saugomų) dalykų – atrankos momentas. Jame egzistuoja sistema, polinkis ir nusiteikimas, tačiau ne griežtai iš anksto sukirpti, o besiformuojantys pildant. Nepamirštas ir egzistuojantis bumus – trumpas sujudinantis įvykis ar jų spiečius, galintis išklijuoti čia lygiomis teisėmis.

Trumpai tariant, skyrius „Ankstyvieji tekstai. Pradžios ugnis“ sudarytas iš dviejų esė ir vienos marginalijos, atskleidžiančios studijų pradžios ir bet kokios pradžios nerimą. Skyrius „Besirąžantys kūrinių kūnai“ – iš skyrių apie kūrinius,

² Turiu idėją parašyti tokį straipsnį: „Meninis tyrimas kaip *écriture féminine*“. O gal jį už mane parašys kita doktorantė Laima Kreivyte.

i kuriuos buvo atkreiptas dėmesys ir jie buvo sujungti po ilgo nugrimzdimo i užmarštį arba savaime suprantamą būvį. Apie erdvę, jos tipus ir objekto santykius su ja. Freskos *b(l)oom* sukūrimas – šių temų išdava. „Save sapnuojančios sistemos“ – apie uždaras, paradoksalias sistemas paveikluose, save palai-kančias struktūras ir kompozicijas, save nurodančius sakinius. (Iš)šokančios vaizdų raidės – apie tekstą vaizde ir atvirkščiai, jų santykį, pareidolijas. „Miego pa(ra)lyžius. Kritimas pastoralėn“ skyriaus tekstai žymi paieškas rasti išėjimą iš tyrimo.

Antroji pratarmė

Doktorantūra prasidėjo nuo to su akiniais paskaitų. Jose buvo nagrinėjamas tekstas apie trečią stalą³. Vienas stalas – humanitarinis, kitas stalas – tikslusis arba gamtos mokslų, abu jie redukuoja tikrovę, tačiau koks yra ir ar galimas trečiasis stalas? Filosofai mėgsta klausimus apie stalus.

Kas yra trečias stalas?

Panašus jis į miegantį gyvūną.

Miegantis gyvūnas kvėpuoja.

Kvėpuodamas jis juda. Iš pirmo žvilgsnio to nesimato.

Šis stalas yra toks pats kaip ir dažai, virstantys saule:

Geltonų dažų dėmė yra šlapia skulptūra, ant tuščios drobės, ant audinio kabantis lipnumas, padengtas lėtai tiršėjančia elastinga oda. Tačiau, jeigu pakankamai atsitrauksiu, ji gali tapti geltona saule, šviečiančia baltame danguje. Tuo momentu dažai distiliuojasi į šviesą, jie juda man nepastebint iš aliejinio pagrindo į eterinę abstrakciją.⁴

Stalas distiliuojasi į miegantį gyvūną. Tapytoja(s) viliasi, jog darbe atsiranda gyvybė.

Judesio iš pažiūros nejudančiuose paveiksluose tema persmelkia kitas šio teksto temas ir jose (fantomiškai) reiškiasi. Atgaline tvarka išskyrčiau kelias vaizdo judėjimo rūšis, dažnu atveju tarpusavyje persipinančias:

Restauracija – tai kūrinio tvarkybos procesas, kuriam vykstant esamas vaizdas gali sujudėti, kisti, ar net išnykti, atsidengiant kitam, vėlesnių sluoksnių paslėptam autoriniam vaizdai. Vykstant ar pasibaigus šiam procesui nuvilnija vaizdo bangos socialinėje erdvėje, jis ištraukiamas iš užmaršties ir aktualizuojamas. Apie tai rašau Valkininkų freskos, Lelevelio salės, Gento altoriaus, kuris įtraukia ir mėgėjiškas restauracijas, dalyse.

Iš restauracijos atskirai išaugusi ar savitai susijusi reprodukcija, kuri gali

³ Graham Harman, *The Third Table* [interaktyvus], [žiūrėta 2020 07] <http://files.meetup.com/328570/Harman%20-%20The%20Third%20Table.pdf>

⁴ James Elkins, *What Painting Is? How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*, New York: Routledge, 2000, p. 120 Čia ir kitur, jei nenurodyta kitaip, autorės vertimas.

būti (kaip Birutės Žilytės / Algirdo Steponavičiaus⁵ ir Angelinos Banytės⁶ atvejais) ir restauracija, ir reprodukcija. Reprodukcija daugina vaizdą, padaro viešai eksponuojamą kūrinį asmenišką, privačią, keičia jo kontekstą, spalvą ir mastelį, pražudo originalo aurą ar kuria jos naują variantą. Iš tiesų judina paviršių. Menininkų vis iš naujo kuriamos kūrinių replikos ir apropiacijos palaiko jų kerus.

Iš restauracijos ir reprodukcijos išsišakojusios kalbos, pakeitusios žvilgsnį į konkretų vaizdą, pergrupuojančios kūrinio padėtį sistemoje. Vaizdas nuo jų persikreipia, paveikslas *pasirodo* kitaip. Dėl tokių kalbų, reprodukcijų, perdirbinių ir paslapties Mona Liza vis dar gyva.

Iš jų išsirutuliojusi paslaptis, neišsprendžiama sistema paveikslų viduje. Jai skirtas visas skyrius apie Diego Velazquez'o „Meninas“.

Iš paslapties ir reprodukcijos išsiskleidžia save nurodančios ir save palaikančios sistemos, paradoksai – *tensegrity* skulptūros, kopijų kopijos, *droste*, *myse en abyme*, kaligramos.

Iš jų kyla žaidimas anamorfiškomis perspektyvomis, kuriose vaizdas pats juda, keičiantis žiūrėjo žvilgsniui arba žiūrėjimo taškui. Autorė savo akimis matė Neptūno skulptūrą Bolonijoje, kur vietoj nykščio žiūrint iš nugaros pasirodo falas, bet čia neaprašė.

Iš anamorfinių perspektyvų atsiranda įvairios liekanos – fantomai paveiksle: kriptogramos, pareidolijos ir kita.

Iš jų iškyla gamtoje keliaujantys stebuklingi atvaizdai, jų kelionių istorijos.

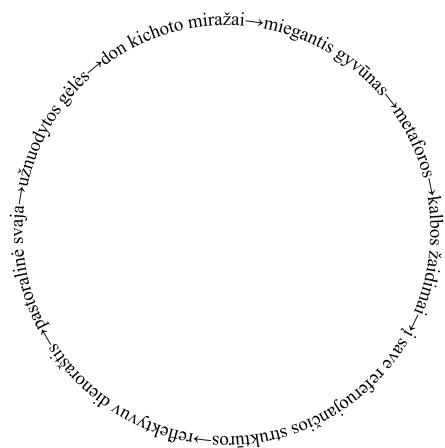
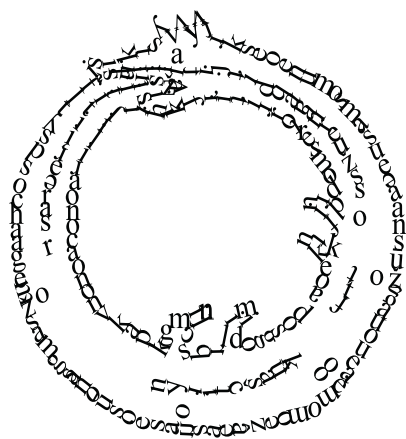
Dėl jų kilo noras parašyti apie *matomą* judesį letristų kine, sukomponuoti kintantį vaizdą „Fotosin tezėje“, priklausomą nuo paros laiko, sujudinti savo piešinius iš Paryžiaus, išmėginti save nurodančių sistemų logiką.

⁵ Suskaitmeninta freska [interaktyvus], [žiūrėta 2020 09]: <https://vilniausgalerija.lt/sienutapyba-valkininkuose-birute-zilyte-algirdas-steponavicius/>

⁶ Paroda dailininkų sąjungos galerijoje [interaktyvus], [žiūrėta 2020 09] „Monumentalus tyloje“: <https://artnews.lt/renginys/angelinos-banytes-paroda-monumentalus-tyloje>

Trečioji pratarmė

Galima sekti šita schema:



ANKSTYVIEJI TEKSTAI: PRADŽIOS UGNIS

Naivūs siužetai tapyboje

Sniegas – tai Setralinas, Sniegas tai – Ksanaksas, sniegas – tai Leksotanilis, sniegas – tai visi kiti man nežinomi raminamieji. Noriu, kad vietoj smegenų būtų sniegas, susidarantis iš unikalių ir skirtingų snaigių. Noriu užšaldyti savo abejones. Šventasis Pranciškus irgi lipdė besmegenius, norėdamas nuvyti šalin pagundas. Po paskutinio parašo ant doktorantūros plano išeinu į lauką, vaikštau po Bernardinų sodą, Kalnų parką ir ieškau tos vienintelės tinkamos eglės, kuria noriu nutapyti. Setralinas. Ksanaksas. Leksotanilis. Nežinomieji man raminamieji. Nusifotografuoju pora tinkamų eglių. Iš pradžių pasirenku mažą formatą. Tačiau man nepatinka rezultatas, persikeliu ant didesnio. Gerai, kad dar yra užsilikusi paruošta drobė. Tapau labai ilgai, kadangi sluoksniai lėtai džiūsta. Jie skaidrūs kaip akvarelė. Rezultatas manęs netenkina, keičiu fono spalvą, sniego apdrabą. Vis tiek kažko trūksta. Iki šiol. Pavadinu šį darbą „Apsnigta Pompėjos eglė“. Tai replika į ant *Villa di Livia* sienos nutapytą sodo eglę.

Paskui tapau besiveržiantį ugnikalnį (kol tapiau eglę, pasiruošiau ir keletą drobių). Kažką visai priešingo nei sniegas. Matyt, galvoje tvyro kažkokios pasaulio sutvėrimo nuotaikos. Gal dėl to, kad tai yra pati tyrimo pradžia? Tik vėliau suvokiu, jog tai ugnikalnis, kuris užliejo Pompėjos freskas. Ugnikalnio vis dar nepabaigiau, sluoksnis džiūsta, o aš nesugalvoju, kaip išspręsti kelias jo vietas, ką užtapyti ir ką verčiau palikti.

Šiuos darbus būtų gerai eksponuoti sukabintus vieną prie kito, be tarpų, kad atsirastų siužetinė linija, savotiškas komiksas, sukomponuotas taip, kaip freskos bažnyčiose, atskirtos skirtingais tapytais rėmais ir planais. Sudėliotos iš įvairių fragmentų, atskirtos ornamentais, įvairiais planais, jos pasakoja daug istorijų, kurias jungia viena reiškinių sistema, vadinamoji ikonografinė programa. „Freska gali būti vien tik raštas“ – perskaitau Dalios Klajumienės knygoje.

Kol džiūsta ugnikalnio sluoksnis, pradedu tapyti draugo portretą po epilepsijos priepuolio. Jis krito veidu ant grindų ir išsimušė priekinį dantį, išklabino kitus, lūpa ištino. Atsiuntė savo nuotrauką prirašydamas: „Štai, kas liko iš mano grožio“. Portretas paremtas freskos komponavimo principais. Pasirenku 80x100 cm drobę, ne visai per vidurį įkomponuoju veidą beveik juodam fone, o aplink – kriauklinių rėmų motyvus, kaip gotikinėje VDA salėje.

Kol džiūsta, dar nutapau atskiroje mažoje drobėje ugnikalnio sprogo dūmus, pelenus. Tuos, kurie vėliau nusėdo ant Pompėjos eglės. Išaina toks pu-

siau kalafioras, pusiau sprogimas.

Turiu piešinio idėją su kitokia ugnikalnio išraiška. Nupiešti jį mėlynu pieštuku ant labai didelio formato lipnia juosta sulipintų lapų, kad būtų galima išskleisti kaip žemėlapi. Po to jį sulankstyti. Ugnikalnį.

Tapau suvaldytą ugnį – bažnyčioje uždegtas plonas žvakeles, jas noriu užbaigti per vieną kartą, bet nepavyksta.

Dar galvoju nutapyti naftos siurbyklą vandenyne. Neapsisprendžiu, ar užsidegusią, ar ne. Linkstu prie neužsidegusios – naktį, kai iš toli šviečia elektros lempelės.

Dar noriu nutapyti degantį namą.

Gal dar nutapyti ir degantį krūmą.

Gal tai susiję su perdegimu?

Nejau taip iš karto.

Marginalija nr. 1

2017 01 13

Rašau, nors noriu tapyti. Vis neužbaigiu teksto apie apsimetėlės sindromą. Vasario 14 d. – atestacija, turėčiau kažką parodyti savo teorinio darbo vadovei, su kuria nesimačiau nuo studijų pradžios. O ji man sakė „nepradinkite“. Pažadėjau nepradingti. Žadėdama jau žinojau, kad nepavyks tesėti.

Šiandien atsikėliu 13 val. Keista, kad taip ilgai miegojau. Pasidariau kavos, kol apsirengiau, ją išgėriau, atėjo beveik 14 val. Nusprendžiau iškart valgyti pietus Evaldo taip rekomenduotoje pigioje kavinėje prie P. Vileišio stotelės, ten, kur mėlyna iškaba, reikia nusileisti laiptais. Maniau, kad nusileidus pateksiu tiesiai į vidų, bet įėjau į jaukų vidinį kiemą. Tai ir buvo geriausia vieta. Viduje specifinis kvapas, atrodo, net ne maisto, o lankytojų pachmielo. Jausmas, kad lankytojai pažįstami su virėjomis. Daugeliui jų tiktu apibūdinimas „darbininkai“. Užsisakau likusį prancūzišką karbonadą, dauguma patiekalų jau išbraukti. Nežinau, kodėl jis prancūziškas. Darbuotoja liepia Tomui (sakiau, jie pažįstami) atlaisvinti praėjimą, kad galėčiau atsisėsti. Keli stalai, kai kurie iš jų bendri, prie vieno iš jų ir randu sau vietą. Laukiu gana ilgai, tikėjau, kad bus greičiau. Karbonadas kaip karbonadas, nėra labai skanu, prancūziškas matyt dėl to, kad kažkas ant viršaus uždėta: nesuprantu, kas, bet tai skaniausia jo dalis. Išeidamas vyras, kuris sėdėjo kartu su Tomu, palinki man skanaus. Tikrai dar kada čia sugrįšiu. Varau iki Mažvydo bibliotekos, planavau šiandien rašyti. Išlipu stotelėje ir suprantu, kad labiau norėčiau tapyti. Tačiau nepasiduodu pagundai. Kai rašau šias eilutes, jau 18:35, o aš tesugebėjau redaguoti ir taisyti ankstesnę tekstą apie apsimetėlės sindromą. Jaučiuosi pilna jėgų, bet nebesugebėsianti pradėti naujo teksto. Tačiau reikia kažkaip suspėti iki vasario 14 dienos. Tiksliau dar anksčiau – bent iki kokios vasario 7 d. Eisiu tapyti. Gerai, kad studija yra šalia Mažvydo bibliotekos.

Vakar atsidūriau studijoje apie vidurdienį. Tvarkiausi, nes pas mane norėjo eksponuoti vietos neturinti mergina. Maždaug iki trečios valandos taip, po to nuėjau nusipirkti maisto, grįžau, pavalgiau: ji dar kalbėjosi su dėstytoja mano studijoje ir trukdė. Pradėjau tapyti ir jos išėjo. Nutapiau mažo formato etiudą, su dažnyčios žvakelėmis. Tai motyvas, kurį tapau antrą kartą. Seniai jau buvau tapiusi etiudą. Buvo kaip atgaiva. Ir dar pradėjau sprogimo dūmus. Vakarop išėjau matuotis bralečiu pas Miglę. Gyvena ji už Liubarto tilto, tai dar vienas privatumas, kad šalia. Pakalbėjome su panom. Sėdėjom su tais lipčikais be viršutinės

dalies ir fotkinomės. Pamačiau iš fotkių, kad atrodau anoreksikė. Pasakiau sau: reikės daugiau valgyti. Ir nuotraukas ištryniau.

Doktorantūroje: apsišaukėlės sindromas

Prasidėjus mokslo metams susergu ir sergu vieną su puse mėnesio. Nieko negaliu ir nepajėgiu daryti. Suvokiu, kad tai nesąmoningas sprendimas nukelti studijų pradžią. Kūno atomai yra savavališki ir žino, ką daryti. Nuo pat įstojimo į doktorantūrą apėmė abejonės: ką aš čia veiksiu? Ar man iš viso čia vieta? Kiti, pabaigę magistro studijas kartu su manimi, taip pat atsidūrė nežinioje. Dirba darbus, kurių nekenčia. Kiti ieško, bet neranda. Vasarą praleidžiu tėviškėje kiekvieną dieną galvodama apie savo pasirinkimą ir leisdama abejonėms užnuodyti gyvenimą. Ar nestoviu vietoje? Tačiau ką reikėtų veikti, jei nereikėtų dirbti? Idomu, ką veikdavo, pavyzdžiui, viduramžių damos? Kam jos prašvaistė savo gyvenimus? Keliuose interneto šaltiniuose susirandu informaciją, kad ta veikla, žinoma, priklausydavo nuo vyro padėties ir su ja susijusių pareigų ar darbų. Kilmingosios keldavosi prieš aušrą, meldavosi, valgydavo pusryčius, tuomet diskutuodavo apie turnyrus, sužadėtuves, poeziją ir meilės romanus, turėdavo peržiūrėti, jei tokių būdavo, vyresnių mergaičių namų darbus, taip pat turėjo būti socialiai aktyvios, organizuoti pobūvius, išlaikyti gerą šeimos vardą visuomenėje. Jei vyro nebūdavo, perimdavo jo pareigas, tvarkydavo sąskaitas, prižiūrėdavo ūkį. Damos turėdavo prižiūrėti namų ruošos darbus atliekančias tarnaites. Taigi, veiklos gana daug. Štai Viktorijos laikais aukštuomenės damos tiesiog mėgavosi prabanga. Daugiausiai laiko praleisdavo arbatos gėrimo susibūrimuose, pobūviuose, jodinėdavo, megzdavo, turėjo kelias joms asistuojančias/patarnaujančias tarnaites. Buvo gerai išsilavinusios⁷.

Nors jeigu tektų gyventi viduramžiais, norėčiau būti vyru amatininku ir tapyti freskas bažnyčiose – toks yra mano svajonių užsiėmimas. Jei atvirai, šis sakinyš – tik pastoralinė svaja. Kadangi svajos nesipildo, turiu studijuoti doktorantūroje ir lankytis seminaruose. Viename jų buvo užduotis – pasirinkti anksčiau sukurtą savo darbą, jį transformuoti į ką nors, susijusio su tyrimu, ir surengti vienos dienos parodą. Perkurti jį reikėjo 3–5 skirtingais būdais. Pasirinkau savo stojimą į doktorantūrą tezes. Sukarčiau. Materializacija – teksto

⁷ Specialiai parinkau porą situacijų, kuriose statusas leidžia leisti laiką ne vien tam, kad išliktum. Kaip pavyzdžius ėmiau moteris, nes vyrai turėjo aiškiau apibrėžtas pareigas – uždirbti pinigus, prižiūrėti administracinius vienetus, valdyti ir kariauti. Taigi daugmaž aišku, kaip jie leisdavo laiką, o atsiveriančios dienos tuštuma labiau juntama moterų gyvenimuose.

prasmė išnyksta, lieka atskiri žodžiai, jų tiesioginis svoris – sudėjau į plastikini užspaudžiamą maišiuką. Tezių užimamas plotas akivaizdžiai sumažėja. Kiti variantai – iš sukarpytų tezių suklįjavau juokdario kepurę ir sukūriau savo herbą – du sukryžiuoti kardai (teksto vizualizacija). Taip pat padariau 3D tezes – išlanksčiau Trojos arklių. Čia pateikiu trumpą interviu apie šią parodą:

– Gal pakalbėkime apie kiekvieną objektą atskirai. Pirmasis teksto variantas kaip ir aiškus, kiek suprantu, tai žaidimo lenta, o štai šis?

– Tai yra mano herbas.

– Ką jis simbolizuoja?

– Du sukryžiuoti kardai iš tiesų išreiškia dviprasmybę, Vienas kardas – sąmoningumas, kitas – naivumas; vienas – akademija, kitas – aš. Jie gali reikšti ir stojimą bendron kovon dėl bendro tikslo, ir dvikovą. Bet visada virš visko kaip saulė šviečia šypsena, galiausiai mes visi ją pasieksime, ji yra mano tikslas.

– Ar tai reiškia, kad jūs užsiiminėjate institucine kritika?

– Ne, tik reflektuoju savo santykį su ja.

– O kas čia? Kepurė? Ką ji reiškia?

– Taip, tai stebuklinga kepurė, kurią užsidėjus, įgauni tikrą statusą.

– O kaip su visu tuo susijęs žirgas? Ar jis irgi bus panaudotas greičiau ir lengviau prašiuoliuoti pro visus žinių brūzgynus?

– Tai ne žirgas, o Trojos arklys. Manau, prasmė aiški. Galiu tik pasakyti, kad jis gali tiesiog stovėti, stebėti ir nieko nedaryti. Galbūt jis atrodo grėsmingas, tačiau viduje iš tikrųjų nieko nėra. Gal su laiku užsipildys.

– Tai kaip ir viskas.

– Na, dar ne. Štai čia materializuotos tezės, sumaišytos, kad visai prarastų prasmę. Norėjau, kad jos įgautų tūrį, norėjau pasverti, kad žinočiau tikrąjį, o ne tik simbolinį svorį.

– Oi, net neatkreipiau dėmesio, kiek mažai jos vietos užima ir kokios lengvos!

Laikau save Trojos arkliu, nes manau, kad priimdama mane į doktorantūrą komisija nežino, ką daro. Vėliau sužinau, kad egzistuoja apsišaukėlio sindromas. Tai psichologinė būseną, kurią tam tikrais etapais per savo gyvenimą pajunta net 70 % žmonių. Dauguma jų – moterys ir žmonės iš akademinės bendruomenės. Koks netikėtas sutapimas. Apsimetėlio sindromo terminas pirmą kartą pavartotas 1978 m. amerikiečių psichologų Pauline R. Clance ir Suzanne A.

Imes disertacijoje. Tai nuolatinis ir neįveikiamas jausmas, kad esi apgavikas ir sukčiautojas ir kad tuojau visi tai pamatys.

„Padegėjas – pats slapčiausias iš nusikaltėlių. Sent-Ilio prieglaudoje vienas tipiškesnių padegėjų yra labai paslaugus. Tėra vienas dalykas, kurio jis apsime-ta nesugebąs padaryti – užkurti krosnį.“⁸

⁸ Gaston Bachelard, *Svajonių džiaugsmas: studijos ir straipsniai*, iš pranc. kalbos vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1993 p. 34.

BESIRĄŽANTYS KŪRINIŲ KŪNAI

Judančios ir besidauginančios sienos: Valkininkų vaikų sanatorijos „Pušėlė“ ir Lelevelio salės freskų restauravimo atvejai

Kalbos apie vaizdą

Viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės dalis. Jo unikalumas yra dalis tos vietos unikalumo, kurioje jis patalpintas. Viskas, kas yra aplink vaizdą, patvirtina ir sustiprina jo reikšmę.⁹

2017 spalio 5 d. parodų ir kongresų centre „Litexpo“, „ARCHzona 2017“ parodos metu suorganizuotas renginys pavadinimu „Paslaptingas švytėjimas“, privačia iniciatyva pristatyta skaitmenine spauda realiu masteliu atkurta menininkų Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus 1969-1972 m. sukurta freska, esanti Valkininkų sanatorijoje „Pušėlė“. Kūrinys 2015 m. įtrauktas į valstybės saugomų kultūros paveldo objektų sąrašą, o jo reikšmingumo lygmuo – nacionalinis. Paskelbus kultūros vertybių registre įrašytus objektus valstybės saugomais, jie įgyja aukštesnį apsaugos lygmenį. Šių objektų savininkai gali pretenduoti į finansinę paramą paveldo tvarkymo darbams.

Menininkai – nacionalinių premijų laureatai, taigi ir valstybės, ir meno baruose yra gerai žinomi ir pripažinti, turi simbolinį¹⁰ ir kultūrinį¹¹ kapitalus (šioje situacijoje vėliau pasitvirtina P. Bourdieu teiginys, jog menininkų kapitalas

⁹ John Berger, *Ways of Seeing* episode 1 [interaktyvus], [žiūrėta 2017 12 05] <https://www.youtube.com/watch?v=CZhJp8kiqE> nuo 5:00 min.

¹⁰ Simbolinis kapitalas – pripažinimo kapitalas. Pavyzdžiui, autoritetas, prestižas ir gera reputacija veikia kaip simbolinis kapitalas, nes jie patys savaime yra bereikšmiai, priklausomi nuo žmonių, priskiriančių šias išorines įtakas kitam. Pagal tai, visą meną būtų galima apibūdinti kaip turintį simbolinį kapitalą.

¹¹ Vertės forma, susijusi su kultūriškai patvirtintu skoniu, vartojimo modeliais, įgūdžiais ir apdovanojimais. Pvz, akademinis laipsnis, gautos premijos sudaro kultūrinį kapitalą.

yra žemesnis nei esančių aukštesnėje galios kapitalo pozicijoje¹²). Freskos atgavimą lydi teisinės ir biurokratinės problemos: paskelbta, kad sanatorija uždaryta ir iškeldinama kaip tik tada, kai buvo nutarta freską restauruoti, jai paskirtas finansavimas. Pastato padėtis neaiški, viskas išaldoma. Atrodo, šios vertybės likimas ne ką geresnis nei kokios „nevertybės“, nes saugikliai neveikia. Padėtis geresnė nebent tuo, kad į vykstančius procesus atkreipiamas dėmesys. Žinoma, dėmesys gali būti atkreipiamas ir nelaikant objekto nacionaline vertybe, nebūtinai čia yra priežastis-pasekmė, vis dėlto, į tokį kūrinio likimą įvairios valstybinės institucijos privalo kažkaip reaguoti.

Svarbu tai, kaip/ar kalbama apie kūrinį, kas yra „vartų saugotojai“, kaip jie atsiliepia. Per specialiai šiai problemai skirtą diskusiją menotyrininkės dr. R. Rachlevičiūtės pasisakymas buvo panašus į parodų atidarymo kalbą. Vienas teiginių, esą Valkininkų freska yra „aukščiausios meninės prabos“. Jis skatina galvojimą apie čia tiesiogiai neišsakomą „taurumą“. Šis taurumas remiasi ne vien objektyviosiomis savybėmis, apie kurias galvojame, kalbėdami apie metalo lydinius, bet ir subjektyviosiomis, abstrakčiomis. Gali būti galvojama apie grožį, apie tai, kas priešinga įprastumui, taip įvardijant vertingą dalyką. Nevalingai pagalvoju ir apie tauriuosius gėrimus.

Švelnus patosas, moralizavimas ir melancholija dominuoja Kristinos Stančienės straipsnyje „Amputacija ar eutanazija“. Jame freska pateikiama kaip neabejotinai kultūriškai labai reikšminga: „Aukščiausia meninė vertybė“ – panašiai kaip ir „aukščiausios meninės prabos“ – kurią mes turėtume gelbėti. Kituose reportažuose (LRT) buvo vartojama frazė: „freska nyksta tiesiog akyse“ (šioje vietoje turėčiau pabrėžti, kad nesiekiu oponuoti su jų turiniu). K. Stančienė taip pat išryškina opoziciją tarp privataus (verslo) sektoriaus ir valstybės, įvardindama verslo atstovus kaip kūrybiškesnius. Galima klausti, kokie yra galerijos interesai, kiek jai rūpi pats meno objektas? Ar tokia veikla jai generuoja simbolinį kapitalą ir teisę disponuoti kūrinio atvaizdais?

Audrius Klimas LRT portale sako „buvęs priblokštas tiek freskos didybės,

¹² Šis požiūris pateikiamas Webb Jen, Shirato Tony, Danager Geoff, *Understanding Bourdieu*, Crows Nest: Allen&Unwin, 2002, skyriaus „Art and Artists“ poskyryje „Artistic capital“ p. 174 ir „The field of cultural production“ poskyryje „Culture and government“ p. 158, 159. Ten, pagal Bourdieu apibrėžiama, kodėl kultūrinės produkcijos laukas yra galios laukas, tačiau, visgi yra galios laukų apačioje. Viena iš priežasčių, ta, jog valstybė, jos vedama kultūros politika, skirsto menui skiriamas lėšas, taip kartu ir kontroliuodama, kas laikoma, pripažįstama kaip vertinga kultūra ir kas yra igaliotas ją kurti. Šiuo atveju, meno kūrinys, taip pat tampa priklausomas nuo valstybės malonės ir kultūros politikos, kūrinio statusas, premija menininkams suteikiami valstybės nuosprendžiu.

ties jos būklės, ir priduria, kad jam įstrigo mesta draugo frazė: jei kas nors galėtų perkelti šią freską į Vilnių¹³. Tad kūrinio perkėlimo (padauginimo) impulsas kilo dėl jo meninio poveikio, jo kritinės būklės ir noro ištaisyti esamą padėtį. Perkėlimo į Vilnių idėja, noras iš periferijos paimti ir į centrą sutelkti vertingus objektus turi tam tikrą tradiciją ir kontekstą. Pavyzdžiui, liaudies meno statulėlės buvo renkamos iš kaimo kapinių, koplytstulpių, koplytėlių ir vežamos į miesto muziejus. Pagal J. Bergerį, ji taptų kitu kūriniu, nes viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės dalis. Kita vertus, keičiantis aplinkinei erdvei, sąlygoms ir pastato funkcionavimui nuo tada, kada freska buvo sukurta, jei sekame Bergerio prielaidą, išeitų, freska jau yra kitas kūrinys, net ir dabar, nors ji likusi toje pačioje vietoje.

Iš kitos diskusijos dalyvės S. Chlebinskaitės istorijos apžvalgos išaiškėjo, kad „Pušelės“ tuberkuliozės sanatorija po Lietuvos nepriklausomybės atgavimo susijungė su vaikų namais ir pradėjo veikti tame pačiame patalpų komplekse. Nuo susijungimo freskai ir prasidėjo blogiausi laikai. Taigi, pasak S. Chlebinskaitės, didžiausia grėsmė buvo statybininkai ir vaikai.

Freskos likimui skirtas renginys turėjo ir ritualo bruožų, buvo panašus į pašventinimo aktą, freskos atspaudų paruošimą tolimesnei kelionei. Uždaras vakaras, į kurį įleidžiama tik su kvietimais, iškalbingas diskusijos dalyvių kalbėjimo tonas, intensyvus ir ilgas publikos plojimas atsistojus pabaigoje. Taip pat veikia apšvietimas ir erdvės scenografija: gelsvai apšviestas skaitmeninis atspaudas vienoje pusėje, priekyje sėdintys kalbantieji, jiems iš kraštų švyti paslaptinga mėlyna, o klausančiųjų salė diskusijos metu skendi prieblandoje. Diskusijos dalyviams įrengta pakyla, jie kalba sėdėdami, kiti pasisakantys svečiai savo kalbas sako iš greta esančios sakyklos katedros. Vėliau surengti dar keli vieši pristatymai-parodos.

Paskutinis variantas, kurį mačiau – permanentiškai instaliuotas, kaip ir dera monumentaliosios tapybos kūriniui, skaitmenizuotos freskos kopijos fragmentas „MO muziejus“ bistro. Planas freską perkelti į Vilnių dalinai pavyko. Kūrinys pasidaugino ir pavirto kitu kūriniu, eksponuojamas reprezentatyvioje vietoje, priimtas dar vienos institucijos, kuri dar labiau skleidžia ir įtvirtina jo reikšmę. Bet ar nekyla pavojus pakaitalui iš matymo ir veiksmų lauko išstumti originalą? Galime pastebėti ir tai, kad abi suinteresuotos grupės yra privačios iniciatyvos, o pastaroji potencialiai formuoja Lietuvos (valstybės) modernaus

¹³ [interaktyvus], [žiūrėta 2017 11 20] <http://www.lrt.lt/naujienos/kultura/26/189328#wowzaplaystart=1224000&wowzaplayduration=252000>

meno lauko istoriją ir vaizdą.

Freskoje įrašytas melancholiškas lietuviškumas ir tragizmas. Jos kūrimo metu tautinės idėjos buvo labai svarbios, taigi, freska atitiko laikmečio aktualumą arba dvasią. Net ir tai, kas vyko ir vyksta su ja dabar – žalojimas, nykimas, griuvimas, apleistumas – pasitarnautų kaip tam tikrų emocionalių reakcijų į Lietuvoje vykstančius procesus metafora. Ji tapo politiškai svarbi ir iš kultūros produkcijos lauko pasiekė valstybinį. Bet vaizdas išlaiko poveikį, net jei žiūrinčiam nerūpi prieš tai minėti santykiai. Freska skleidžia universalų egzistencinį nerimą ir liūdesį. Pasakos motyvas sudaro kontrastą realybei, sukuria nepasiekiamumo, ilgesio motyvą tam, ko nebėra/nėra, kaip ir naudojamos sodrios raudonos-mėlynos kontrastai bei sąlygiška perspektyva. Galbūt tai priežastys, kodėl vieni kūriniai išlieka, o kiti pasimiršta, su vis dar už jų boluojančia neivardinta/jama dalimi.

Vaikus vis dėlto meno kūrinys veikė. Jis, galima sakyti, kvietė juos interaktyviai reaguoti. Tam tikrose vietose, ne visada bet kaip, o kompoziciškai: į nuta pytų personažų akis, pirštus, burnas. „Vaikai, dar neišmokyti mistifikuoti, gerbti vizualaus meno, priima jį tiesiogiai, į jį reaguoja“ – pasakytų J. Berger'is. Ši freska nebuvo apsaugota nuo reakcijos.

Diskusijos dalyviai sužalojimus vertino negatyviai, pasisakė už jų restauravimą, t. y. kūrinio skaudžios patirties pėdsakų panaikinimą. Kūrinių niokojimas, abejingumas jų nyksmui buvo ir yra negatyvūs, neleistini procesai. Esu per daug *suinteresuota*, kad galvočiau kitaip. Bet kaip žvelgti į žalą? Galbūt ji ir yra neišvardijama, bet regima ir patiriama kūrinio dalis? Gal per regimą kūrinio trapumą ir pažeidžiamumą galime įsitikinti jo tikrumu?

Žvelgimas į vaizdą

Jei tyčiniai sugadinimai tampa kūrinio dalimi, ar reikia juos glaistyti, restauruoti? Išskirčiau tris galimus požiūrius:

- **kultūrinis:** atkurti taip, kaip buvo sumanyta, tokiu būdu išreikšiant pagarbą kūrinio vertei, autoriams, jam pačiam. Kūrinys turi nekisti, svarbu, kad išliktų pirminis vaizdas, sumanymas. Apie aprašytąjį atvejį viešojoje erdvėje dominuoja būtent šis požiūris. To pasekmė – atsiradusi skaitmeninė kopija.

- **istorinis:** „Žiūriu į akis, kurias išdaužė vaikai“. Tai nuoroda į eilutę: „Žiūriu į akis, kurios žiūrėjo į Imperatorių[...]“¹⁴, joje kalbama apie Napoleono jauniausio brolio nuotrauką. Remiantis šiuo požiūriu, galbūt reikėtų objektą užkonservuoti, užgydyti problemiškausias vietas, kad daugiau neirtų, ir palikti taip, kaip yra. Šis meno objektas tapęs istoriniu liudijimu, tiesioginiu veiksniu ir susikirtimu, įtampu, įvairių išraiškų lauku. Dabar norėtusi sakyti, kad ši byla jau baigta, bet vis dėlto dar ne, nes kūrinio padėtis neaiški.

Šioje vietoje noriu pridėti dar trečiąjį, labiausiai subjektyvų požiūrį (bet visgi neatsiejamai susijusį su istoriniu ir iš jo išplaukiančiu), pavadinkime jį:

- **meniniu:** bandant žvelgti/patirti tiesiog vaizdą. Kaip ir istoriniu atveju, laikas ir jo tėkmėje susidaręs sluoksnis aplinkui ir sukuria kūrinio „poetiką“. Ką jaučiu, kai žvelgiu į veidą su išdaužytomis akimis ir lūpomis? Kai žvelgiu į pasaką su tautiniais motyvais ir ant jų įrėžtus necenzūrinius užrašus? Tai veikia ir turi daugiau jėgos, negu skaitmenizuotas, „sugijęs“ atvaizdas (reikia pridurti, kad rašydama stebiu taip pat skaitmeninį vaizdą, nufotografuotą freskos fragmentą). Prie mano receptijos prisideda ir kitos mano patirtos išraižytos, aptrupėjusios sienos, kaip ir vaikystėje matytos tų pačių autorių pasakų iliustracijos.

Poveikis ir patirtis susideda iš dviejų dėmenų: to, kas vaizduojama, ir sugadinto, įskelto paviršiaus. Ar taip ir susidaro poetinis laukas? Jie vienas be kito negali: jei nebūtų paveikaus turinio, sugadinimai taip pat neveiktų. Gal šį atvejį tiktų aiškinti Roland'o Barthes'o „Camera lucida“ aprašytuoju punctum. Jis punctum įvardija kaip įskilimą, dūrį. Šiuo atveju įskilimai ir dūriai yra tiesioginiai ir materialūs, ne turinyje (kaip R. Barthes'o aprašomųjų atveju), o paviršiuje. Nepaisant šio skirtumo, jie veikia kaip R. Barthes'o punctum, duria į sąmonę. Jie nebuvo numatyti ir yra atsitiktiniai, *galų gale studium yra visada užkoduotas, o punctum ne*¹⁵. Mane trikdo vaizdas, kaip tik norisi žiūrėti dėl to, kad kažkas išdaužta, įrėžta. Ir vis dėlto kyla jausmas, kad kažką esminio čia praleidžiu, gal tai tiktų kitam atvejui, bet ne šiam. Koks apibūdinimas perdurtų mano patyrimą

¹⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida*, iš pranc. k. vertė Agnė Narušytė. Kaunas: Kitos knygos, 2012, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

kaip drugelį adata ir pridėtų į kolekciją?

Turbūt reikia sukurti palyginimą atsakymui pasiekti, pasitelkti kalbos metodus. Tarkime, ši freska yra kaip žmogus su randais, atsiradusiais dėl laiko ir per tą laiką nutikusių įvykių (išivelia istorinis požiūris). Panašiai, kaip žaizda – negali atitraukti dėmesio, nes dirginančiai? veikia, tapatiniesi su skausmu. Žvelgiant į freską atrodo, kad tie išdaužymai-randai suintensyvina turinį, emocijas, išreikštas pačioje freskoje, su jomis rezonuoja. Jaučiu, lyg ir esu arčiau *tiesos*.

Ar šis kūrinys būtų traktuojamas kitaip ir ar jo poveikis būtų kitoks, jei nebūtų tos apleistumo, romantikos auros aplink jį (viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės/prasmės dalis)? Pagalvojus apie šią freską, vaizduotėje nejučia išskyla kažkur toli esantis vienišas apleistas pastatas ir tamsoje yrantis kūrinys. Iš restauratorių girdėjau, kad ji nutapyta kokybiškais vinilniais dažais, kurie būna labai stiprūs, jei nepažeisti. Bet jeigu pažeidimų atsiranda, jie pradeda luptis ir procesą sunku suvaldyti. Taigi, ji po truputį savaime įyra¹⁶. Galbūt dar šios prarastys sukuria skirtumą „tarp tik sudominančių vaizdų ir iš tiesų užburiančių vaizdų“¹⁷. Čia veikia ir prarastojo rojaus įvaizdis, priežastis, dėl kurios žmonės traukia ir apleisti pastatai bei seni butai. Paslaptis (renginio, skirto freskos skaitmenizavimo aktui pavadinimas „Paslaptingas švytėjimas“). Dėžutė – pastatas; traukia atsidaryti, nes jos viduje paslaptis: objektas/freska. Tai materija, kurią, pagal Gaston Bachelard, galima svajoti.

Priedas: praktika (tiesos paieškos)

Restauruoju Vilniaus universitete esančią Joachimo Lelevelio salės freską. Įsidarbinau restauracijos įmonėje dėl šio tyrimo¹⁸. Tam, kad geriau išmanyčiau restauracijos procesą, susipažinčiau su situacija, požiūriu „iš vidaus“, patirčiau praktiškai.

Kiekvieną darbo dieną nuo 9.00 iki 18.00 val. po kelis kartus trindama

¹⁶ Šią atmosferą kaip estetinę vertę legitimuoja ir į meno apyvartą įtraukia Žilvinas Landzbergas parodoje *Be karūnos* (2015 m.) – joje ir buvo panaudoti Valkininkų freskos motyvai. Anotacijoje rašoma: „Paroda [...] sujungdama menamas medžiagas, abstrakčias formas bei fikciją, [...] „priešia“ realybei jos trūkstamas dalis ir plyšius – tai, kas nematoma, nepamatuojama, neįvardinta“. Pavadinimas taip pat fiksuoja neesatį: „*Be karūnos*“. Jo doktorantūros meninio tyrimo pavadinimas: „Modernizmo *griūtis*“. Šį faktą miniu kaip įvairių „griūčių“ poveikio patvirtinimą.

¹⁷ Agnės Narušytės anotacija ant Roland'o Barthes'o *Camera Lucida* galinio viršelio.

¹⁸ Tyrimo trukmė ir buvimo ten laikas: vienas mėnuo (2017 m. spalį). Aprašomus įvykius reikia vertinti atžvelgiant į tai, kad vėliau situacija galėjo keistis.

mažą sienos plotelį su acetono tirpale išmirkytu, galima sakyti, vatiniu ausu krapštuku, žinoma, galvoju, ar ši restauracija tikrai reikalinga: ne eksperto akimi pažiūrėjus, neatrodo taip jau blogai. Vėliau, kai nurodoma, į ką atkreipti dėmesį, įgyjamas jautrumas. Pradeda lišti akivaizdūs skirtumai tarp nespaltotų, dar Jan'o Bulhak'o darytų nuotraukų (pirmą valandą atrodo – kaip įmanoma atskirti; antrą – jau ir pati pastebiu nevienodumus, igundu), pasimato restauravimo klaidos, neatitinkantys potėpiai, angelų kūno ir veido deformacijos atrodo šiek tiek komiškai. Istorinis kontekstas: originali freska tapyta baroko laikotarpiu, kiek žinoma, restauruota bent du kartus: 1930 m. Jerzy'io Hoppen'o ir 1956 m. Bronislavo Motuzos. Originalaus sluoksnio po visų restauracijų ir kitų laikotarpių nuotykių, gali būti, likę labai nedaug. Kyla klausimas, kam tą daryti, jeigu freska vis vien bus atidengta ne ligi pirminės barokinės tapybos (nors siekiamybės būta ir tokios), kurios beveik ir nėra, o iki J. Hoppen'o darbo (restauratoriaus ir jo komandos, kuri restauravo pirmąjį sluoksnį). B. Motuza įtarinėjo J. Hoppeną netikslumu. Dienoraščio ištraukose restauratorius rašė kad: „darbas [Hoppen'o] atliktas negramatnai, gana žemame lygyje“, „Jaučiu, kad čia nuo savęs pridėta“¹⁹. Rašo, kad atrado fono spalvą, kuri buvo originale, o Hoppen'o – per daug kontrastuojanti, „grynas ultramarinas“²⁰.

Šiandien taip pat apie B. Motuzos darbą atsiliepia šiuolaikiniai restauratoriai. Fono spalva ne tokia, kokia buvo iš tikrųjų, ne toks atspalvis, darbas atliktas „negramatnai“, potėpiai, linkiai, šešėliai netikslūs, vietoj gėlių pertapyti obuoliukai, nes, matyt, taip buvo lengviau ir greičiau.

Iš prieš tai cituoto dienoraščio matosi, kad B. Motuza nuoširdžiai stengėsi atrasti tiesą. O dabar ta jo tiesa nuvaloma. Ir mes vėl kasamės prie J. Hoppen'o netiesos. Kuri netiesa yra vertingesnė?

Abu restauratoriai (J. Hoppen'as ir B. Motuza) paliko savo parašus, kaip ir menininkai ant savo kūrinių. Restauravimas neturėtų būti traktuojamas kaip meninė veikla, jo tikslas – kuo tikslesnis ir natūralesnis atkūrimas to, kas buvo. Dabartiniai restauratoriai parašų nededa, o jeigu deda, tai laikoma gėdinga ir netaktiška praktika. Taip galvojant, turėtume atmesti meninės vertės kriterijų, nes meniškai vertingas yra tik originalas. Bet jeigu atidengiamo iki J. Hoppen'o, o ne paliekama taip kaip yra, nes abu sluoksniai vienodai (ne)vertingi, vadinasi, atidengiamas sluoksnis turi didesnę vertę, negu dabartinis. Kokiu pagrindu jis vertingesnis? Galbūt todėl, kad lieka tik vienas sluoksnis ligi tiesos, tiesa persiš-

¹⁹ UNIVERSITAS VILNENSIS, 2017 m. balandis, Nr. 2 (1738), p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

viečia ir kitiems paliekama galimybė vėliau prisikasti ligi galutinės tiesos (baroko). Kita vertus, randu šiems dalykams oponuojančią nuomonę, laikraštyje *Universitas Vilnensis* išsakytą Nijolės Bulotaitės straipsnyje: „Dabar mes tą salę vertiname kaip unikalų tapytojo ir restauratoriaus J. Hopeno kūrinį, kuris taip pat vertas išsaugoti“²¹. Kas tie vertintojai ir kodėl vertas, čia neįvardinta, bet šiame sakinyje J. Hoppen'o restauracija laikoma meniškai vertinga ir įvardinama kaip „kūrinys“, netgi „unikalus“, o tai prieštarauja restauracijos apibrėžimui.

Tiesos paieškos po truputį prideda savo meto pseudotiesos (kaip ir kiekvienas freskos restauravimas yra kiek kitokio jos varianto (at)kūrimas), labiau atskleidžia paties ieškančiojo tiesos suvokimą, negu pačią tiesą; parodo, kaip konkrečiu laikotarpiu toji tiesa suvokiama. Vėliau dabartinių restauratorių darbą kiti taip pat įvardins kaip „negramatną“, nemokšišką. Neapleidžia klausimas, ar tos tiesos paieškos iš tikrųjų kam nors svarbios? Ar tos restauruotos freskos man būtų įdomios, jei būčiau šios institucijos studentė ar netgi rektorė? O ir tikslas abejotinas: pavalyti, nes ta linija netiksli, čia užtapyta, lapas buvo šiek tiek kitokios formos, įlinkis buvo kitoks, žodžiu, tokios detalės ir smulkmenos. Niekas ten nematys iš apačios. Tai svarbu nebent tiems, kam autentiškumas yra vertybė. Kalbant apie istorinę tiesą, prisimintinas kitas kūrinų autentiškų savybių sistemisko ignoravimo pavyzdys. Tai antikinė skulptūra, romėniškos graikų skulptūrų kopijos. Žinoma, kad jos buvo spalvotos, bet šiandien niekas nedrįstų tų autentiškų spalvų atkurti tiesiai ant jų paviršių, nes baltumas igijęs istorinę ir kultūrinę reikšmes. Buvo manoma, kad jis yra Vakarų civilizacijos pažangos ženklas, skiriasi ją nuo kitų, primityvių kultūrų. Archelogai šepetėliais nutrindavo likusią polichromiją, kuri savo ryškumu ir stiliumi buvo panaši į kaimyninių civilizacijų. Skirtumas tas, kad sluoksnį reikia ne atidengti, o pridėti²².

Jeigu ir čia pritaikysime teiginį, kad viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės dalis (taigi ir tai, kas yra ant jo), šie restauravimai freskos poveikį silpnina. Priešingai, negu išdaužymai „Pušelės“ sanatorijos freskose, pirminis vaizdas visiškai paslėptas, jo nebelikę. Dabartinis siekis nuvalyti ir atkurti kaip buvo galėtų būti traktuojamas kaip siekis vėl svajoti materiją. Apie institucijų susidūrimų laukus ir požiūrio skirtumus galėčiau sukurti keletą antraščių:

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² Daugiau apie tai Margaret Talbot *The Myth of Whiteness in Classical Sculpture*, 2018 [interaktyvus], [žiūrėta 2020 09] <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture>

J. Lelevelio salės plafone atrasta freska pakėlė restauratorių įmonės prestižą

Specialistai kovoja su institucija dėl restauracijos reikalingumo

Nuo šildymo sezono pradžios J. Lelevelio salėje dar dvi savaites neįjungtas šildymas

Restauratoriams pritrūko dėmesio jų atliekamiems darbams

Per dažnai vedamos ekskursijos sutrikdė restauratorių darbą

Rektorius į besikeičiančią J. Lelevelio salę užsukęs nebuvo, nors jo kabinetas ir tiesiai po ją

Apibendrinus

Viešojoje erdvėje dominuoja pirmasis – kultūrinis požiūris į restauruojamo kūrinio vaizdą. Valkininkų freskos atveju tokios žiūros pasekmė – atsiradusios keliaujančios skaitmeninės spaudos kopijos, į kurių atsiradimą ir paplitimą įsivėlė ne vien restauratoriai, bet ir verslas, žiniasklaida, meno lauko dalyviai. Lelevelio freskos atveju jaučiama restauratorių pastanga tokią žiūrą formuoti – tą liudija tikslas atkurti taip, kaip buvo, pasiekti pirmąjį vaizdo sluoksnį, bet dažnai įvyksta tikri nuomonių susikirtimai (restauratorių ir užsakovų, paveldosaugos ir verslo institucijų). Negalima atmesti ir fakto, kad paslaugos teikėjai gali būti šališki ir ekonomiškai suinteresuoti užsakymais restauruoti.

Kalbos ir veiksmai aplink pirmąjį atvejį jį apgaubia nematoma aura, nurodo vertę ir sukuria primetantį žvilgsnį (per šiuos faktorius pasireiškia vaizdo siekis išlikti). Tokiais būdais iš dalies galima paslėpti vaizdą, ką nors jame pražiūrėti. Taip nutinka su išdaužomis ir įraižomis, jos savotiškai ignoruojamos, nors yra prieš akis. Vaizdui kalbų, veiksmų ir procesų reikia, kad jis išliktų matomas ir gyvas.

B(l)oom: nuo idėjos iki įgyvendinimo

Šis dienoraštis skirtas atskleisti procesą ir tam tikrą atsitiktinumų eigą nuo kūrinio idėjos iki jo įgyvendinimo: jo galėjo ir nebūti, tad man pačiai buvo įdomu dokumentuoti tai, kas ir kaip vyko. Aprašiau ne tik kiek kryptingo darbo ir komunikacijos reikia, norint įgyvendinti projektą, bet ir kiek daug lemia atsitiktinumas ir laimė vienam ar kitam proceso taške. Kita rašymo priežastis – bandymas išsiaiškinti, ar baigtas darbas gali nors kiek atspindėti procesą, ar įgyvendintas kūrinys yra tik kūrybos proceso ledkalnio viršūnė? Ir ar perskaičius proceso aprašymą, galutinio vaizdo poveikis sustiprėja? O gal visa tai – tik manipuliacija silpnam vaizdui pagrįsti ir sustiprinti?

Dažniausiai pirminė kūrinio idėja skiriasi nuo galutinio vaizdo. Mano siekis – užfiksuoti etapus nuo išivaizdavimo iki įgyvendinimo, kaip /ar vaizduotėje turima idėja prisitaiko prie sąlygų diktuojamos redukcijos. Gal ji būtų paveikiausia neišpildyta, pakanka teksto: jis perskaitomas, išivaizduojamas ir to užtenka.

Pasirenku panašų paviršių, kaip ir Valkininkų freskos – mūrinę sieną ir uždarą, paslaptinę ir kartu rizikingą erdvę: asmenys joje bus priversti su kūriniu susidurti, jį matyti, lankysis erdvėje ne savo noru, panašiai kaip ir vaikai iš vaikų namų ar sanatorijos. Absoliuti jų dauguma nėra meno lauko dalyviai ir kūrinys bus neapsaugotas nuo galimos reakcijos fizinės išraiškos. Antra vertus, freska atsidurs daugeliui neprieinamoje ir kismui pasmerktoje erdvėje, nes ją ruošiamasi keisti ir griauti, tad kuriamas originalas bus nepatomas ir greičiausiai pasmerktas žūčiai. Todėl tekstas juo labiau reikalingas, nes freska liks tik sumažintose reprodukcijose, ir aš savo gandais sukursiu jai ne tik alternatyvią geografinę, bet ir diskursyvią erdvę.

2016 m. rugsėjis Ką pirmiausia daryti, kai sugalvojote (meninę) idėją ir norite ją įgyvendinti?

Pirmiausia: susimažinkite savo lūkesčius.

Kaip aš sugalvojau daryti freską Lukiškių tardymo izoliatoriuje-kalėjime? Žinojau, kad kiti studentai darė Lukiškėse projektą, ir kad yra kažkokie skliautai, kuriuos buvo siūlyta ištaipyti, bet jie taip ir liko tušti. Skliautai kalė-

jime. Buvusi cerkvė. Carinė architektūra. Menininko ego turn-on studijoje.

Galvoju net apie tikrą al-fresco techniką. Mano vadovas tam pritaria ir netgi teigia, kad kitokią naudoti nebūtų prasmės.

2016 m. lapkritis. Gaunu kontaktus žmogaus, kuris atsakingas už tokius dalykus.

2017 m. vasaris. Parašau. Nesulaukiu atsakymo. Parašau antrą kartą. Nesulaukiu atsakymo. Po kiek laiko gaunu telefono numerį. Paskambinu ir atsiliepią žmogus, visai ne tas, kuris turėtų būti. Paaiškėja, kad tas kitas, su kuriuo bandžiau susisiekti, jau čia nebedirba, todėl ir nebuvo atsakymo. Pagaliau pavyksta užmegzti kontaktą.

2017 m. kovas. Išsiunčiu elektroninį laišką reikiamam adresatui. Po kelių laiškų ir pasikeitimo informacija susitariame dėl mano vizito apžiūrėti erdvių Lukiškių tardymo izoliatoriuje-kalėjime.

2017 m. balandis. Vizitas. Apie skliautus jie nieko nėra girdėję.

Susimažinkite savo lūkesčius.

Esami kiemeliai visi užimti, tačiau bandau susitarti dėl vieno, kuriame esantis darbas – jau visiškai išblukusi ir sugadinta ant popieriaus atspausdintu vaizdu juosta (gal ir nelabai etiška iš mano pusės). Dar paaiškėja, kad čia planuojamas užtrukti laikas su al-fresco technika būtų per ilgas, niekas negalėtų tiek manęs prižiūrėti.

Susimažinkite savo lūkesčius.

To paties apsilankymo metu jie pasiūlo ištaipyti sieną lauko teritorijoje prie kiemelių, nes prieš tą sieną yra darbuotojų rūkymo vieta ir visai nieko būtų gražus piešinys (gal ir nelabai etiška iš jų pusės). Sieną plytinę, apipelijusi, uždažyta baltais dažais, dažai atsilaupę, ta vieta ir erdvė apskritai visai netinkama. Siūlau tą sieną ištaipyti papildomai, jeigu bus leista atlikti savo idėją kiemelyje.

Susimažinkite savo lūkesčius. Negaliu taip susimažinti savo lūkesčių, geriau jau palikti šį sumanymą neįgyvendintą.

Darbuotojai sako, kad reikia pranešti direktoriui ir viską apsvarstyti. Atsakymą pateiks elektroniniu paštu. Atsakymo laukiu savaite, nesulaukusi pati parašau ir pasiteirauju apie situaciją. Prieš tai dar pasikalbu su kolege ir ji man

tiksliai nusako tų skliautų vietą. Tame pačiame laiške dar kartą paklausiu apie skliautus ir paminiu, kur jie turėtų būti (cha cha). Gaunu atsakymą, kad skliautų rasti nepavyksta, adresatas nieko apie tai nežino ir kad vadovybė sutinka leisti piešti ant tos visai netinkamos sienos. Įvykdymas neturėtų užtrukti ilgiau negu kelias savaites. Bandau maloniai atsakyti, kad ta siena vis dėlto netinkama kaip pagrindinė, paklausiu apie kiemelį ir kokias sąlygas turėčiau įgyvendinti, jog man ten būtų leista *piešti*. Pasakau, kad pakeisčiau atlikimo techniką, jeigu bijomasi, jog per ilgai neužtruks. Atsakymo nesulaukiu. Na, tai geriau, negu visiškas „ne“.

Susimažinkite savo lūkesčius.

Susimažinkite savo lūkesčius.

Susimažinkite savo lūkesčius.

Nenoriu paleisti visko iš rankų, galvoju apie kitas formas. Eidama į kalėjimą neturėjau konkrečios freskos vizijos. Nebuvau tikra dėl leidimo, technikos, taigi, ar verta investuoti laiką jau į išbaigtą vaizdą. Kai atmetė mano prašymą ir nesulaukiau atsakymo, vis dėlto nusprendžiau per vasarą surinkti informaciją apie nuodingas gėlių rūšis, nupiešti jų skaitmenines iliustracijas, prieš tai apgalvoti, kokio stiliaus jos turėtų būti. Padariau jų kortas – nuo mažiau nuodingu ligi nuodingiausių gėlių. Apmąsčiau, kokia technika galėčiau *atlikti freską*, pasidaryti konkretų eskizą ir vėl susisiekti su kalėjimu. Jeigu nepavyks ir manęs nepriims, turėsiu neįgyvendinto projekto projekciją ir vaizdų kolekciją. Tokiu atveju sukurčiau neįgyvendintos idėjos parodą.

2017 m. liepa-rugpjūtis.

Renku medžiagą ir piešiu skaitmenines gėlių iliustracijas. Nenoriu, kad gėlės būtų tapybiškos, realistiškos ir turėtų faktūras, bet nenoriu, kad būtų ir visiškai plokščios. Taip pat nenoriu sukurti savo stilistikos, noriu, kad gėlės būtų tam tikra prasme atpažįstamos. Taip pat nenoriu, kad gėlės atrodytų taip, kaip ant vintažinių suknelių ar vestuvių kvietimuose. Eidama tokiu atmetimo keliu pasirenku anime stilių. Jis man tinka dėl atmosferiškumo ir kontekstualumo. Praktiniu požiūriu jis labai tinkamas (trafaretams) dėl minimalios, bet paveikios tonų, šviesos ir šešėlių išraiškos. Apgalvoju, kad naudočiau trafaretus ir purškiamus dažus, tai leistų viskam pasiruošti iš anksto ir kuo trumpiau užtrukti

pačiame kalėjime. Turiu keisti techniką iš al-fresco į visai kitokią, ir ta technika turi turėti pagrįstumo, būti ne tik dažytas paviršius. Akrilas sukuria tam tikrą plėvelę ir išpūdi „virš sienos“. Purškiamų dažų dengimas ir plėvelė visai kitokie; ši technika remiasi gatvės menu ir chuliganizmu.

Rugpjūčio gale paskambinu į kalėjimą. Turiu apsimetinėti naivia, neva nesupratau, kad jie apskritai atsisakė mane priimti, ir man pavyksta susitarti dėl susitikimo. Susitiksiu su pačiu kalėjimo direktoriumi. Einu į akademiją norėdama gauti oficialų rektoriaus prašymą, kad atrodyčiau rimtesnė doktorantė, bet visa akademija ir rektorius atostogauja. Atsitiktinai sutinku Monumentaliosios tapybos katedros vedėją²³ ir ji sutinka pasirašyti prašymą. Žinoma, tai ne taip rimta kaip rektorius, bet vis tiek viena akademijos dalis stovi man už nugaros ir prideda oficialumo. Nutapau mažą akvarelę su rododendrais (tai fragmentas iš freskos) kaip simbolinę dovanėlę direktoriui. Gaila, kad užmirštu nusifotografuoti prieš įteikdama.

Direktorius netikėtai priima labai maloniai ir su viskuo sutinka. Gėlės visada gerai ir gražu, sako jis (visiškai sutinku). Pasikalbame dar šiek tiek apie šį bei tą, jis parodo man keletą kalinių tapytų darbų su gėlėmis ir sako, kad būtų gerai kur nors ant sienos pertapyti. Bandau apsimesti, kad jie man patinka ir linksiu galva, droviai padovanoju akvarelę (sakė, iširėmėms ir pasikabins kabinete) ir einu apžiūrėti erdvių. Per laiką nuo mano apsilankymo atsirado nauju pasivaikščiojimo kiemelių. Iki galo neliko aišku, ar jie buvo remontuojami, ar naujai pastatyti. Tuo metu, kai lankiausi, jie jau turėjo būti planuose statyti, bet tada apie juos niekas neužsiminė. Baigiamieji statybų darbai dar vyko man atvykus. Išsirenku kiemelį.

Susitikslinku eskizo matmenis pagal kiemelį, spausdinuosi linijinius gėlių eskizus, juos klijuoju ir kitas keturias dienas pjaustau trafaretus. Studijoje praleistas laikas kiekvieną dieną: 12.00–22.00. Valandų skaičius daug didesnis pjaustant, negu atliekant pačią freską. Viskas pagal planą. Penkiolika trafaretų, kai kurie iš jų turi po kelis sluoksnius. Pirmąkart naudoju šią techniką ir patiriu, kad daug laiko ir jėgų prireikia pjaustant tokį kiekį. Skubu, kad galėčiau kuo anksčiau pradėti.

Trečią dieną paskambina mano adresatas ir pasako, kad laikinai (laikinai – neaišku kiek, gali būti ir metus) pasikeitė direktorius, o naujasis gali viską sustabdyti, reikia su juo pasikalbėti ir gauti leidimą. Kitą dieną adresatas eis su juo

²³ keliais metais vėliau ji iš tiesų tapo VDA rektore.

kalbėtis.

Kitą dieną toliau pjaustau ir panikuoju, skambinu jam du kartus ir abu kartus be atsako. Vėliau, vėlai vakare, jis man perskambina ir pasako, jog dar nespėjo pasikalbėti.

Kitą rytą paskambina, kad viskas gerai, važiuojame žiūrėti dažų. Susitikus puse lūpų užsimena, kad naujasis direktorius nenori naikinti ir keisti ankstesnio nurodymų ir kad toks bendradarbiavimas yra naudingas institucijai, taip pat ir direktoriui. Čia, kaip visada, iškyla sociologinis klausimas: kiek pats kūrinys yra svarbus ir kam jis iš tikrųjų rūpi; kiek yra žiūrima pragmatiškai ir menas pasitelkiamas kaip įvaizdžio formavimas? Kiekvienai grandžiai rūpi savi dalykai. Taigi, Wendy Griswold knygoje „Cultures and Societies in a Changing World“ pateikta deimanto schema, kurioje galutinis kultūrinis objektas apibūdinamas kaip mažiausiai reikšmingas visame socialiniame tinkle, visai pritaikoma.

2017 m. rugsėjis. Pagaliau pradedu įgyvendinimą. Paskutinis etapas.

2017 09 04. Pasidengiu foną. Laikas kalėjime: 10.00–13.30. Negaliu tęsti darbo, nes prižiūrėtojas turi kažkur išvykti, negali pasilikti su manimi.

2017 09 05. Užpurškiu foninius lapus. Laikas kalėjime: 7.30–11.00, nes ir vėl prižiūrėtojas turi kažkur išvykti.

2017 09 06. Pradedu purkšti gėles. Laikas kalėjime: 9.30–14.30.

2017 09 07. Įpusėju. Laikas kalėjime: 12.30–16.00. Padarau daug per dieną, nors laikas ir limituotas dėl to, kad prižiūrėtojas turėjo kažkur išvykti.

2017 09 08. Paskutinė diena. Laikas kalėjime: 9.00–16.15. Dabar jau aš turiu kai kur išvykti, tad stengiuosi viską užbaigti ir suspėju.

2017 09 17. Ateinu kartu su prižiūrėtoju nusifotografuoti sienos, pažiūrėti, kaip viskas atrodo be pastolių, ir užpurkšti parašą.

Galutinis mano darbo rezultatas, nuo pirminės idėjos iki įgyvendinimo, yra fragmentas. Šį pasirinkimą padiktavo erdvė ir siena, kurią gavau. Ne visas nuodingas gėles iš savo katalogo panaudojau. Siekiau, kad jis būtų tarsi sustabdytas kadras iš *anime*, nors ta estetika dėl technikos pobūdžio šiek tiek prarasta. Niekas nepastebėjo, jog visos gėlės nuodingos.

Tai simbolinės galios žaidimas, aš simboliškai užnuodiju; bet padarau taip, kad tai būtų neįjuntama. Sumanymo grožis [man] svarbiau nei moralė, kaip pasakytų rašytoja U. R. Man iš tikrųjų svarbus ir tiesioginis grožis, labai slapta ir

naiviai viliuosi, kad kas nors iš ten esančių ji patirs. Grožis yra emocija, kaip pasakytų ne rašytoja J. L. Skaitau tekstus apie P. Bourdieu, kurie kalba apie galios žaidimus, struktūras, pozicijas. Tą pačią dieną pamatau vaizdo įrašą, kurio esmė ir vartojami raktiniai žodžiai yra „galia atleisti“. P. Bourdieu tokios galios nemini. Abu atvejai skirtingi, tačiau ir bendri: tai galia, grįsta asmeniniu santykiu. Taigi, jiems ir nesvarbu, ko aš siekiu; svarbu man pačiai, šį aktą atliekančiai. Bet jei jie žinotų mano idėją, jų patyrimas, spėju, pasikeistų. Galimybė palikta, jie gali atpažinti visas gėlių rūšis.

Kelios pikantiškos detalės

Lukiškių prižiūrėtojai kalinius vadina „žulikais“ meiliu, švelniu tonu. Su manimi kontaktavęs prižiūrėtojas sakė, kad toks darbuotojų žargonas. Mane visi vadinavo „dailininke“.

Bedirbant vis užeidavo skirtingi prižiūrėtojai pažiūrėti ir kartais pakalbėti. Vienas prižiūrėtojas siūlė saldinių ir teigė, kad visi išivaizduoja, esą čia dirbti sunku, o iš tikrųjų kaliniai elgiasi kaip vaikai ir net darželyje dirbti tikriausiai būtų sunkiau. Kitas prižiūrėtojas klausė, ar nebijau čia likti viena, ar nebijau, kad mane kas nors išprieivartaus.

Daug prisiklausiau, kaip Lukiškių kolektyvui nepatiko mano kolegų kiemečių „ištapymai“. Vadovybei patiko (visgi) mano freska, man pranešė, kad jie laiko ją „įdomia“.

Prižiūrėtojas-adresatas manęs kaip dailininkės prašė, kad atsiųsčiau kokių nors vaizdų ar paveikslų, kuriuos kaliniai galėtų tapyti likusiuose kiemeliuose (nes jie patys siūlo tapyti tik nuogas moteris, o jis tokių vaizdų negali net vadovybei rodyti). Galvojau, kokią užslėptą žinutę sukurti kalinių rankomis, bet taip niekas į galvą ir neatėjo.

Pastaba

Rašydama šį tekstą, susidūriau su keliomis sąvokų problemomis. Tiksliai negaliu įvardyti atlikimo termino: netinka „tapyti“, „purkšti“ nors ir tiksliau, bet ir ne visai. Taip pat žodis „freska“: taip įvardiju ir palieku tekste, nes studijų metu ir vėliau, iki dabar, aš ir kiti kurso draugai taip neformaliai ir neretai ironiškai vadindavome visas sieninės tapybos rūšis. Šiuolaikinis apibūdinimas tokiems

darbams angliškai yra *mural*, kas yra labiau konceptualus, o ne techninis apibūdinimas, bet į lietuvių kalbą neišverčiamas. Lietuviškai lieka „sieninė tapyba“ bet darbą su trafaretais ir purškiamais dažais (šiuo atveju) sunkiai galėtume įvardyti kaip tokį. Todėl vietoj „tapyti“ dažniausiai vartoju „daryti“ / „atlikti“, o „freską“ kol kas palieku.

Šaknis

„B(l)oom“

Idėja: „Ištapyti skliautus Lukiškių tardymo izoliatoriuje-kalėjime gėlėmis“.
Nepraktiška: niekas nepamatys šios freskos, tik kaliniai (ir kalėjimo prižiūrėtojai, nors aš neskiriu jiems).

Būtina sąlyga: visos gėlės freskoje bus nuodingos. Prieš tai sudarysiu jų katalogą. Bet nežinantis to nesužinos. Nutylėsiu kalėjimo prižiūrėtojai. Tai iš pirmo žvilgsnio atrodys tiesiog graži freska su gražiomis gėlėmis. Bet iš tikrųjų tai grasinimas. Trojos arklys. Gėlių strategema.

Noriu juos nuodyti. Abi (arba visi liks patenkinti) pusės liks patenkintos. Menininkė įsiuva tik sau pačiai žinomą prasmę.

Padarysiu nusikaltimą? Simbolinį *graffiti*.

Galiu sakyti, kad tatuiruoju: vieną medžiagą (kūriny) įleidžiu į kitą (erdvę). Tai ir nuolatinė kova už būvį, nes kūnas nuolat kovoja su svetimkūniu. Tikra freska taip pat yra ne drabužis, o tatuiruotė, nes pigmentas įleidžiamas į tinką.

Bijau ten tapyti ir būti. Kartu ta kvaila baimė ir uždarumas mane ten traukia.

Galbūt mano freska ir aš, ją tapydama, jiems padėtume tapti geresniems, rodytume pavyzdį? Tačiau nesu Algirdas ir Remigijus Gataveckai ir to nesiekiu, anaipatol, netikiu tuo, kad galiu padaryti jiems teigiamą įtaką ar kad nešu kažkokį gėrį.

*pasodinti
už groto
pasodinti
gėles*

Avinėlis žmogaus akimis: kūrybos ir suvokimo schemos



Neseniai įvyko dar vienas vaizdo sujudinimas, nuvilnijęs internetu ir sukėlęs daug įvairių reakcijų – Gento altoriaus restauracija. Tiksliau, dėmesio sulaukė vienas jos fragmentas, pagrindinės dalies svarbiausio objekto, esančio paveikslo centre – avinėlio, kaip Jėzaus išikūnijimo, simbolio veido nuvalymas. XVI amžiuje jis buvo pakoreguotas kartu su kitomis altoriaus vietomis. Originalaus, pirmojo sluoksnio autoriai – broliai Jan ir Hubert Van Eyck'ai (Jan Van Eyck'as, broliui mirus, jį užbaigė vienas). Restauratoriams nuvalius antrąjį sluoksnį, tarytum makiažą po šimtmečius trukusios klubinėjimo nakties, nuo gana realistinio avies snukelio į mus pradėjo žiūrėti avis karikatūriška išraiška, su žmogaus formos akimis ir tūtelės formos, panašiomis į animacinio herojaus Šreko, ausimis.

Interneta apskriejo skaitmeninės reprodukcijos pasidalinimai su prieš ir po restauracijos pasikeitusiu vaizdu bei įvairios reakcijos į jį. Gento altorius tapo

internetiniu memu. Dažniausias apibūdinimas – „humanoidinė avis“²⁴. Paradoxu, nes humanoido sąvoka tiesiogine prasme apibūdinamas ne žmogus, o žmogaus formą ir bruožus turintis robotas. Svarbus ir aktualus jis tapo iš esmės dėl to, kad jame buvo „juokingo vaizdo“ elementas. Darau prielaidą, kad nuvalius padoriai atrodžiusi viršutinį sluoksnį, Van Eyck'o tapytas variantas žiūrovo akiai atrodytu panašiai padorus. Tokia banga dėl restauruoto altoriaus nebūtų kilusi, o rezultatas būtų įdomiausias tapybos dalyviams: restauratoriams, dailės istorikams dailininkams. Bet vaizdas juokingai sujudėjo. Juokingas vaizdas – skandalingas vaizdas.

Žmonės, kalbant klišėmis, pasidalino į kelias priešiškas stovyklas. Vieni piktinosi, jog altorius buvo nuvalytas ir dar už tokį milžinišką kiekį pinigų. Mačiau net peticiją, kad jis būtų re-restauruotas, t. y., vėl užtapytas taip, kaip buvo. Atvaizdas vertinamas kaip mėgėjiškai nutapytas, netinkamas, kartais nesikiriant, kad tai originali, o ne restauratorių tapyba. Įstrigo poetiškas, nors ir neteisingas, apibūdinimas, kad vaizdą „pataisė“ per laiką susikaupusios dulkės ir purvas, o restauratoriai tas dulkes ir nuvalė. Šios rūšies vertinimo po grupis lygino restauraciją su kitais, atrodytu, niekaip nesusijusiais savamoksliais, objektus sugadinusiais nelegaliais vaizdo sujudinimais – kaip *Ecce homo* ar Šv. Jurgio iš Estelos²⁵ skulptūros polichromijos „atkūrimu“! Šiuos nykstančius, Letos upėn tekančius (at)vaizdus buvo atkreiptas dėmesys. Jie irgi tapo skandalingais. Įkvepiančiais. Keliančiais klausimą, kaip tai galėjo įvykti šiame racionaliame ir dokumentuotame pasaulyje, kuriame viskas grįsta leidimais. Anomalijų procesas. Dar viena skirtis – pastaraisiais atvejais vaizdai buvo užtapyti, o Gento altoriuje sluoksnis pašalintas. Formaliai ir technologiškai šie atvejai panašumų neturi. Nepaisant to, juos visus jungia humoro, tiksliau sakant, „juokingo vaizdo“

²⁴ daugiau reakcijų [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03] : <https://edition.cnn.com/style/article/ghent-altarpiece-restoration-scli-intl/index.html>
<https://www.bbc.com/news/world-europe-51205614>
<https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-restoration-ghent-altarpiece-revealed-lambs-disturbingly-humanoid-eyes-jokes>

<https://twitter.com/innesmck/status/1219394730494251014>
<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/ghent-altarpiece-restorations-reveal-alarmingly-humanoid-face-famous-mystical-lamb-180973846/>
<https://www.theguardian.com/world/2020/jan/22/alarmingly-humanoid-shear-disbelief-over-restoration-of-ghent-altarpiece>
<https://www.theartnewspaper.com/news/facelift-for-the-mystic-lamb>

²⁵ apie tai [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03]: <https://www.nytimes.com/2018/06/26/world/europe/spain-estella-church-statue.html>

elementas.

Kita žmonių banga atrastą vaizdą traktavo kaip anomaliją, nesusipratimą, keistųjų viduramžių pasaulėjautos ženklą. Juos jis dviprasmiškai stebino ir linksmينو, paveikė, smogė iš vidaus. Vaizdas tapo aktyvus.

Kaip reakcija į šias bangas, kilo didelė anti-juoko banga, kurią kėlė tarsi žinantieji, kaip ten viskas iš tikrųjų buvo. Šie banglentininkai²⁶ teigia, kad nėra ko čia juoktis ir taip rodyti nesupratimą, avinėlio veidas yra visai nejuokingas ir tik kvailiams jis gali būti juokingas. Į šią grupę įeina ir meno kritikai, kurių balsas kultūriškai svarbesnis. Jan Van Eyck'as, pasak kai kurių iš jų, būdamas genialus menininkas, sąmoningai nutapė tokį veidą, norėdamas pavaizduoti žmogišką Jėzaus žvilgsnį, o ateinančios kartos nesuprato minties ir jį pertapė. „Aki-vaizdu, kad avis tokia, nes reprezentuoja Jėzų ir todėl turi žmogaus akis. Vėlesnieji restauratoriai to nesuprato.“²⁷ – rašo „The Guardian“ meno kritikas Jonathan'as Jones. Jis teigia, kad toks menininkas kaip Van Eyck'as negalėjo padaryti klaidos. Šis požiūris, žinoma, mistifikuoja vaizdą ir jo autorių. Taip pat atskleidžia, kad žmonės geidžia jausti magišką santykį su vaizdu, tai yra jiems asmeniškai svarbu. Šie argumentai paremti menininkui suteiktu neklystamumu. Restauracijos vadovė Héléne Dubois, nors ir sako, kad rastas vaizdas buvo intensyvesnis, negu ji tikėjosi ir ją nustebino, atsiliepia, kad apskritai nieko stebėtino čia nėra, nes tokios vaizduosenos avinėlių pavyzdžių ankstyvaisiais viduramžiais ir vėlyvojoje antikoje (romėniškose mozaikose) yra ne vienas²⁸.

Galbūt svarbiausias dalykas – visai ne menininko kultas ar atvaizdo mistifikacija. Kirtį derėtų dėti ant (žmonių) tikėjimo akto ir jį išreiškiančio metaforizavimo, fenomenų dialektikos, prasmiskai grįsto jų *kairos* (Jėzus – avinėlis), o tikėjimo objektas kinta. Nusitaikoma į tai, kuo tikima (verta prisiminti gretimos srities, bet tos pačios struktūros, įvairius lentelių, biografijų ar įpaminklinimo atvejus). Panašios į šią reakcijos susilaukė ir David Hockney, savo atliktame ty-

²⁶ bangos, banglentininkai nuo angliškos frazės nes „Surfing the Web“. Lietuviškai tiesioginė „surfing“ reikšmė – banglenčių sportas. Naudoju, kadangi apžvelgiu internetines reakcijas ir to laiko internete skelbiamą spaudą.

²⁷ Jonathan Jones [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03]: https://www.theguardian.com/artand-design/shortcuts/2020/jan/22/ghent-altarpiece-humanoid-sheep-majestic-van-eyck?CMP=Share_AndroidApp_Kopijuoti_i_iškarpinę&fbclid=IwAR0bb4L7CJFQYF64JpHc7eaLh1PE5sS3oHbMQ-HLN6fjxGqYWOxbiTPwNOU

²⁸ Nina Siegal [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03] <https://www.nytimes.com/2020/01/27/arts/design/mystic-lamb-ghent-altarpiece-van-eyck.html>

rime²⁹ padaręs išvada, jog senovės meistrai tapydami naudojo *camera obscura* ir *camera lucida*. Dalis žmonių piktinosi, jog jis, taip teigdamas, nori pažeminti, su-trypti ir išniekinti talentingų senųjų meistrų palikimą ir iškelti savo niekam ti-kusį meną. *Camera obscura/lucida* naudojimas jiems reiškia sukčiavimą, klastotę, talento padirbinėjimą. Galima sutikti, kad iš dalies taip ir yra. Kita vertus, *camera obscura/lucida* yra įrankis, kurį ne taip jau lengva įvaldyti, neduodantis galutinio rezultato. Jis kaip šviesa fotografijoje, kurią reikia užfiksuoti – būtinas elementas vaizdui sukurti, o fiksavimo kokybė ir efektai priklauso nuo ją naudojančio as- mens sugebėjimų ir norų.

Hockney teigia, kad *camera obscura* buvo naudojama ir Gento altoriuje, koliažo būdu tapant žmonių grupes³⁰. Nepaisant to, naudojimasis *camera obscu- ra/lucida* negali būti absoliutus – judančių gyvūnų taip nutapyti neįmanoma – nebent tam būtų pasitelktos iškamšos. Juose dažniausiai ir pasirodo vaizdavimo klaidelės. Gyvūnams tapyti būtinai reikia kito būdo. Taigi, šioje vietoje *camera obscura/lucida* bei kitoje pastraipoje aptarsimas „schemos ir korekcijos“ naudoji- mas vienas kitam neprieštarauja.

Restauracijos vadovė teigė, jog botanikai gali atpažinti visas augalų rūšis, esančias paveiksle, nes jos labai tiksliai pavaizduotos. Tačiau, jei atkreipsime dėmesį į įvairiose altoriaus dalyse esančias moteris – atrodo, kad tai ta pati viena moteris, įskaitant ir Ievą, vaizduojama skirtingomis išraiškomis ir drabužiais. Net šukuosena vienoda, o to nepasakysi apie vyrus. Miniu tai kaip konteksto detalę, svarbią vaizdavimo ribotumo suvokimui. Vienu dalių vaizdavimas buvo labiau išvystytas, negu kitų.

Gento altoriaus restauravimo atvejis kaip tik sinchronizavosi su tuo metu skaitytos – E. H. Gombrich'o studijos „Dailė ir iliuzija“ problematika. Remiantis Gombrich'u, galima teigti, kad Jan Van Eyck'as tapė pagal tuo metu išvystytą gyvūnų vaizduosenos schemą³¹, egzistavusią kituose to laikotarpio bei ankstes-

²⁹ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Lon- don: Thames & Hudson, 2006.

³⁰ *Ibid* p. 94.

³¹ Ji išskleidžiama knygos skyriuose „Panašumo ribos“ ir „Funkcija ir formos“ bei naudo- jama ir toliau.



VILLARD DE HON-
NECOURT. Liūtas ir
dygliakiaulė. Apie 1235.
Plunksna, tušas, iš E.H
Gombrich „Dailė ir Iliuzi-
ja“ (p. 68)



Jan Van Eyck „Šv. Jeronimas savo
studijoje“, 1395-1441. Fragmen-
tas. Wikimedia commons [[https://
commons.wikimedia.org/wiki/
File:Jan_van_eyck,_san_girolam-
o_nello_studio,_1435_ca._04_leo
ne.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_eyck,_san_girolamo_nello_studio,_1435_ca._04_leone.jpg)]

niuose paveiksluose³². Gyvūnai, kaip ir teigė restauratorė, – tačiau ne tik avinėliai, buvo vaizduojami su žmogiškais bruožais, tikriausiai ne dėl noro įkūnyti dieviškumą ar žmogiškumą, o dėl tuo metu egzistavusios „klaidingos“ vaizduosenos schemas. Schemas principą ir faktą, kad Van Eyck’as sąmoningai nesiekė tokia žvilgsnio tapyba išreikšti Jėzaus žmogiškojo žvilgsnio, išikūnijusio

³² Kaip platesnį lauką čia reikėtų paminėti nuo Aristotelio laikų egzistavusią žmogaus išvaizdos su gyvūno lyginimo tendenciją, zoomorfines žmogaus veidų tipologijas bei pagal jas sudaromas charakteristikas. To apoteozė – G. dela Portos veikalas su iliustracijomis *De Humana Physiognomonia*. Pažvelgus į jas aiškiai matyti, jog ne tik žmonės vaizduojami igavę gyvūniškas fizionomijas, bet taip pat ir gyvūnai klaidingai vaizduojami su antropomorfinėmis detalėmis. Vėlesnis: Charles Darwin’ *The expression of the Emotions in Man and Animals*.

avinėlyje, patvirtina tame pačiame altoriuje, kairėje, vaizduojami žirgai. Jų akys, primenančios žmogaus akies formą, modifikuotą ir įstatytą į žirgo kūną, nėra anatomiškai teisingos. Avinėlis yra pagrindinis paveikslo objektas, todėl svarstymai kas, kodėl ir kaip vaizduojama bei abejonė galimu atsakymu sustiprėja. Jei jis būtų kitoje kūrinio vietoje, ne toks svarbus ir ikonografiškai reikšmingas simbolis, schema lengviau išryškėtų. Mus neregimai veikia kontekstas.

Kitas, išraiškingas Jan Van Eyck'o naudojimosi schema pavyzdys yra jam priskiriamame paveiksle „Šv. Jeronimas savo studijoje“³³. Prie stalo gulintis liūtas stokoja tikslumo bei žvelgia ne liūto akimis.

Gombricho studijoje esama tiesų avinėlio žvilgsnį ir liūto vaizdavimą suderinančio pavyzdžio. Tai gotikos statybos meistro Villard'o De Honnecourto liūto piešinys žmogaus veidu, kuriame vaizduojamos perkeistos ne tik akys su antakiais, bet ir nosis bei besišypsanti burna. Pagal šį pavyzdį, Jan Van Eyck' liūto schema atrodo jau gerokai pakoreguota ir patobulėjusi. Visa Villardo liūto figūra komiška, sudurta iš kitų gyvūnų formų ir turi tik dvi kojas. Villardas teigė, „kad jis pieštas iš natūros“. Gombrichas sako, kad „Villardas suprato šiuos žodžius visai kitaip nei mes. Greičiausiai jis tenori pasakyti, kad jam piešiant savo schemą, šalia buvo tikras liūtas. Kiek vizualinės informacijos jis perkėlė į savo formulę – jau visai kitas klausimas.“³⁴. Villardo atveju, atidžiau pažvelgus matosi pati schema – skritulys liūto galvoje.

Knygoje yra dar keli pavyzdžiai, kurie patvirtina šį schemas principą. Tai 1556 m. skėrių medžio raižinys. Skėriai jame primena arklius, galbūt todėl, kad „vokiškai skėrys vadinamas Heupferd (šieno arklys)“, ir dėl to, kad „dailininkas ir čia pasinaudojo pažįstama schema, sudaryta iš anksčiau pieštų gyvūnų atvaizdų ir tradicinės skėrio vaizdavimo formulės, kuri buvo žinoma iš Apokalipsės“³⁵. Taip pat Albrechto Diurerio „Raganosio“ raižinys (1515 m.), kuriame dailininkas klaidingai vaizduoja šį gyvūną, o vėlesnieji menininkai perima jo klaidas. Juokingas banginio su ausimi, išmesto į krantą Olandijoje, atvejis; kitas menininkas banginį tiesiog „apvertė“ į kitą pusę, palikdamas ausį, vaizduodamas ties Ankonos krantu vykusį veiksmą. Pastarasis autorius netgi teigia, kad vaizduoja banginį iš natūros³⁶. Panaši situacija, kai nusirašinėjant paliekamos tos

³³ Detroit institute of arts [interaktyvus][žiūrėta 2020 03] <https://www.dia.org/art/collection/object/saint-jerome-his-study-44739>

³⁴ E.H Gombrich, *Dailė ir iliuzija*, iš anglų k. vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: ALK, Alma littera, p. 68.

³⁵ *Ibid.*, p. 69.

³⁶ *Ibid.*, p. 70.

pačios klaidos. Galima nustatyti ir ne visai sąžiningų dabartinių grafikos dizainerių technikas. Jie irgi taip apverčia vaizdą, norėdami nuslėpti originalą, kai pasisavina ar panaudoja ne savo sukurtą paveiksluką.

Taigi Gento altoriaus atvejis iš tikrųjų nėra išskirtinis, stebėtinas ar išreiškiantis specifinę viduramžių³⁷ pasaulėjautą. Tai ne tik religijos, bet ir dailės istorijos dalis. Šiame paveiksle, vienoje vaizdinėje sistemoje, veikia schemos ir korekcijos principas. Paveikslas pakoreguojamas vėlesniame amžiuje, įgijus naujų žinių. Dabar tas žinių progresas vaizde nuvalomas. Penkis šimtus metų buvo žiūrima pro pudros ir šešėlių sluoksnį. Dabar mes žvelgiame į atidengtą originalą. Vėl iškyla restauravimo etikos ir estetikos klausimas: kuris sluoksnis vertingesnis? Žvelgiant schemas progreso ir jos korekcijos atžvilgiu – vėlesnis. Juolab, kaip informuoja restauratoriai, XVI a. korekcija buvo atlikta itin kruopščiai ir profesionaliai, subtiliai pritaikant formas ir detales pagal tuometinį skonį, puikiai atitariant spalvos niuansus³⁸. Bet originalas skleidžia stipresnę autentiškumo ir autorystės aurą. Jis yra sukurtas vieno svarbiausių to meto Vakarų civilizacijos dailininko. Kaip ir Valkininkų vaikų sanatorijos „Pušėlė“ freskų bei Vilniaus universiteto Lelevelio salės tapybos restauravimo atvejais. Juose taip pat galioja kultūrinis požiūris: atkurti taip, kaip buvo, prisikasti prie pirmojo sluoksnio – svarbus pirminio vaizdo ir sumanymo išlikimas, net jei jis ir ne toks profesionalus kaip vėlesnis. Tai visai kitokia prieiga, negu XVI a. restauratorių, kurie jį užtapė. Vienas iš atsakymų, kodėl – tikriausiai mums jau nebereikia tobulinti savo vaizdavimo schemų.

Interneto lankytojams (šis) vaizdas aktualus tol, kol išgyvena ir leidžia kitiems išgyventi savo virsmą memu, kol yra stebimas ir naudojamas. Tol, kol memas pasensta ir nusidėvi, kol panyra į vandenyno dugną. Dabar jau banglenčių sporte ramu. *Ecce homo*, rodos, išsilaikė stipriau ir ilgiau.

³⁷ Nors Jan Van Eyck'as laikomas kartu ir renesanso pradžios autoriumi, tačiau internete buvo akcentuojami viduramžiai ir jų pasaulėjauta.

³⁸ [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03] <https://www.theartnewspaper.com/news/facelift-for-the-mystic-lamb>

SAVE SAPNUOJANČIOS SISTEMOS

Marginalija nr. 2

2019 02 03

Neseniai turėjau sunkumų užsakinėdama akinius. Pirmą kartą optikoje atvirkščiai sudėjo lęšius – supainiojo kairės ir dešinės akių stiprumus ir išleido pasivaikščioti, kad akys priprastų. Grįžus, juos apkeitė, bet žvelgiant pro akinius vaizdas išsigaubdavo, o daiktų ir raidžių pakraščiuose ėmiau regėti ryškus mėlynas ir oranžines juostas. Ypač jos išryškėdavo žiūrint į kontrastingus vaizdus, spalvas. Tai be galo erzino. Pradėjau domėtis, kodėl taip nutinka. Optikoje sutiko vėl pakeisti stiklus, kad sumažintų chromatinę aberaciją – jau išsaiškinau šio reiškinio pavadinimą. Iš pat pradžių niekas dėl jos neįspėjo. Stiklus pakeitė, bet ir vėl, mano nelaimei, sudėjo atvirkščiai. Nebegalėjau dėl to miegoti. Vėl ėjau į optiką, vėl keitė stiklus į vietas, chromatinę aberaciją sumažėjo, tačiau niekur nedingo. Optikos administratorė sakė, kad žmonės pripranta. Tai melas, aš žinau, jeigu jau matai, niekad prie to nepripranti. Pažįstami, turintys dar didesnę regėjimo minusą, aberacijų nemato. Visiems skleidžiau žinią apie jas, kad taptų sąmoningesni. Galiausiai optikoje sutiko esamus lęšius pakeisti į astigmatinius, šie yra kitokio gaubimo, todėl chromatinių aberacijų nebūna, o žmogus su jais netgi gražiau atrodo. Kodėl to negalėjo pasakyti iš karto? Po pakeitimo aš jas vis tiek truputį matau, bet dabar nors gyventi netrukdo.

Chromatinę aberaciją ištinka dėl dviejų šviesos spindulių, violetinio ir raudono, lūžio taško nesutapimo, jie daugiau ar mažiau, priklauso nuo lęšio tipo, prasilenkia. Kuo storesnis (polikarbonatinis) lęšis, tuo didesnė chromatinė aberacija. Taip ir aiškinant vaizdą tekstu ar atvirkščiai, galima sakyti, visada bus perspektyvos ortografijų nesutapimas, per kurį matysis erzinantys iškraipymai. Juo storesnis tekstas arba vaizdas, tuo daugiau aberacijų. Tiek ir norėjau pasakyti šia istorija. Atrodo, vien dėl jos atsirado toliau sekąs tekstas apie „Meninas“. Pradėjo erzinti visur egzistuojantys nesutapimai, maniakiškai ėmiau ieškoti tų nesutapimų išaiškinimų. Todėl save nurodančios sistemos taip pat paklius į mano tinklainę, nes ten nėra jokių aberacijų, viskas idealiai sutampa.

Galvosūkis Meninose

XX a. devintajame dešimtmetyje su „Meninomis“ kažkas atsitiko. Kalbas apie paveikslą suintensyvino aštuntajame dešimtmetyje atsiradęs Michel'io Foucault tekstas „Meninos“. Gali būti, to laikotarpio Foucault skaitymai, diskusijos ir atsakymų paieškos į jo keltus klausimus padarė daugiausiai įtakos Velázquez'o „Meninoms“ (apie 1656 m.), jų matymo ir suvokimo istorijai. 2017 m. išėjo Lietuvos kultūros tyrimų instituto Filosofijos studijų žurnalas „Athena“, kuriame buvo publikuotas Foucault tekstas apie „Meninas“ (vert. Milda Baronaitė) ir transkribuota Vilniaus universiteto Algirdo Juliaus Greimo semiotinių tyrimų centre vykusio diskusija³⁹. Joje buvo kalbama apie paradoksą, atsirandantį judesi, save nurodančias sistemas. Išvelgiau ir galimas Velazquez'o „Meninų“ ir Servanteso „Don Kichoto“ sistemų sąsajas ir ryšį, kuris bus atskleistas šio teksto pabaigoje. Pirmiausiai reikia atsakyti į diskusijoje keltą, bet taip ir neišspręstą klausimą, kuris nedavė man ramybės – kas iš tikrųjų vaizduojama „Meninose“ ir kas yra tapoma paveiksle vaizduojamoje drobėje? Pabadyčiau jį dar kartą kelti pasitelkdama paties M. Foucault, o taip pat ir John'o R. Searle'io, Joel'io Snyder'io, Leo Steinberg'o tekstus.

Žvilgsnis tapyboje

Michel'iui Foucault istorinės figūros, esančios paveiksle, svarbios tik tiek, kiek to reikia paveikslo steigiamai sistemai aiškintis. Pagrindinė Foucault mintis yra ta, kad šis kūrinys yra reprezentacijos reprezentacija. Jis žavėjosi „Meninomis“ kaip pirmuoju paveikslu, pakeitusiu reprezentacijos suvokimą, bet, kaip paaiškės iš Leo Steinberg'o teksto, „Meninos“ čia visgi nebuvo pirmosios.

Paveiksle Velazquez'as nutapė tapantį save. Salės gale kabančiame veidrodyje atsispindi karališkoji pora, bet realių kūnų pačiame paveiksle nėra, jie suvokiami kaip esantys paveikslo išorėje. Kai žiūrime į paveikslą, atsiduriame karališkosios poros vietoje. Taip pat esame ir tikrojo, ne nutapyto dailininko vietoje. Sistema tapdavo visiškai uždara, kai karališkoji pora ateidavo pasižiūrėti į paveikslą. Kai žiūrime mes, atsiranda nesutapimas, nes veidrodyje atsispindime

³⁹ Tikslus diskusijos pavadinimas, laikas, dalyviai nurodyti žurnale ATHENA, nr. 12, sudarytojas Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017.

ne mes. Mes tarsi virstame karališką porą ar vienu iš jos asmenų. Atrodo, kad dailininkas (ne)matomoje drobėje tapo karališkosios poros portretu.

Foucault bei kiti autoriai teigia, kad paveiksle esantis tapytojas žvelgia į mus. Kita vertus, Foucault vis modifikuoja šį teiginį: tapytojas žvelgia tai į žiūrovą, tai lyg ir į drobę, o vienoje vietoje netgi rašoma, kad dailininkas atlieka akių judesį nuo mūsų į drobę, nepaisant to, jog kūrinyje užfiksuotas tik vienas „sustingęs“ momentas⁴⁰. Apibrėždamas judesį, Foucault pavadina jo akis „nejudriomis“. Šis kiekvieną kartą vis kitoks dailininko žvilgsnio apibūdinimas painioja. Nepaisant prieštaravimo, dailininko žvilgsnis, nukreiptas į žiūrovą, Foucault yra svarbus, nes juo remdamasis jis konstruoja savo teiginį apie tiesioginį paveikslo ambivalentiškumą. Jam reikia, kad tapytojas žvelgtų į išorę, į žiūrovą.

Kiek žiūrėjau į paveikslą, brėžiau linijas iš akių, negalėjau susidaryti išpūdžio, kad tapytojas žiūri į mane. Matau, kaip jis atsitraukęs žiūri į drobę. Esu ne kartą buvusi modelio vietoje, patyrusi tą žvilgsnį. Kaip tapytoja esu ji atlikusi, kai truputį atlošdama galvą nužvelgiu savo drobę. Būtent toks galvos judesys leidžia manyti, kad norima pažvelgti į artimą objektą iš toliau, o ne į tolimą iš arčiau. Mes esame dešiniojoje paveikslo pusėje, o Velazquez'o žvilgsnis ir vyzdžiai nukreipti į paveikslo kairę, šiek tiek žemyn, į (ne)matomą drobę. Tyrinėjant kitų figūrų žvilgsnius, susidaro keistas pojūtis, kad visi veikėjai, net tie, kurie, atrodytu, žvelgia išorėn – nykštukė, mūsų dešinėje esanti menina, infantė – visos žvelgia truputį ne į tave, o kažkur priešais save, į tuštumą, tarsi pašne-

⁴⁰ 1) Jis [Tapytojas] žiūri į nematomą tašką, kurį, mes žiūrovai, galime nesunkiai atpažinti, nes šis taškas – tai mes patys [...].

2) Jei būtų įmanoma užmesti akį į jo tapomą drobę, galėtume atspėti, į ką dailininkas žiūri

3) [...] paviršiumi atstato gelmę turinčią nematomybę, kurią stebi menininkas: tai erdvė, kurioje esame, kuria esame.

4) Tapytojo žvilgsnis nukreiptas į priešais plytinčią tuštumą.

5) Mes žiūrime į paveikslą, iš kurio savo ruožtu mus stebi tapytojas.

6) Tapytojas žvilgsniu fiksuoja vietą, kuri kas akimirksnį keičia savo turinį, formą, veidą, tapatybę.

7) [...] bet mūsų nejudrios jo akys nurodo kita kryptimi, kurion jis jau dažnai žvelgė ir kurion, be abejonės, netrukus vėl pažiūrės: tai kryptis link nejudrios drobės [...].

8) Tą akimirka, kai žiūrovas atsiduria tapytojo regos lauke [...].

9) Mes žiūrime į save, dailininkas žiūri į mus.

10) Dauguma personažų taip pat (taip pat, kaip ir dailininkas) atsisukę į tai, kas turėtų vykti priekyje.

11) Kambario gilumoje [...] veidrodys [...] priverčia švytėti figūras, į kurias žiūri dailininkas.

12) [...] laikas įvardinti tą vaizdą, kuris pasirodo veidrodyje ir kurį dailininkas stebi paveikslo priešakyje.

13) Šie tikriniai vardai [...] [Filipas IV ir Marija Ana] nurodys, į ką žiūri dailininkas, o kartu su juo ir dauguma paveikslų personažų.

kovai, kurie nesiklauso. Gal tai etiketas ir buvo nemandagu spoksoti į karališkąją porą, jeigu sakome, kad žiūrima į juos? Kituose Velazquez'o paveiksluose, kaip popiežiaus Inocento X ar rūmų nykštuko Sebastián'o de Moora'os portretuose žvilgsnio įtampa stipresnė, nukreipta į žiūrintįjį. Todėl, mano manymu, netinka ir John R. Searle, apie kurį dar kalbėsiu vėliau, apibūdinimas, kad veikėjų veidai pasyvūs ir paprasčiausiai žiūri į mus⁴¹.

Paradoksai ir sistemos

Filosofas John. R. Searle 1980 metų publikacijoje „Meninos ir vaizdinės reprezentacijos paradoksai“⁴² iš esmės pritaria Foucault išsakytomis mintims apie paveiklo plastinę sąrangą ir sistemą, bet jas papildo keliais aspektais. Jis kategorizuoja „Meninose“ egzistuojančius paradoksus ir dėl jų nesutikdamas su Foucault, nusako, kas, jo nuomone, tapoma nuo mūsų akių paslėptoje drobėje.

J. R. Searle kaip ir Foucault teigia, jog tai pirmasis darbas, nutapytas ne iš dailininko, bet iš modelio žiūros taško. Veidrodis yra tiesiai priešais mus / modelį.

Dažnai su „Meninomis“ lyginamas ir tarsi laiptelis link jų pateikiamas Jan Van Eyck'o paveikslas „Arnolfinių portretas“ (1434 m.). Jį pasitelkė ir Searle'as, kalbėdamas apie veidrodį, atspindį išorėje ir savimi besiremiančią sistemą. Priešais mus paveiksle stovi jaunujų pora, o išgaubtame veidrodyje atsispindi Van Eyck'as, tik ne tapytojo vaidmenyje, bet sutuokiančio kunigo. Paveiksle susidaro uždara sistema, kaligrama, čia nėra vietos tapytojui, nes kunigas atsispindi toje vietoje, kurioje turėtų būti jis. Taigi, „Arnolfinių portretas“ kitaip nei „Meninos“, eliminuoja iš savęs patį autorių. Toks tapybos darbas pagal vidines taisykles neįmanomas. Šis neįmanumas, kurio neakcentuoja Searle'as ir kiti, nes jiems svarbiausia – veidrodyje atsispindinti išorė ir susidarantis uždaras ratas, man įdomiausias. Searle'as daro prielaidą, kad Velazquez'as turėjo būti matęs šį kūrinį, nes jis buvo rūmų karališkojoje kolekcijoje⁴³. Jis toliau klausia, ką gi tapo tapytojas (ne)matomoje drobėje, ir atsako, kad gana akivaizdu, jog jis tapo paveikslą paveiksle. Pirma dėl to, kad drobė paveiksle per didelių išmatavimų, jog

⁴¹ John R. Searle, „Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation“, in: *Critical Inquiry*, vol. 6, No. 3, Chicago: The University of Chicago Press, Spring 1980, p. 480.

⁴² *Ibid.*, p. 477-488.

⁴³ *Ibid.*, p. 484.

tiktų karališkosios poros portretui. Drobės dydis paveiksle atitinka „Meninų“ paveikslo dydį. Antra – realybėje toks karališkosios poros portretas neegzistuoja. Vienintelis Pilypo IV su savo antrąja žmona Mariana Austriete, portretas, kurį nutapė Velazquez'as, ir yra „Meninose“. Jis išskiria ir du paradoksų lygius:

Pirmas lygis:

- 1) Paveikslas nutapytas iš modelio, o ne tapytojo žiūros taško.
- 2) Mes, stebintieji, matome save veidrodžio atspindyje, tokiu būdu tarsi virstame Pilypu IV ir Mariana Austriete.
- 3) Paveikslo tapytojas išstumtas iš tos išorės pozicijos, kurioje turėtų būti ji tapydamas; joje esame mes.

Antras lygis:

- 1) Tapytojas tapo paveikslą paveiksle, ta pati „Meninų“ scena, kurią matome, yra (ne)matomoje drobėje.
- 2) Tapytojas tapo sceną, kurią matome ir kurioje jis pats yra, bet iš tikrųjų jis jos tapyti negali, nes negalėtų jos matyti iš tos vietos, kurioje stovi paveiksle⁴⁴.

Argumentacija, kad priešais galėjo būti veidrodis, Searle'as atmeta teigdamas, jog tuomet turėjo būti nutapyta karališkoji pora iš nugaros⁴⁵. Taip jis panaikina Velazquez'o galimybę rinktis, tarsi viską, ką mato realybėje, jis būtinai turi nutapyti. Neaišku, kurioje vietoje turėtų matytis nugaros, juk veidrodyje vis tiek atsispindėtų *en face*.

Sužinoti, ar Velazquez'as naudojo veidrodį – žiūrėjo į sceną atsispindinčią priešais esančiame veidrodyje – mums padėtų žinios, ar jis buvo dešiniarankis, ar kairiarankis. Jeigu jis, žiūrėdamas į veidrodį, tapė save nieko nekeisdamas – vadinasi, buvo kairiarankis, nes paveiksle tapo kaire ranka. Jeigu veidrodžio Velazquez'as nenaudojo, vadinasi, buvo dešiniarankis ir turėjo sumanymą pa-vaizduoti paveiksle tokią sceną, kurioje jis ir kiti tarsi stovėtų priešais mus, žiūrovus ar karalius. Toks pat yra ir kitų figūrų gestų vaizdavimo principas – infantei atnešamas ąsotėlis iš kairės, freilina jį laiko dešine ranka, vienuolė antrame plane gestikuliuoja taip pat dešine ranka, žmogus tarp durų kažką laiko dešine –

⁴⁴ Plačiau: *ibid.*, p. 480-486.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 486.

jei tikėsime, kad (nematomas) tapytojas stovi priešais juos (mūsų ir karalių buvimo vietoje) ir tapo. Tik nykštukė išsiskiria, pridėjusi kairę ranką prie krūtinės. Galima spėlioti, gal (pirma) per veidrodį jis nusitapė save, o figūros jam pozavo stovėdamos priešais – tada Velazquez'as tapė iš ten, kur stovime mes. Galbūt nenorėjo išsiduoti, kad naudoja veidrodį ir tapydamas pakeitė ranką. Bet pastaroji mintis lieka vien spėjimu, nes nežinome, ar tapytojas buvo dešiniarankis.

Jeigu tapytojas tapo „Meninas Meninose“ – paveikslo paveiksle susikuria *mise en abyme* efektas, kurio (ne visai) sutampanti atmaina – *droste*, arba, kitaip sakant, begalybės efektas. *Mise en abyme* nebuvo naujas vaizdavimo būdas baroko laikais, jis aptinkamas jau vidurmažiu, o ypač renesanso dailėje. Pavyzdžiui, Giotto di Bondone šį efektą 1320 m. panaudojo kardinolo Stefaneschi altoriaus Šv. Petro bazilikai triptike, kuris dabar yra Vatikano muziejuje. Jame vidurinio priekinio altoriaus dalyje kardinolas laiko patį Giotto triptiką ir siūlo jį Šv. Petru⁴⁶. Dar vienas garsus pavyzdys: Stambulo Sofijos sobore esantis mozaikos fragmentas, kuriame žiūrovui iš kairės vaizduojamas imperatorius Justinianas delnuose laiko patį Sofijos soborą, iš dešinės – imperatorius Konstantinas laiko miestą. Tai kaip dovanos kompozicijos centre pavaizduotiems Kūdikėliui Jėzui ir Švč. Mergelei Marijai⁴⁷. *Mise en abyme* atsirasdavo ir viduramžių rankraščiuose: knygos iliuminacijoje vaizduojama (rašoma ar skaitoma) ta pati knyga, kurioje yra iliuminacija. Šis reiškinys ataidi ir heraldikos principuose, pavyzdžiui, dažnai herbo viduryje būdavo vaizduojama mažesnė, šiek tiek modifikuota to paties herbo versija. „Abyme“ reiškė herbo vidurį, bet dabar žodžių žaismo dėka reiškia bedugnę⁴⁸.

Minėtuose pavyzdžiuose vaizdas tiesiogiai neatsikartoja vis mažėdamas: pastaroji vaizduosena būdinga *droste* efektui, kurio terminas atsirado daug vėliau, 1904 m. Ir *Droste* ir *mise en abyme* abu yra mažesnės „savo paties“ kopijos technikos, bet viena iš jų (*droste*) orientuota į tiesiogiai matomą begalybės, nuolatinio mažėjančio pasikartojimo efektą, o kitos (*mise en abyme*) pasikartojimas – objekto replika, įterpimas – ne visada sudaro begalybės efektą. Tai gali būti

⁴⁶ Stefaneschi Altorius, [interaktyvus], [žiūrėta, 2020-02-17] <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-ii---secolo-xiii-xv/giotto-di-bondone-e-aiuti-trittico-stefaneschi.html>

⁴⁷ Hagia Sophia mozaikos fragmentas, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-02-17] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Istanbul.Hagia_Sophia075.jpg

⁴⁸ Apie tai plačiau: [interaktyvus], [žiūrėta 2020-02-17] <https://web.archive.org/web/20131102033517/http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/medievalarttheory/documents/Mise-en-abyme.pdf>

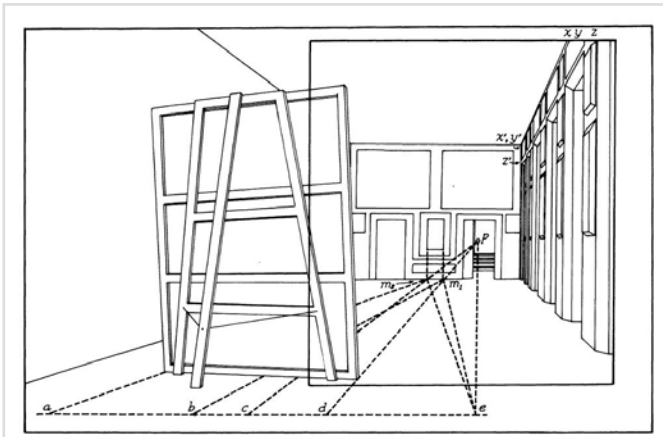
http://www.medievalart.org.uk/PhD/7_Narrativisation_of_the_object.html#Toc_7c

vienkartinis įskiepis, metavaizdas. Pavyzdžiui, Justiniano laikomame Sofijos sobore turėtų atsikartoti ta pati scena, bet mes jos matyti negalime, nes vaizduojama pastato išorė.

Prancūzų autorius Andre Gide'as pritaikė *mise en abyme* sąvoką moderniems laikams, kaip pavyzdį pateikdamas Velazquez'o „Meninas“. Jis koncentravosi į išorės atspindį veidrodyje kaip meta paveikslą paveiksle, o ne į (ne)matomą drobę. Mano žvilgsnis koncentruojasi į (ne)matomą drobę. Ten, tariant, kad tapomas paveikslas paveiksle, pasireiškėtų abu efektai, tik paslėpti. Faktas, kad *mise en abyme* technika buvo žinoma ir anksčiau, didina tikimybę, jog Velazquez'as galėjo ją panaudoti. Gali būti, kad šio efekto naudojimo tikslai buvo skirtingi: viduramžiais dažnai buvo norima vizualiai išreikšti dovanojimo aktą. Jei sutiksime su Searle'u, kad Velazquez'as tapo „Meninas-Meninose“, tuomet ši technika pasitelkiama norint reprezentuoti ne ką kitą, o patį tapybos aktą.

Veidrodinės ir tekstinės aberacijos

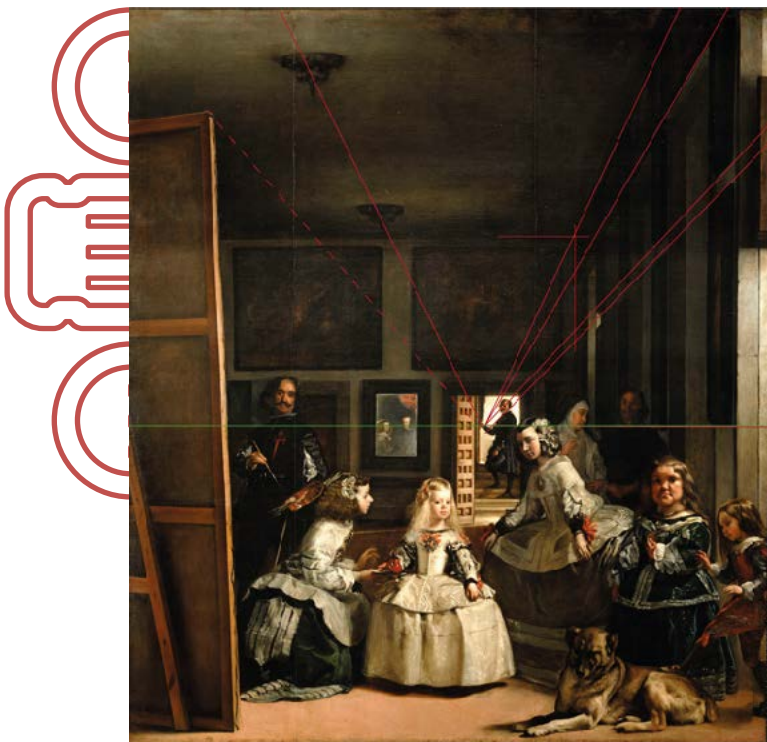
Toliau į šią polemiką gana aršiai įsijungia Joel'is Snyder'is su straipsniu „Meninos ir veidrodžio princas“⁴⁹. Pagrindiniai Snyder'io teiginiai: (ne)matomoje drobėje tapomas karališkosios poros portretas – iš tos drobės vaizdas atsispindi veidrodyje. Paveikslo stebėtojo pozicijoje esantis žiūrovas/karalių pora/tapyto-



⁴⁹ Reikia paminėti, kad jis kartu su T. Cohenu parengia bendrą publikaciją „Paradox lost“, papildančią pirmąjį straipsnio versiją. Ji pasirodė vėliau už toliau apžvelgiamą Leo Steinberg'io straipsnį. Kadangi jis nelabai kreipia į dėmesio į Steinbergo nuomonę, tik papildo anksčiau išsakytą poziciją, o Steinbergas kritikuoja idėjas, skelbtas pirmajame straipsnyje, ir remiasi jos tokia nechronologiška tvarka, pagal pirmą išėjusį polemikinį atsaką. Manau, tai teisinga, nes jis labiausiai oponuoja Foucault ir Searle'ui.

jas jame atsispindėti negali. Savo argumentams pagrįsti jis pirmiausiai pasitelkia kūrinio perspektyvos analizę. Pagal ją mūsų žiūros taškas yra dešinėje paveikslo pusėje, veidrodis yra kambario centre, todėl mes negalime atsispindėti, nes veidrodis atspindi tik tai, kas yra priešais jį. Drobė yra priešais veidrodį, taigi nuo jos atsispindi portretas. Tuo remdamasis, jis tvirtina, kad Velazquez'as (ne)matomoje drobėje jį ir tapo. Tiesiai į mus žiūri vyras iš tarpdurio.

Klaida, į kurią Joel Snyder'is atkreipė dėmesį – žiūrovą paveikia vaizdo iliuzija, tad jam atrodo, kad stovi priešais paveiksle esantį veidrodį. Arba, net jei galvojama, kad nestovi priešais, atsispindėjimas įstrižu kampu atrodo galimas – nesusimąstoma, kad neįmanoma matyti savo atspindžio veidrodyje, nestovint priešais jį. Tą lemia ir kompliktuotas žmonių santykis su veidrodžiais, kurių kasdieninį veikimą priimame kaip savaime suprantamą, bet daugelis, kaip atskleis kita studija, klysta, ką ir kada jis atspindi. Vaizdo iliuzija „apgavo“ ir Foucault su Searle. Šiais argumentais Snyder'is paneigia jų interpretacijas – paveiksle esančio paradokso, rato ar savarankiškos sistemos egzistavimą. Jis teigia, kad paveiksle išlieka dvilypumas, bet paradokso čia nėra, ši sąvoka vartojama neteisingai, netiksliai ir per plačiai. Galiausiai jis klausia, kam tas paradoksas apskri-



tai gali būti įdomus.

Joel'io Snyder'io perspektyvos schema. Ši perspektyvos analizė – prielaida, kad esame paveikslo dešinėje, veidrodis yra kambario (ir vaizdavimo) centre, nes jam iš šonų galinėje sienoje simetriškai sukabinti paveikslai ir durys – atrodo teisinga. Vaizdą iš dešinės pagrindžia ir šviestuvų bazių lubose perspektyva. Vis dėlto, pažvelgus atidžiau, ir ji kelia tam tikrų abejonių. Schemoje mums iš dešinės esanti siena yra per ilga. Drobė nestovi lygiagrečiai su veidrodžiu, o yra pakreipta. Taigi karališkoji pora neturėtų atsispindėti taip tiesiai. Sunku pasakyti ir tai, ar jų neturėtų užstoti Velazquez'o figūra. Kitas svarbus dalykas, kurio nepažymi Snyder'is, yra paveikslo vidurio linija ir tai, kad joje atsiduria veidrodyje atsispindinčių figūrų akys.

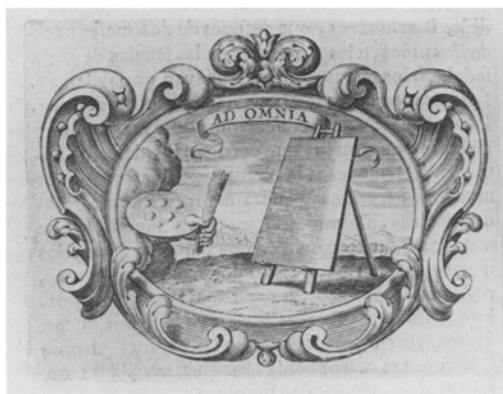
Pabraižiau linijas. Jos ne taip jau lygiai susikerta viename taške, šiek tiek prasilenkia. Dešinėsios sienos langai eina ne visai lygiai, o pirmojo lango, kurio matome tik fragmentą, viršutinis matomas kampas visai neteisingas. Tolumoje esančių durų viršų mes turėtume matyti, jeigu jos telpa į durų angą, antra eilė stačiakampių nuo viršaus pavaizduoti atvirkštine perspektyva, o užuolaida, kurią laiko figūra tolumoje, atrodo, turėtų kaboti toliau už patį žmogų – ten, kur pasibaigus laiptams, matomas sienos kraštas. Ryškiausia jų – pats veidrodis: jis turėtų būti šešėlyje ir atspindėti mažiau šviesos. Bet jis, kaip ir sako Foucault, švyti. Švyti ir atvaizdas jame. Akivaizdu, kad jis toks, nes tapytojui reikia, kad jis švytėtų, o ne dėl nesąmoningos klaidos. / *Jei pasileisčiau į fantazijos ir nežinomybės laukus, sakyčiau, kad ten yra langelis arba veidrodis (panašiai, kaip policijos nuovadoje), pro kurį žiūri karališkoji pora. Velazquez'as tą žino ir nutapo, kas yra už jo* /

Antroje teksto dalyje Joel Snyder'is palieka perspektyvos analizę ir iškelia mintį, kad šis paveikslas yra viduramžiuose, renesanse ir baroke egzistavusių vadinamųjų „veidrodžių knygu“ adaptacija. Veidrodžių knygos buvo elgesio, etikos, išsilavinimo, taisyklių gidai, rašomi princams – jauniems ir nepatyrusiems būsimiems karaliams, besirengiantiems ateiti į valdžią. Apskritai tokie „veidrodžiai“ buvo rašomi ne tik jiems, bet sudaromi ir kaip elgesio instrukcijų rinkiniai aukšto rango žmonėms.

Snyder'is sako, kad „veidrodžiai“ – idealo idėja ir jo siekis, o jis gali būti pasiektas tik per meną, nes tobulumo figūra – princas – yra žmogiškosios kūrybos vaisius ir realybėje neegzistuoja. Taigi ir paties kūrėjo asmenybė neatsieja-

mai įrėžta į šią figūrą⁵⁰. Autorius padaro tokią išvadą: „Veidrodis „Meninose“ yra jos didenybių veidrodis, tai pavyzdinis Pilypo IV ir Marijos Austrietės atvaizdas, kurio atitikmuo negali būti matomas karaliaus ir karalienės asmenybėse [...], kurio šaltinis yra vaizduotė ir kurio priežastis yra pačiame mene“⁵¹. „[...] darbas atskleidžia infantę ir jos išsilavinimo bei mokymosi sąlygas“⁵². Pagal šią išvadą ir kitas Snyder'io tezes, kritikai, kurie lokalizavo atspindžio šaltinį paveikslo išorėje, mąstė pernelyg įprastai, tikėdamiesi kūniško to atspindžio šaltinio⁵³. Kita vertus, Snyder'ui būtų galima užduoti tą patį klausimą: ar ne per daug įprasta galvoti, kad veidrodžio atspindžio šaltinis turi atitikti perspektyvos taisyklės ir kam tada reikėjo jos analizės, jeigu šaltinis ne išorėje? Į ką visi žiūri ir kas stovi už drobės – klausimas šioje dalyje jau neaptariamas.

Neatkreiptas ir dėmesys į lyčių aspektą. Veidrodžių knygos buvo rašomos vyriškosios lyties įpėdiniui. Autorius nemini knygų, skirtų moterims. Vienintelis jo minimas atvejis, įtraukęs ir moteris – knyga, apibrėžianti elgesį ir etiketą rūmuose. Kiek žinoma, nėra knygos, skirtos Margaritai Teresei, nors tokia buvo parašyta kitai Pilypo IV atžalai, turėjusiai užimti sostą, bet mirusiai nelaimingo atsitikimo metu – sūnui iš pirmosios santuokos, Baltazarui Karlosui. Tai Diego de Saavedra Fajardo knyga *Idea de un principe politico cristiano* (1640 m.) Snyder'is iš jos pateikia tokią iliustraciją-schema:



Pagal jos simboliką drobė išreiškia gamtos-princo dualizmą; princa, kaip žmogų, reikia sukultūrinti ir išmo-

⁵⁰ Joel Snyder, "Las Meninas" and the Mirror of the Prince in: *Critical Inquiry*, vol. 11, No. 4, Chicago: The University of Chicago Press, June 1985, p. 558.

⁵¹ *Ibid.* p. 559.

⁵² *Ibid.*, p. 564.

⁵³ *Ibid.*, p. 558-559.

kyti. Dieviškojo Kūrėjo simbolis – iš debesies išnyranti ranka, kuri laiko paletę su teptukais. Snyder'is savo interpretacijoje to tiesiogiai nepritaiko. Bet pagal schemą išeina, kad princas (šiuo atveju princesė) yra (ne)matoma drobė, natūra, kurią tapo Velazquez'as – kultūra ir Dievas⁵⁴. Kūrėjo asmenybė tikrai įrėžta, o drobėje, pagal tai, turi būti tapoma ne karališkoji pora, bet infantė.

Atspindį, idealą ir veidrodį randame ir kitame Velazquez'o darbe – „Veneroje su veidrodžiu“ (*Rokeby Venus*, 1647). Galima sakyti, abiejuose paveiksluose idealas yra vaizduojamas kaip atspindys veidrodyje. Kodėl? Nes [grožio] idealo realybėje nėra ir jo neįmanoma išreikšti tiesiogiai. Abu atspindžius mūsų vaizduotė turi užbaigti pati. Paveiksle slypi ir kitas dalykas – atspindys galimai pavaiduotas neteisingai. Jis veidrodyje turėtų būti dvigubai mažesnis, negu realus objektas, kadangi veidrodis visuomet yra viduryje tarp objekto ir jo atspindžio⁵⁵. Matome, kad galva veidrodyje netgi didesnė už kūniškąją. Kitas dalykas – atrodo, kad Venera žiūri į save. Bet iš tikrųjų Venera iš veidrodžio žvelgia į mus. Žvilgsnis nukreiptas į žiūrovą, kurio šioje intymioje scenoje nėra. Nacionalinės Londono galerijos, kuriame paveikslas eksponuojamas, internetiniame puslapyje esančiame apraše sakoma, kad ji žiūri dvejomis kryptimis: ir į save, ir į žiūrovą⁵⁶.

Psichologai Marco Bertamini, Richard'as Latto, Alice Spooner savo studijoje⁵⁷ atspindžio veidrodyje nesutapties [aberracijos] su atspindimu objektu reiškini pavadino „Veneros efektu“. Jie pastebi, kad anksčiau apie tai niekas nekalbėjo. Tyrėjus domino veidrodžio percepcija, situacijos, kurias žiūrovas perskaito vienu būdu, bet veidrodis, sąmoningai ar ne, panaudojamas tam, kad nukreiptų sąmonę klaidingu keliu. Straipsnio autoriai pasinaudoja Johnatan'o Miller'io knyga *On reflection* ir analizuoja joje esančias tapybos darbu, sukurtų XVI-XX a., reprodukcijas. Iš 38 tapytų veidrodžių (plokščių, kuriuose matomas ir atspindys, ir objektas), vienuolikoje pasireiškia šis efektas: tai sudaro 29%⁵⁸. Kitame savo

⁵⁴ XVII a. Dievas su dailininku lyginamas labai dažnai, tai toposas.

⁵⁵ Plačiau apie tai: E. H. Gombrich, *Dailė ir iliuzija*, iš anglų kalbis vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: ALK, Alma Littera, 2000 p. 5. Dažniausiai niekas intuityviai to nepriima ir pasitinka šį teiginį su dideliu skepsiu. Autorė irgi ne išimtis.

⁵⁶ nuoroda į aprašą [žiūrėta 2020 02]: https://www.nationalgallery.co.uk/products/the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus-poster/p_1037985

⁵⁷ Bertamini Marco, Latto Raichard, Spooner Alice, „The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings“ in: *Perception*, vol. 32, California: Sage Publications, 2003, p. 593-599.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 595.

eksperimente⁵⁹ jie atliko tyrimus su žmonėmis, atskleidžiančius neteisingą žmonių suvokimą, kas, kaip ir kada atspindi veidrodyje priešais jį žiūrovui. Pavyzdys, panašus į „Meninų“ atspindžio atvejį, kai viso kūno atvaizdas atspindi veidrodyje būdamas ne priešais jį, o greta, yra Girolamo Bedoli 1562 m. sukurto Annos Eleonoros Sanvitale portretas. Velazquez'as jį turėjo būti matęs, kaip ir Van Eyck'o „Arnolfinių portretą“ bei Ticiano „Veneros su veidrodžiu“ kopiją (atliktą paties Ticiano), kuriame Veneros atspindys veidrodyje taip pat nesutampa su modeliu – šie darbai buvo Ispanijos Karališkųjų rūmų kolekcijoje. Atspindžiai veidrodžiuose neteisingai vaizduojami ir vėlesniais laikais, ši strategija pasitelkiama ir filmuose, fotografijose.

Galimi du variantai: dailininkai intuityviai, nesąmoningai vaizduoja atspindžius taip, kaip priima žmogaus protas/psichologija, ir laiko juos teisingais, arba daro tą specialiai, įtaigos tikslais. Faktas, kad tiek daug žmonių „apsigavo“, ar priėmė atspindį kaip galimą ir tikrą, tik įrodo iliuzijos galią ir siekiamo efekto meistriškumą, taip pat komplikuoja ir neteisingą veidrodžio suvokimą. Kai žiūrime į savo atvaizdą veidrodyje, atspindys taip pat visada žvelgia į mus, todėl automatiškai atrodo, kad ir su kitų atspindžiais turėtų būti tas pats – jie turi žvelgti tiesiai į mus. Taip atsitinka ir Velazquez'o „Meninų“ atveju.

„Veneros efekto“ pasireiškimas „Meninose“ siūlo mums dvi galimybes – viena vertus, jis legitimuoja galimą karališkosios poros atspindinėjimą nuo (ne)matomos drobės, nes žvilgsnių kryptis čia nesutampa (jie žiūri į mus, ne į drobę), kas, turint omenyje šį efektą, gali atsitikti. Kita vertus, „Veneros efektas“ gali laiduoti ir karališkosios poros stovėjimą už drobės, išorėje, ne priešais veidrodį.

Kad išsiaiškintume veidrodžio mįslę ir paskirti, vertėtų pabandyti mintis nukreipti į išorinį poveikio kontekstą. Poveikslas buvo užsakytas Pilypo IV asmeninei panaudai ir ilgą laiką laikomas jo privačioje erdvėje. Visai nuoseklu, kad poveiklio sistema sukurta taip, kad jis matytų savo atspindį veidrodyje.

Karališkoji pora iš veidrodžio žvelgia į save, bet kartu ir į mus. Taip, kaip ir rašoma „Veneros su veidrodžiu“ Nacionalinės Londono galerijos komerciniame apibūdinime.

⁵⁹ Bertamini, M., Lawson, R., Jones, L. *et al.* The Venus effect in real life and in photographs. *Attention, Perception, & Psychophysics* 72, 1948–1964 (2010). <https://doi.org/10.3758/APP.72.7.1948>.

Ne pirmas toks istorijoje

Leo Steinberg'as⁶⁰ mini, kad Velazquez'as ne pirmasis, kaip mano Foucault ir Searle'as, kuris kūrė paradoksus. Pavyzdžiui, Francesco Parmigianino „Autoportretas išgaubtame veidrodyje“ (apie 1524 m.) yra paprastesnis, bet tuo pačiu principu atliktas darbas. Kitas – Jacopo Pontormo „Florencijos kunigaikščio Alessandro de'Medici portretas“ (1534-1535 m.). Asmuo žvelgia tiesiai iš paveiklo, kol piešia moters veidą iš natūros. Dar vienas pavyzdys – Frans'o Floris paveikslas „Šv. Lukas Evangelistas“ (apie 1560 m.): vaizduoja šv. Luką su teptukais rankoje, sėdintį prieš molbertą, ant kurio pastatyto drobės (ar Evangelijos manuskripto) priekio taip pat nematome.

Steinberg'as taip apibūdina paveiklo sceną: mes esame stebėtojai, žiūrintys ne iš tos pozicijos, iš kurios žiūri karališkoji pora. Tai, ką atskleidžia veidrodis, gali būti tik atspindys kažko, esančio mūsų kairėje – tad tai turėtų būti (ne)matomo tapybos darbo dalis. O karališkoji pora mato savo atspindį tiesiogiai. Dvigubas atspindys sutampa⁶¹. Kita vertus, jeigu egzistuoja kelios interpretacijos, priduria Steinberg'as, jos visos galimos⁶².

Taigi, kas iš tiesų vyksta paveiksle...

- Foucault teigia, jog Velazquez'as žiūri į mus. (Ne)matomoje drobėje turėtų būti karališkosios poros portretas. Mes esame karališkosios poros pozicijoje išorėje, todėl atspindime ir veidrodyje tolimajame paveiklo plane.
- Searle teigia, jog Velazquez'as žiūri į mus. (Ne)matomoje drobėje turėtų būti tapomos „Meninos“ (paveikslas paveiksle). Mes esame karališkosios poros pozicijoje išorėje, todėl atspindime ir veidrodyje tolimajame paveiklo plane.
- Snyder'is teigia, jog Velazquez'as žiūri į mus. (Ne)matomoje drobėje turėtų būti tapomas karališkosios poros portretas, kuris ir atspindi veidrodyje. Jį mato karališkoji pora (ir mes). Paveikslas – veidrodžių knygų alegorija.

⁶⁰ Leo Steinberg, *Las Meninas*, in: *OCTOBER*, vol. 19, United States: MIT press, Winter 198, p. 45-54.

⁶¹ *Ibid.*, p. 52.

⁶² *Ibid.*, p. 46 išnašose.

- Steinbergas teigia, jog Velazquez'as žiūri į mus. (Ne)matomoje drobėje tapomas karališkosios poros portretas, kuris atspindi veidrodyje ir kuri mes matome. Karališkosios poros ir mūsų buvimo pozicijos nesutampa: jie stovi priešais veidrodį ir mato tiesioginį savo atspindį, mes stovime paveiklo dešinėje.

Visiems būdingos aberacijos – teksto nesutapimas su vaizdu. Nė su vienu iš jų galutinai negalima sutikti. Ką jie visi praleidžia ir ko pati vos nepraleidau, nes kreipiau dėmesį tik į tai, apie ką parašyta? Jie nepamatė dailininko paletės, joje esančių spalvų. Pažvelgus į ją, matome šiltą spektrą: švino balta, cinoberio raudonos atspalviai, ochros, tamsiai rudos ir juodos spalvos. Paletėje maišoma raudona spalva. Spalvos atitinka infantės suknelės koloritą, vandens ašotėlio spalvą ir bendrą paveiklo tonaciją. Veidrodyje atspindinčios karališkosios poros drabužių spalvos – šaltos, žalsvos ir melsvos. Gal jis tapo draperiją? Būtų keista, jeigu pozuojant karališkajai porai, ji būtų tapoma. Bet gal tai Velazquez'o humoro jausmas? Ir stipriausiame argumente vis tiek išlieka klaidos rizika. Tai, kad paletėje yra meninų spalvos, sutampa ir su veidrodžio knygos schema. Ji suteikia svarų pagrindą atmesti prielaidą, kad drobėje tapomas karališkosios poros portretas. Teptukų atrodo ploni, lyginant su drobės plotu ir suponuoja, kad greičiausiai dailininkas užbaiginėja drobę. To reikėtų reprezentacijos reprezentacijai – jau pilno darbo, o ne ką tik pradėtos drobės. Teigiama, kad šis darbas skirtas sustiprinti tapytojo statusui: dailininkas nutapo tapantį save, nutapo dažų pavidalus, panaudodamas juos pačius (dar vienas laiko paradoksas, jie negali būti ten paveiklui dar esant nenutapytam). Searle'o argumentai (drobės dydis ir tai, kad neegzistuoja kitas karališkosios poros portretas) mano manymą kreipia prie išvados, jog (ne)matomoje drobėje tapomos meninos „Meninose“.

Paslėpta drobė generuoja begalę aiškinimų. Yra tikimybė, kad kažką praleidau. Vieni argumentai paneigia kitus. Gal toks ir buvo Velazquez'o tikslas? Gal jam tikrai padarė įtaką Van Eycko „Arnolfinių šeimos portreto“ loginis neįmanomumas? Gal jis norėjo nutapyti itin paradoksalų paveikslą ir teisingiausia būtų intuityviai spėti: (ne)matomoje drobėje nieko nepavaizduota; veidrodyje atspindi neteisingas atspindys. Gal tai generuoja amžiną judesį?

Meninos ir Don Kichotas

Sugretinimas primena pareidoliją ar kriptogramų matymą. Tai panašu į samokso teorijas ar ribą, už kurios išprotėjama, – sako man mano vidinis kritikas. Bet pradėjusi galvoti apie „Meninų“ ir Don Kichoto panašumus, radau ir Marian Ortuño⁶³ straipsnį, kuriame jie surašyti ir pastebėti pirmiau už mane, remiamasi ir kitais akademikais. Čia pateiksiu sąrašą panašumų, kurie iš dalies yra minimo straipsnio, iš dalies – mano nuosavybė.

Abu darbai veikia kaip lūžio taškai amžių sandūroje: Velazquez'o paveikslas vadinamas tapybos teologija, o „Don Kichotas“ – modernaus romano prototipu. Panašūs jie ir struktūros požiūriu, nes yra tarsi save nurodantys galvosūkių: vienas – tapybos darbas apie tapybos aktą, o kitas – romanas apie rašymą ir skaitymą. Abu siekia kelti susižavėjimą menininku kaip *deus artifex*, autoriai aktualizuoja savo profesijas. Abu kūriniai heteroglosiniai, daugiaplaniai, intertekstualūs, jie pritaiko ir transformuoja ankstesnes kūrybos formas. „Don Kichoto“ personažas sudarytas iš ankstesnių riterių – pikareskų ir pastoralinių personažų – prototipų. „Meninų“ kompozicija primena olandų galerinę tapybą – enciklopedinį retenybių kabinetą „Wunderkammer“ su gausybe įrėmintų paveikslų ir dar neužbaigtų darbais.

Paveikslai, sukabinti „Meninų“ paveiksle, veikia kaip įterptos istorijos romane „Don Kichotas“. Šie nukrypimai nuo pagrindinio pasakojimo Servantezo knygoje ne tik forma, bet ir turiniu susiję – vieninteliuose dviejuose atpažistamuose paveiksluose ant tapytojo studijos sienų pavaizduoti Ovidijaus „Metamorfozių“ motyvai. XVII a. paveiksle regime Antikos literatūrinio teksto nutapytos versijos iškiepį. „Don Kichote“ šie iškiepiai irgi egzistuoja: tai anksčiau už romaną funkcionavę didaktiniai pasakojimai-pasakos, liaudies perduodami iš lūpų į lūpas.

Kaip sankirta atsiranda ir kopijos-kopija-kopijoje. Du Velazquez'o studijos gilumoje kabantys paveikslai yra Peterio Pauliaus Rubenso kūrinių-eskizų kopijos, pertapytos Velazquez'o žento Juan'o Batistos del Mazo. Kairiojo paveikslas

⁶³ Ortuño Marian, "Reading Las Meninas: An Ekphrastic Approach to Teaching Don Quijote", in: *Hispania*, Vol. 95, No. 4, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, December 2012.

fone – „Minerva baudžia Arachnę“ (1636-1637 m.)⁶⁴, Rubensas nukopijavo ir įkomponavo fragmentą iš Ticiano kūrinio „Europos pagrobimas“ (1560-1562 m.)⁶⁵, kuris buvo Pilypo IV rūmų kolekcijoje. Susidaro pertapymo-apropriavimo grandinė: Velazquez'as pertapo del Mazo atliktas Rubenso kopijas, o Rubensas savo kūrinyje, netiksliai cituodamas, pertapo Ticianą.

Kiti paveikslo elementai – langas, veidrodis ir atviros durys tarnauja kaip portalai, nukreipiantys į kita, dar nematytą tikrovę. Analogija knygoje – Montėsino olos motyvas. Santykis tarp realybės ir iliuzijos „Don Kichote“ yra pagrindinė tema. Tuo metu, kai buvo tapomos „Meninos“, rūmai išgyveno maisto ir malkų trūkumą, bet paveiksle vaizduojama prabanga ir perteklius.

Abu kūrinius sieja ir apie juos sklindančios istorijos bei įvykiai. Pavyzdžiui, nežinomo autoriaus parašytas sufalsifikuotas „Don Kichoto“ antrasis tomas siejasi su žymiai mažesne „Meninų“⁶⁶ kopija, dabar priskiriama del Mazo, nors anksčiau buvo manyta, kad tai paties Velazquez'o eskizas galutinei „Meninų“ versijai. Idomusia tai, jog šioje versijoje veidrodyje niekas neatsispindi. Intriguojanti, poroje straipsnių apie „Meninas“ matyta, bet nepatvirtinta prielaida, kad paveikslas iš tikrųjų buvo daug didesnis, bet per Alcazaro rūmų gaisrą apdegė ir buvo apkirptas.

Norisi išskirti veidrodžio ir jo reikšmių daugį:

- ◆ Veidrodžiai ir veidrodžių kunigaikštis.
- ◆ Apsišaukėliškas „Don Kichoto“ tęsinys tarsi Don Kichoto iškreiptas veidrodis.
- ◆ Paveikslo daugialypiškumas ir skirtingi romano pasakotojai – tiražuojami, besiremiantys savimi, daugybės donkichotų kaip intertekstų variacijos.
- ◆ Antrasis tomas susijęs su pirmuoju, kaip ir veidrodis atspindi išorę, o išorė matoma per veidrodį.
- ◆ Antrasis tomas susijęs su pirmuoju ir netikra kopija panašiai, kaip sąveikauja drobės, veidrodžio ir išorės trikampio sistema (drobė galėtų būti netikras Don Kichotas, išorė – antrasis tomas, o veidrodis – pirmasis

⁶⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_Arachne.jpg#/media/File:Rubens_Arachne.jpg

⁶⁵ https://artsandculture.google.com/asset/europa/oQEs_uJPItxPd?hl=en

⁶⁶ <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257140>

tomas).

♦ Veidrodžių knygos schemos pritaikymo interpretacija „Meninose“ ir parodijos žanras kaip atvirkščias (visuomenės) veidrodis.

Iš dont Kojoto memuarų

Šiuos užrašus radau besiblaškydama po miestą. Viena vasaros popietę nusileidau po Šilo tiltu prisiminti paauglystės ir pasėdėti ant aptrupėjusios betoninės pakrantės. Ten jau buvo pora žvejų, kurie, man atlikus tokį menišką veiksma – prisėdus patiltėje – nužvelgė, bet po to kreipė dėmesį tik į savo reikalus. Žvalgiausi į upę su vandenyje priparkuotu prekybos centro vežimėliu ir į nudriskusią teritoriją šalia. Atšokusių ir viena ant kitos sukrautų plytelių stirtoje pastebėjau užkištus neaiškius popiergalius. Smalsumas nugalėjo baimę pasigauti užkratą, palietus neaišku kieno čiupinėtą daiktą, gal dar ir nešvarų. Bet nepasigailėjau. Radinys mane nustebino. Ir neatrodė suterštas. Kai kas jame skambėjo kaip kliedesiai, bet tą galima priskirti autoriaus aistrai ar nepatyrimui. Ten buvo rašoma:

Mieste iš niekur nieko ėmė rasti savęs nemėgstantys užrašai. Jie iškildavo ant sienų, patilčių, patvorių, ant šaligatvių briaunų, įvairiaspalviai ir juodi. Jie skelbdavo apie save tokią triadą:

AŠ ESU NIEKAM NEREIKALINGAS UŽRAŠAS

TA(S), KURI(S) MANE UŽRAŠĖ, GAUS Į GALVĄ

KAM IŠVIS MANE UŽRAŠĖ?

Vienas buvo drobė, kitas – veidrodis, o trečias – žiūrovas. Tarsi trikampis, galvojau, iš „Meninų“ kiniškosios dėžutės galvosūkių, apie kurią skaičiau vienos akademijos duomenų bazėje. Užrašai atsirasdavo ir dingdavo, tarsi jų nė nebūtų buvę – po lietaus, po nakties. Kitą dieną toje pačioje lokacijoje jų neberasdavau, bet netikėtai pastebėdavau jau visai kitoje vietoje. Niekas daugiau jų nematė, tik aš, klausinėju kitą, rodydavau pirštu į užrašą, bet klausiamas žmogus tik susirūpinęs palinguodavo galvą, sakydavo, vėl regi ko nėra, prisigalvoji. Atrodo, jie užrašyti tik man matomu rašalu: kas galėjo taip elgtis, kas galėjo su manimi taip juokauti, tarsi norėdamas, kad išeičiau iš proto? – klausiau savęs.

Ką man daryti, jei esi niekam nereikalingas užrašas? Ar dėl to turėčiau

jausti kalbę? Ar turėčiau jausti kalbę, kad matau tave ir tuo prisidedu prie tavo egzistavimo, dauginu tave savo tinklainėje, atmintyje, kad iškyli vaizduotėje kaip nematerialus atvaizdas, kad kartais tave susapnuoju? Užtenka tik vieno asmens, kad lyg virusą padaugintum niekam nereikalingą užrašą.

Negaliu neišreikšti susižavėjimo šiomis frazėmis. Labiausiai patiko: „TA(S), KURI(S) MANE UŽRAŠĖ, GAUS Į GALVĄ“. Paskutinįkart ją mačiau mėlynai iššokusią prie Šv. Petro ir Povilo bažnyčios stotelės. Taip biurokatiškai, tvarkingai sudėti kableliai ir skliaustai, panaudotas neutralus tonas, dėmesingai įtrauktos visos lytys.

Laimei, pavyko padaryti kelias nuotraukas, tikiuosi, galbūt jie jums čia matysis, nes kiti fotografijose išvelgdavo tik tuščias sienas ir manydavo, jog iš jų tyčiojuosi. Ir norėdavo už tai duoti man į galvą.

Jūsų dont Kojotas

Intelektualus antigrafitis. Skliaustų fenomenologija. Legalus maištas

Niežti nagus viską aplink save suskliausti ir apskliausti, toks terapinis poreikis, tą taip malonu įsivaizduoti. Suskliausta žodžio vieta pakimba, tarsi ir priklauso realybei, bet laisvai galėtų joje ir nebebūti. Ji galėtų būti praleista skaityme ir teksto prasmė nuo to nepasikeistų. Ji tampa vaiduoklišku, nereikalingu intarpu. Nuostabu, kad taip nutinka paprasčiausių skliaustų pagalba. Skliaustų technika galima neutralizuoti įvairius dalykus – agresyvius, nematerialius (kaip meilė be atsako) ar materialius (kaip grafičiai ant sienos – apskliaudus akipločiu, galima žvelgti į juos be susierzinimo). Apskliausti jie jau tik neutralizuotos bombos, pakibusios kažkur ne ten, kur buvo sumanyta. Svarbu pabrėžti, kad skliaustai pakeičia objekto vietą ir padėti erdvėje, visiškai nepajudindami to objekto iš vietos. Objektai tampa ir abjektai, jei gerai suprantu, kas tai yra. Priėjau ligi tokio manijos lygio, kad net pačius skliaustus užsimaniau apskliausti. Ši norą įgyvendinau, ir tą atlikti buvo labai malonu. Mano skliaustai, kuriais apskliaudžiau prieš tai minėtus grafičius ant sienos (buvo malonu naktį purkšti dažus), patys yra pakibę. Ir ne tik todėl, kad jų pačių tarsi ir nėra, nes jų forma išgauta kaip neigiama erdvė, išryškinta aplinkui užpurkšto fono, kaip baltas fonas raidės pilvelyje, – bet ir dėl to, kad fonas purkštas raudona mokytojos tušinuko spalva, kuria taisoma kas nors jau prirašytame sasiuvinyje. Patys ženklai ir ženklinimai tekstui, kurį koreguoja, niekada nepriklauso.

Jūsų dont Kojotas

Skelbimų lentos šauksmas

Norėjau naudoti rožinius ir geltonus dažus: ryškius, kad stilistiškai atitiktų skelbimo reikalavimus ir atkreiptų dėmesį. Pilka, melsva, rusva spalvos čia nei turinio, nei formos požiūriu nebūtų tikusios. Dieną prieš tai išsipjausčiau trafaretą. Vakare supratau, kad neturiu rožinės spalvos. Turimame atsarginiame kanistre buvo tik pilka, apsimetinėjanti rožine. Taip, gyvenimas liūdina, darbas netobulas. Datos atšaukti jau negalėjau, kelio atgal nebuvo, nes trafaretas būtų sudegęs.

Kaip liūdnojo vaizdo riteris turėjau pateisinti savo vardą ir atlikti vieną tam tikrą nuotyki. Turėjau parašyti skelbimą. Skelbimą, kad „Gyvenimas liūdina“. Skelbimas, žinoma, turi būti ant skelbimų lentos, kitaip jis ne skelbimas. Šia frazę ištare mano širdies dama, taip nusakiusi priežastį, ko verkia kūdikis, kuriam atlieku tetos pareigas.

Taigi vieną vasaros naktį su parankiniu Šanca iškeliavau įvykdyti šio būtiną padaryti dalyko. Buvau nusižiūrėjęs horizontalią betoninę skelbimų lentą-konstrukciją prie Antakalnio poliklinikos, ant jos niekada nekabėdavo jokie skelbimai. Ji, man praeinant ar pravažiuojant, visą laiką manęs prašė: Dont Kojotai, Dont Kojotai, paskelbk ką nors ant manęs, aš liūdžiu, kad nevykdau savo paskirties gyvenime. Negalėjau neišklausyti jos šauksmo.

Iš pradžių pro ją prajojome šiaip sau, kad priprastume ir įsilietume į miestą. Pasėdėjome tarp daugiabučių esančioje krepšinio aikštelėje ir pagirdėme savo žirgus Neryje. Su nepaprasta drąsa pakilome, kai atėjo laikas, nes paskutiniai troleibusai jau senokai suglaudė savo ūsus parke. Konstrukcija naktį skendi šešėlyje, nors priešakyje nuo poliklinikos sklinda šviesa ir atmerktos pastato akys nenuleidžia voku. Norėdamas ryškumo, užpurškiau per daug dažų ir jie nuvarvėjo, bet tai norimas efektas, tinkantis turiniui ir emocijai. Šanca kitoje betono lentos pusėje užpiešė „smailą“. Grįžome į kiemą, kur palikome žirgus, truputį paošėme, pasivertę medžiais, suskaičiavome nemiegančių žmonių langus. Ir aš į savo dvarą, Šanca į trobesį.

Kitą dieną užrašas atrodė iš tiesų liūdnas. Nelikau patenkintas savo darbo rezultatu ir buvau pasiruošęs, kai vėl degs, atlikti tam tikrus spalvų pataisymus. Užtat lenta buvo lengviau atsipūtusi. Keista ar nekeista, žygdarbis sulaukė nemažai dėmesio socialinėse medijose, lyginant su kitais, mano kuklia nuomone, išpūdingesniais, gerbtinesniais ir žavesniais. Nuotraukomis pasidalino ir keli žinomesni rašytojai. Prie skelbimo, atsirėmęs į lentą, ant vaikštytės vis sėdėdavo senyvas vyras, užsidėjęs kepurę su snapeliu (gal jis ten sėdėdavo ir anksčiau, bet

vėliau jau nemačiau), ir rūkydavo, skaitydavo laikraštį, – būsiu pataikęs į kontekstą pats to nežinodamas. Vykdamas mažas turgus, žmonės išsiskleisdavo prekystalius, buvo galima nusipirkti spalvotų triusikų.

Matyt, į šią vietą atkreipė dėmesį ir poliklinikos administracija: nusprendė užgydyti bakterijos sukeltą pūlinį. Po kokių trijų savaičių, nors prieš tai šimtą metų ant skelbimų lentos nieko nebuvo, ant viršaus pritaisė per visą plotą einančią raudonos ir baltos spalvų kartoną su logotipu, pavadinimu bei šūkiu: „Su jumis sveikam gyvenimui!“. Bet po sveiku gyvenimu vis tiek slypi tas ryškus užrašas „Gyvenimas liūdina“, jis yra ten, už, nors jo ir negalima matyti. Matoma liko tik šypsena kitoje lentos pusėje.

Jūsų dont Kojotas



Pastabos apie Shopenhauer'į, amžiną judesį ir save palaikančias struktūras

Skaitau Arthur'ą Shopenhauer'į⁶⁷ akademijos skaitykloje. Trys jo pratarinės ankstesniems leidimams pasirodė aktualiausios iš viso veikalo, nes neskaičiau tolimesnio teksto, kadangi pratarinėse išdėstyti argumentai, kodėl nereikėtų to daryti, mane įtikino. Svarbiais tapo antriniai dalykai: kas kalbama apie knygos rašymą, apie savo poziciją kitų filosofų atžvilgiu, dėstymo tonas, instrukcijos, kaip skaityti. Jo formos paieškos siejasi su save nurodančiomis struktūromis⁶⁸. Tokia yra ir „valios“ koncepcija, apie kurią glaustai sužinau iš A. Šliogerio pratarinės toje pačioje knygoje⁶⁹.

Shopenhaueris teigia, kad minčių sistema turi būti susieta architektoniškai: „[...] kad viena dalis visada palaikytų kitą, tačiau pati nebūtų jos palaikoma, ir galų gale pamatinis akmuo palaikytų visas dalis, pats jų nepalaikomas, o viršūnė būtų palaikoma, pati nieko nepalaikydama“⁷⁰. Ši sistema reikalinga vienai vienintelei minčiai išreikšti. Kur toji mintis šioje architektūrinėje struktūroje, man nelabai aišku, tikriausiai tai bendras pilies vaizdas.

Šios sąrangos apibrėžime gan antagonistiška tai, kad aprašytoji architektoninė sąranga vadinama organine sąranga. Organinėje struktūroje vienas organas palaiko kitą ir atvirkščiai, nėra „hierarchijos“ nuo pagrindo iki viršūnės, kuri nelaiko nieko. Viršūnė, jei tokia yra, irgi kažką laiko, arba gali keisti savo poziciją erdvėje, nes organizmas – tai judantis objektas. Prisimenu H. Cixous: „Bet ka-

⁶⁷ Arthur Shopenhauer, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys: keturios knygos ir priedas, kuriame pateikiama Kanto filosofijos kritika*, iš vokiečių vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Pradai, 1995.

⁶⁸ Jis atsiskleidžia šiose eilutėse: „[...] pradžia beveik taip pat suponuoja pabaigą, kaip pabaiga – pradžia, ir kiekviena ankstesnė dalis beveik taip pat suponuoja vėlesnę, kaip pastaroji ankstesnė[...]“, [...] organinė, o ne grandininė visumos sąranga vietomis vertė apie tą patį dalyką kalbėti du kartus.“, *ibid.*, p. 21.

⁶⁹ Pagal Shopenhauerį valia yra vališka, t.y. ji negali būti niekaip kitaip apibūdinama, tad kartu ir nepažini. Ji ne protinga valia, aistringa valia ar dar kokia kita būdvardiška, neaprašoma kategorijomis, nežini.

[...] valia geidžia ne ko nors, kas būtų ne ji pati; ji geidžia tik savęs, ji veržiasi tik tam, kad veržtųsi [...],

Užtat valia yra susidvejėjusi ir prieštaringa; tarsi sužeista hiena, ryjanti savo vidurius, valia drasko ir naikina pačią save. Savąją gyvybę palaiko savąja mirtimi.

Ibid., p. 9.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

tedras paliksiu užmaršty. Jų akmenys liūdni ir vyriški“⁷¹.

Organinei struktūrai artimesnis *tensegrity* – įtemptų konstrukcijų sistemu principas. Tačiau *tensegrity* struktūros dalys tarpusavyje nesiliečia, nebent iš žiūrinčiojo perspektyvos. „Siūlai“ tarp jų yra tam, kad būtų nematomi. Viena mintis neišauga iš kitos, prie jos nepristatysi gonkų ar verandų, ši struktūra uždara. Ji yra nuolatinėje įtampoje pati su savimi.

Panašumų galime rasti ir kaligramoje. Forma sutampa su turiniu, negali būti pridėta ko nors iš išorės, viena mintis išryškėja per bendrą vaizdą iš mažesnių dalių.

Organiškumo siekis yra gyvybės siekis. Savireferentiškumas yra begalybės siekis. Abu jie slepia norą sukurti amžinąjį variklį – autonomišką, amžinai gyvą, niekad neužsibaigiantį. Amžinojo variklio struktūrą tekstiniu pavidalu išreiškia liaudies pasakos be galo. Jose atsiranda ir *droste* efektas. Tarkim: „Petras Petraitis pirkė paršiuką. Paršiuką pašėrė parūgusiu pienu. Paršiukas padvėsė. Paršiukui pastatė paminklą. Paminkle parašė: Petras Petraitis pirkė paršiuką...“. Ar „Bėgo kiškis per girią, bumpt atsitrenkė į medį, pagulėjo, atsikėlė ir vėl kiškis bėgo per girią...“ – šioje medis figūruoja kaip techninė pauzė trumpo video įrašo gale, po kurios ir vėl iš naujo prasideda tas pats video. *Loops*⁷² iš lūpų į lūpas. Jos trumpos, tarsi kelių kadru *gif* failai. Tarsi leistuve užstrigę CD diskai, kur tas pats garsas pa pa pa sto sto sto ra ra ra ra lė lė lė – kartojasi, kol jo neišjungia.

Kaiėjau iš akademijos po bandymo skaityti Shopenhauer'į, ant Bernardinų sodo tvoros pamačiau skelbimą „pamatuoti pamatai“. Pirmasis žodis apibūdina daiktą juo pačiu. Akivaizdu, kad frazė – žodžių žaismas, išreiškiantis mintį, kad tie pamatai yra kokybiniais ar kiekybiniais matais „pamatuoti“, su tikslu pasakyti, kad jie yra tvirti, racionalūs, profesionalūs, kaip, tarkime, „pamatuoti sprendimai“. Apibūdinamas matavimo veiksmas, o ne tai, kad pamatai dar kartą „apimatuoti“, jie – išmatuoti. Susidaro dar fonetiškesnis žodžių žaismas.

Dažnai tokie apibūdinimai atrodo absurdiškai, neišreiškia aiškos prasmės, nors kelia neaiškius jausmus. Bet kartais iš to išeina epimenidiški paradoksai kaip, tarkime, gražus grožis, bjaurus bjaurumas, amžina amžinybė, mirtinga mirtis dieviškas Dievas. Kaip, pavyzdžiui mirtis gali būti mirtinga?

⁷¹ H. Cixous *Coming to Writing and other essays*, Cambridge: Harvard University press, 1992 p. 12 „But the cathedrals I'll leave behind. Their stone is sad and male.“

⁷² loop (angl.) –kilpa, struktūra, serija ar procesas, kurio pabaiga yra susieta su pradžia. Kompiuterių moksle „loop“ yra ciklas yra naudojamas veiksmų kartojimui atlikti.

Jeigu mirtis būtų mirtinga, nebeliktų pačios mirties, nes ji numirtų. Tapybiška tapyba. Netapybiška tapyba.

Grelingo paradoksas: ar žodis „heterologinis“ apibūdina pats save? Šis žodis save apibūdina savęs neapibūdindamas, bet jeigu ir taip, jis tampa autologiniu – save apibūdinančiu žodžiu. Pavyzdžiui, žodis „mėlynas“ iš tikrųjų nėra mėlynas, bet daiktavardis yra daiktavardis. Save apibūdinantis žodis kažkuria prasme sudaro save nurodančią sistemą.

Žinoma, tai žaidimai kalbos logika. Kaip ir skaičių žodžiais skaičiavimas.

SISTEMA PATI SAVE SUVALGYS

Vienas žodis trys žodžiai penki žodžiai septyni žodžiai devyni žodžiai vienuolika žodžių trylika žodžių penkiolika žodžių septyniolika žodžių devyniolika žodžių dvidešimt du žodžiai dvidešimt penki žodžiai dvidešimt aštuoni žodžiai trisdešimt žodžių trisdešimt trys žodžiai trisdešimt šeši žodžiai trisdešimt devyni žodžiai keturiasdešimt du žodžiai keturiasdešimt penki žodžiai keturiasdešimt aštuoni žodžiai penkiasdešimt žodžių penkiasdešimt trys žodžiai penkiasdešimt šeši žodžiai penkiasdešimt devyni žodžiai šešiasdešimt du žodžiai šešiasdešimt penki žodžiai šešiasdešimt aštuoni žodžiai septyniasdešimt žodžių septyniasdešimt trys žodžiai septyniasdešimt šeši žodžiai septyniasdešimt devyni žodžiai aštuoniasdešimt du žodžiai aštuoniasdešimt penki žodžiai aštuoniasdešimt aštuoni žodžiai devyniasdešimt žodžių devyniasdešimt trys žodžiai devyniasdešimt šeši žodžiai devyniasdešimt devyni žodžiai šimtas du žodžiai šimtas penki žodžiai šimtas aštuoni žodžiai šimtas vienuolika žodžių šimtas trylika žodžių šimtas šešiolika žodžių šimtas devyniolika žodžių šimtas dvidešimt trys žodžiai šimtas dvidešimt septyni žodžiai šimtas trisdešimt žodžių šimtas trisdešimt keturi žodžiai šimtas trisdešimt aštuoni žodžiai šimtas keturiasdešimt du žodžiai šimtas keturiasdešimt šeši žodžiai šimtas keturiasdešimt

404 404 404 404

(IŠ)

ŠOKANČIOS VAIZDŲ
RAIDĖS

Nuo raidžių juostose avangardo iki Proust'o tapybos

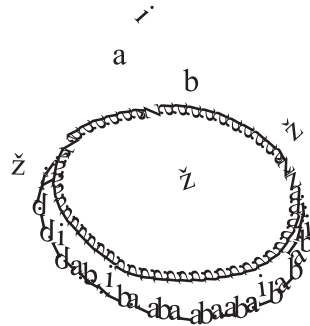
Studijų metais buvo daug kalbama apie tai, kaip mąsto menininkas. Galvodama ir pati norėdama susivokti, pradėjau rašyti apie man aktualias avangardo praktikas. Taip *išryškinau* pagrindines letristų ir situacionistų judėjimų avangardinio kino kūrimo technikas, slypinčias pačioje kino medijoje ir materialiu priemonių panaudojime. Per šį svarbų medžiagiškumą, tapusį konceptualia sudėtine filmo dalimi, atsiskleidžia savitas, materiją aktualizuojantis menininko mąstymo tipas. Mąstymus, nutinkančius „per medžiagą“ ir „per turinį“ galime atskirti ir jų skirtį pabrėžti per du vėlesnius fotografijos tyrinėtojus ir jų knygas: Roland'o Barthes'o „Camera lucida“ ir Susan'os Sontag „Apie fotografiją“. Pirmojoje dominuoja mąstymas per tai, ką fotografija vaizduoja: per naratyvą joje. *Studium* ir *punctum* slypi fotografijos turinyje bei žiūrovo žvilgsnyje ir santykiyje su ja, o rašymo ir tyrinėjimo impulsas yra noras surasti „išreiškiantį vaizdą“. Tuo tarpu S. Sontag esėje „Platono oloje“ dominuoja mąstymas per mediją: kaip pati fotografija, įrankis, veiksmas ir artefaktas (fotografijos, fotografijų albumai) perkeičia pasaulį ir žmonių veiksmus. Galiausiai, mano žvilgsnis pasislinks nuo medijos – filmo kaulų atskyrimo nuo mėsos iki tų gabalų sutrupėjimo į tekstą ir raides: filmo kaip esė, filmo kaip rašymo formos, filmo kaip teorinio darbo idėjų provaizdžio ir paliks pėdsaką mano sukurtuose materialiuose objektuose.

Avangardo praktikose naratyvas (vaizdavimas *apie*, ne *per*) ištrinamas dėl įsitikinimo, kad jis priverstinai primetinėjamas kūrėjui ir nesąmoningai jo priimamas. Avangardinis kinas agresijos „neiliustravo“, „nevaizdavo“, jis pats buvo agresyvus tiesiogiai prieš savo žiūrovą. Tai liudija kreipimasis į publiką iš kino ekrano: „Aš jums verčiau sukelsiu migreną, negu išvis nieko. [...] Aš verčiau sugadinsiu jums akis, negu paliksiu jas abejingas“⁷³. Dažnai šios technikos taiko prievartą prieš žiūrovą, todėl santykis su tokiu kinu yra komplikotas. Girdima (tik girdima, pati publika nevaizduojama) ir publikos iš salės reakcija: nušvilpia, ginčijasi ar, retkarčiais, pritaria filmo naratoriui. Publika kine paverčiama reži-

⁷³ Isidore Isou alter-ego Daniel Isou filme „Treatise of Venom and Eternity“ Org: „Traité de bave et d'éternité“ Dėl skirtingų vertimų iš prancūzų į anglų kalbą, toliau vartosiu tiesiog „Treatise“, arba „Traktatas“.

Letristų ir situacionistų judėjimai apskritai kritikavo siužetišką kiną kaip iliuziją, kuri įpina, panardina žiūrovą į reginio pasaulį. Ši avangardinė judėjimų XX a. penktajame dešimtmetyje Paryžiuje pradėjo rumunų emigrantas Isidore'as Isou. Prie jo prisijungė ir Guy Debord'as, bet po kiek laiko dėl ideologinių nesutarimų atsiskyrė ir įkūrė savo *Letterist International (LI)* atšaką, kuri vėliau, prisijungus dar kelioms judėjimų grupėms, persivadino į *Situationist International (SI)*. Šie judėjimai, kaip būdinga to meto avangardui, kritikavo kapitalistinę santvarką, buržuazinę, vartotojišką visuomenę, pasyvų gyvenimo būdą, kino industriją, rinką. Taip pat ir kamerą, kuri sutraukia pasaulį į save, kameros akį, kuri stebi, verčia pasyviai priimti informaciją, stebėti jos transliuojamą pasaulį. Prievarta ir sunaikinimas pirmiausia turėjo būti taikomi ir pačiam kinui. Letristai teigė, kad jis turi būti sunaikintas: „Kinas yra per daug turtingas. Jis nutukęs. Jis pasiekė savo limitus, savo maksimumą. Jei tik jis pradės pūstis dar labiau, susprogs [...] lyg kiaulė, prikimšta taukų“⁷⁴.

Pirmiausia letristai nuo turinio išvalė tekstą ir raides. Jie jas pavertė vaizdu, grafiniais ženklais, kurių išsidėstymas ir forma, bet ne juose esantis turinys, buvo ar mėgino būti laikomi poezija. Šiai technikai jie sukūrė terminus *metagraphy* (kai dominuoja tekstas) ir plačiau naudojamą *hypergraphy* (kai dominuoja atskira raidė).⁷⁵ Naudodami hipergrafikos techniką, jie sukuria vaizdą, tačiau to vaizdo tikslas yra be reikšmės. Letristų judėjimas paėmė raidę kaip tuščią kevalą ir jį vartė, kratė, mėtė, ardė ir konstravo iš naujo: tokiu būdu priešindamiesi įprastai poezijai ir naratyvo priespaudai, norėjo sukurti išgrynintą formą ir vaizdą, formos poeziją. Viena iš tokių panaudojimo praktikų – raidžių raižymas, dažymas ant vaizdajuosčių, kuriant kino filmus. Tai ir buvo prievartos taikymas pačiai filmų kūrimo naudojamai medžiagai. Toki



⁷⁵ (nėra lietuviško vertimo, todėl toliau tekste vartosiu - hipergrafikair metagrafika). Terminas labai panašus į psichikos sutrikimą "hipergrafija" - būseną, kuomet jaučiamas nenumaldomas poreikis rašyti, kuria sukelia smegenų pakitimai, susiję su epilepsijos priepuoliais. Tačiau šis sutrikimas atsirastų vėliau, nei sukurtą letrų sąvoką - 1970 m. Idomu tai, kad šios sąvokos viena su kita nesusijusios, nors turi aiškių konceptualių jungčių.

rašymo būdą, kai vaizdajuostės raižomos adatomis, nagais ir kitais aštriais daiktais bei metagrafikos įterpimą į kadra Louis Benassi savo straipsnyje vadina post-rašymo montažu – jis įtraukia ideografinius, leksinius ir fonetinius ženklinius⁷⁶. Dar viena ženklinių paskirtis – priminti žiūrovui apie egzistuojantį paviršių: kad jis atsimintų, jog tai besikeičiantis plokščios juostos vaizdas, kad per daug neįsijaustų į reginį, transliuojamą *per*, o ne *ant*. Tačiau filme „Traktatas“ Isou išsiduoda, kad jam svarbu ir estetiinė dimensija: „Kuo labiau filmo juosta išskaidyta, gangrenuojanti ir infekuota, tuo gražesnė ji bus filmo kūrėjui“⁷⁷. Raidės pavertimas ženklu ir noras sukurti iš jų eilėraščių savo kilme taip pat yra estetiškas.

Juostų gadinimas buvo tik viena iš prievartos technikų. Dar viena – vaizdo, teksto ir garso atskyrimas. Šie komponentai letristų ir situacionistų kuriamuose filmuose nesąveikauja, atsilieka vienas nuo kito, būna iš viso nesusiję. Pastarasis būdas dažnai naudojamas kartu su vaizdu, garsu, dialogu, tekstų vogimu iš filmų, taip pat reklamų, plakatų (prievarta ne tik prieš žiūrovus, bet ir ir prieš kitus autorius) rekontekstualizavimu, citavimu be kabučių (pavyzdžiui, ištrinant garsą ant vaizdo uždedant savąjį; sukarpanč, miksuojant). Kartais buvo einama dar toliau, vaizdą visai pašalinant (G. Debord'o *Hurléments en faveur de Sade*) ar paliekant jį visai minimaliu (Gil J. Wolman'o *L'anticoncept*). Vaizdų apvalymas nuo jų intencionalaus turinio, parodo tų pačių vaizdų norimą sukurti poveikį, intenciją formuoti visuomenės gyvenimo būdą, normas lūkesčius bei troškimus.

Šis principas, vadinamas *détournement*, tapo pagrindiniu letristų ir vėliau situacionistų praktikose. Labiausiai jį išplėtojo G. Debord'as. Tokia praktika išūliai sviesdamas reginio visuomenei į akis vaizdus, per kuriuos ji atpažįsta pati save⁷⁸.

Dar viena svarbi G. Debord'o strategija, kaip mini Thomas Y. Levin, yra

⁷⁶ Louis Benassi, *The Negation of Cinema: Some Brief Notes on Letterist Cinema 1950 - 1952* https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-negation-of-cinema-some-brief-notes-on-letterist-cinema/ žiūrėta 2018 03 20.

⁷⁷ Šią frazę ištaria I. Isou alter-ego Daniel Isou, kurį jis pats ir vaidina filme „Treatise“.

⁷⁸ Benjamin Walter, *Das Passagenwerk*, iš Levin Y., Thomas, *Dismantling the Spectacle: the Cinema of Guy Debord*, in: *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, McDough, T (ed.), Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 396.

filmo sintaksės eksponavimas⁷⁹ (kai filme matoma kūrybinė grupė, filmuojanti kamera, į kadra įtraukiama jo priešistorė kartu su filmavimo pliauške, dubliais, rodomi pakartotiniai filmavimai). Tuo siekiama to paties tikslo: demaskuoti, dekonstruoti reginį, parodyti, kas slypi už jo, konstrukciją.

Letristai neapsiribojo agresyviomis technikomis tik kino ekrano rėmuose, nors publika iširsdavo vien jau nuo to. Jų filmų seansai turėdavo kelias dimensijas ir tik viena iš jų buvo paties filmo transliacija.

Veiksmas prasidėdavo žiūrovui dar laukiant eilėje prie įėjimo. Letristai dažniausiai gaudavo tai, ko norėdavo – publikos pasipiktinimą. Maurice'o Lemaître filmo *Has the film begun?*⁸⁰ transliacijos scenarijuje (ne paties filmo, o jo transliacijos) surašomas veiksmų planas, nukreiptas prieš publika:

[...] kai publika bus įleista, kino salė (transliavimo kambarys) bus tamsi ir be jokių padėjėjų, kurie padėtų žmonėms rasti savo vietas. Jie sėsis su neapsakoma painiava. Stačiakampis ekranas bus deformuotas, prikabinus daugybę spalvotų draperijų su judančiais objektais. Kol žiūrovai sėsis, bus parodyta paskutinė Vesterno scena ir įjungtos šviesos. Pranešėjas lieps publikai palikti salę. Tada Maurice'as Lemaître'as pats pradės skaityti ginamąją šio filmo kalbą, kuri bus pertraukinėjama šauksmais. Projekcininkas, laikantis sauja celiuloidinių juostų, atsiras prie režisieriaus ir kaltindamas jį kad sukūrė filmą, prieštaraujantį savo paties idėjoms, pradės plėšyti juostas. Tada įsiterps filmo „prodiuseris“ bandydamas išsaugoti juostas, kurios dar liko. Jis šauks ant projekcininko ir išvys jį iš teatro. Pavadinimo kadras ekrane rodys, kad filmas dedikuotas I. Isou. Likusieji kambaryje pradės reikalauti, kad būtų įjungtos šviesos. Tai iššauks garsų „Aah...“ kylantį iš kolektyvinio pasitenkinimo. Kai šviesos bus įjungtos, ekrane bus transliuojama medžiaga iš keleto visai nesusijusių juostų. Pasigirs daugiau kolektyvinių šauksmų. Po kelių akimirkų šviesos galutinai bus išjungtos.⁸¹

Siužeto čia daugiau negu filme.

Šiose praktikoje egzistuoja aliuzijos ir nuorodos į praeitį: ankstesnių techninių galimybių sąlygoti sprendimai filmo kūrime aproprijuojami sąmoningai, kaip kompozicinė medžiaga. Nebyliame kine naudoti teksto kadrai, pavertę žiūrovą skaitytoju, skaičiai, kadre fiksuojamos sekundes iki filmo pradžios. Taip pat papildomi veiksniai, suteikiant kino juostai garsą: gyva muzika, pranešėjai, ku-

⁷⁹ Thomas Y. Levin, „Dismantling the Spectacle: the Cinema of Guy Debord“, in: *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, McDonough, T (ed.), Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 358.

Pasitelkiau ir naudoju šią techniką šiame tekste, kaip kompozicijos ir struktūros dalį.

⁸⁰ Org. „*Le film est déjà commencé?*“

⁸¹ Andrew W. Uroskie, „Beyond the Black Box. The Lettrist Cinema of Disjunction“, in: *OC-TOBER 135*, MIT press, Winter 2011, p. 42.

rie imituodavo dialogus arba nusakydavo siužeto eigą (jie kartais specialiai įgarsindavo ne taip, kaip yra, sukurdamo savo dialogus, tragediją versdavo į komediją, ar sukurdamo pornografines scenas romantinėms komedijoms). Visa tai buvo traktuojama ne kaip pašaliniai dėmenys, bet kaip lygiavertės kino dalys. Iš čia kyla ir pretenzija sukurti *Gesamtkunstwerk* – totalinį meno kūrinį, įtraukiantį visas galimas menines išraiškos formas.

Priešingas pavyzdys: G. Debord'o filmas *Hurlements*. Jo seansai labiau lygintini su aštriais skalpeliais ir baltu ligoninės interjeru negu su letristinėmis dionisiškomis puotomis. G. Debord'as, priešingai negu letristai, kurių vaizdo kritika pasireiškė jo pakeitimu garso ar parašyta raide ir noru jai suteikti naują poetinį gyvybingumą, čia apskritai ištrynė vaizdą. Filmą susideda iš juodų ir baltų kartais vienas kitą keičiančių kadru, garso takelyje kartais pasigirsta neaiškūs menininkų – G. J. Wolman'o, I. Isou, G. Debord'o, Serge'o Berna'o ir Barbaros Rosenthal dialogai. Toks filmo seanso scenarijus, kaip ankstesniame pavyzdyje, čia neegzistuoja, žmonės verčiami žiūrėti tiesiog į tuščią ekraną. Būtų galima prisiminti Platono olos klišę: nebelieka šešėlių, girdisi tik ugnies garsai. Guy Atkins'as aprašo 1960 m. ICA (Londono šiuolaikinio meno institute) vykusį seansą ir publikos reakciją:

[...] Visi kiti liko ligi pabaigos, tikėdamiesi, kad sensacinga dalis dar bus. Kai šviesos išjungė, per auditoriją iškart nuvilnijo nepasitenkinimo murmesys. Žmonės stojosi, kai kurie skėlė piktas kalbas, norėjo susigražinti pinigų. [...] Triukšmas buvo toks stiprus, kad pasiekė kitą minią, išsirikiavusią ant laiptų antram seansui. Tie, kurie ką tik matė filmą bandė įtikinti žmones ant laiptų eiti namo ir nešvaistyti savo pinigų ir laiko. Bet atmosfera buvo taip įkrauta susijaudinimu, kad šie įtikinėjimai turėjo atvirkščią efektą. Naujai atvykusieji tik dar labiau norėjo pamatyti filmą, nes niekas iš jų neįsivaizdavo, kad jame apskritai nieko nebus rodoma!⁸²

Publika negauna to, ko tikisi, yra provokuojama, reiškia savo nepasitenkinimą šūksniais – tokiu būdu, pagal G. Debord'o įsitikinimą, demaskuojama, kaip stipriai ji įtraukta į reginį, kad ji pati yra reginys.

Juosta išryškinta. Dabar galima raižyti tekstą.

⁸² Guy Atkins (with Troels Andersen), *Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964*, New York: Wittenborn Art Books, 1977, p. 57-59.

Kinas kaip tekstas, tekstas kaip struktūra

Anksčiau išryškintų veiksmų ir technikų kilmės priežastis apibendrintų frazė: „Kino menas daugiau nebeabejojo pagrindinėmis savo kūrimosi struktūromis“⁸³. Letristų ir situacionistų praktikoje mane labiausiai domina tai, kad akcentuojamas kino tekstualumas, filmas kaip rašymo forma, filmo dekomponavimas ir išskaidymas į tekstą ar filmo kaip teorinio darbo kūrimą: „Visuomenė, o ne technologija, padarė kiną tokį,

Image may contain: 1 person, smiling

koks jis yra. Kinas galėjo būti istorinis egzaminavimas, teorija, esė, prisiminimai, – G. Debord'as užbaigia apie save – Tai galėjo būti toks kinas, kokį aš šiuo metu kuriu“⁸⁴. I. Isou, suteikdamas pirmenybę žodžiams, o ne vaizdai, įtraukdamas filosofinių tekstų pasąžus ir manifestus, pasižymėjo ne tik verbaline prievarta prieš žiūrovus, tačiau ir siekiu juos iš žiūrovų paversti skaitytojais⁸⁵. Tą tiesiogiai konstatuoja ir jo filmo pavadinimas „Traktatas“ remdamasis kino forma kaip skaitymo (ir rašymo), o ne žiūrėjimo veiksmu. Svarbu pačių filmų tyrinėjimas ir nagrinėjimas (iš dalies ir mano, ir kituose tekstuose) vyksta per tekstinius failus. Thomas Y. Levin savo straipsnyje *Dismantling the Spectacle: the Cinema of Guy Debord*, analizavo G. Debord'o filmus jų nematęs (tuo metu autorius buvo uždraudęs jų peržiūras), turėdamas pirminius šaltinius, jų scenarijus, aprašus ir kadruotes. Tuos failus būtų galima pavadinti tekstiniais vaizdais. Tai panašu į programinio kodo skaitymą ar rašymą: skaitydamas kodą, turi numanyti, koks vaizdas yra ekrane. /* Lauke pradėjo smarkiai lyti, keli žmonės įbėgo į biblioteką pasislėpti, kažkokios mergaitės ką tik išbėgo, už manęs, nenoriu atsisukti ir pasižiūrėti, kažkas tyliai kalbasi su savimi (?): „siaubas, nepasiėmiau skėčio.“ */ Tokius failus vadinu priešvaizdžiais. Čia mano tyrimas išsišakoja/susijungia su

⁸³ Org. The art of film thus no longer questioned its basic structures of representation.

Andrew W. Uroskie, „Beyond the Black Box. The Lettrist Cinema of Disjunction“, in: *OCTOBER 135*, The MIT press, Winter 2011, p. 26.

⁸⁴ Guy Debord savo filme *In Girum imus nocte et consumimur igni* in: *Ovres cinematographiques*, p. 207-208, iš Thomas Y. Levin, *Dismantling the Spectacle: the Cinema of Guy Debord*, in: *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, McDonough, T (ed.), Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 321.

⁸⁵ Plačiau: Andrew W. Uroskie, *Beyond the Black Box. The Lettrist Cinema of Disjunction*, in: *OCTOBER 135*, The MIT press, Winter 2011, p. 21-48.



Micrography. The masora calligrams occur here and there in traditional annotated copies of the Hebrew Bible. They are drawn typically as marginalia. The massorah is shaped into patterns which generally have no particular relevance to the biblical passage in question, allowing thus various alternative readings, all equally valid. Ill. Dog and Hare, Jonah.

Lettrism - Wikipedia

<https://en.wikipedia.org/wiki/Lettrism> ▼ Išversti šį puslapį

(ii) **Discrepant cinema** (le cinéma discordant), where the soundtrack and the image-track would be separated, each one telling a different story or pursuing its own more abstract path.

History · Key concepts · Major developments of ... · Key members

Letristai nebuvo pirmieji paverę raide į ženklą. Pirmieji tai padarė žydai VI a. Jie negalėjo kurti reprezentacinių atvaizdų, bet surado kitą legalios išraiškos formą – jie galėjo juos išrašyti. Tačiau tai ne vienintelis panašumas. Kaip letristai atskyrė garsą nuo vaizdo, taip ir šios mikrografijos taip pat buvo atskirtos, dažniausiai neturėjo jokio tiesioginio ryšio su tekstu, ir, kaip čia rašoma, sukurdavo atskirus, alternatyvius skaitymus.

mikrografija, spausdinimo mašinėlės menu, kaligramomis, – kurių struktūrą atsikartojimus, jau ne tekstinius, matau, atpažįstu dar ir kitur. Šį tekstą pradėjau rašyti pasitelkdamas I. Isou filmą (ir kelis kitus) jo nemačius – neradau pasiekiamos prieigos internete ar šio filmo kopijos VDA ar kurioje nors kitoje bibliotekoje. Internetiniame avangardo archyve *Ubu.com*⁸⁶ filmo peržiūra buvo neleidžiama, taigi, kas jame vyksta, aiškinausi iš tekstų apie jį, ištraukų internete, momentinių ekrano nuotraukų. Nuosekliai filmo eigą sužinojau iš detalaus aprašymo Andrew. V. Uroskie straipsnyje *Beyond the black box. The Lettrist Cinema of Disjunction*. Galiausiai filmą išsinuomavau per internetinę „Vimeo“ prieigą. Panašiai buvo ir su keliais kitais minimais filmais. G. Debord'o filmai, kurių negalėjo pažiūrėti T. Y. Levin'as, įkelti jo oficialiame „Youtube“ kanale⁸⁷, nėra tik „Spektaklio visuomenės“. Nemoku prancūzų kalbos, subtitrų nėra, koks tekstas juose – netiesiogiai žinau iš T. Y. Levino straipsnio, kurį rašydamas jis negalėjo peržiūrėti filmų. Šie filmai pirmiausia pasireiškė kaip tekstai, nors ir ne tokiu būdu, kokio troško menininkai, kai juos kūrė.

⁸⁶ Isidore Isou [interaktyvus] <http://www.ubu.com/film/isou.html> [žiūrėta 2018 03 28]

⁸⁷ Guy Debord archyvas [interaktyvus] <https://www.youtube.com/channel/UCMOiHIdy-qXi8oZ3tab09Ouw> [žiūrėta 2018 03 26]

Dienoraštis berašant tekstą

Skaitau vieno atsitiktinio menininko, Stan'o Brakhage'o, manifestą (nežinau kas jis toks, pirmąkart girdžiu⁸⁸) pavadinimu „Regėjimo metaforos“ (Metaphors on Vision) ir galvoju, ar iš to, ką jis rašo, norėčiau pamatyti, ką jis sukūrė. Atsakau sau: „Ne“. Ėmė erzinti tie apokaliptinių emocijų sklidini tekstai, ateities grėsmės, nekaltumo praradimai ir paliepimai svajoti. Svajoti apie pasaulį iki kalbos. Kiek atspalvių kūdikio akimis turi žolė, juk gal ji visai ne žalia. Taip, žodžiai tik koncepcijos, kurios įkalina. Klausausi *Radiolab* „Kodėl dangus nėra mėlynas?“⁸⁹ tinklalaidės, kurioje kalbama apie spalvų pojūtį ir ryšį su kalba. Pa-teikiami duomenys⁹⁰, kad spalvų pavadinimai atsirado tik tada, kai žmogus pradėjo pats jas gaminti. Kai jis nusprendė suteikti spalvai pavadinimą, ji pa-mažu vis labiau įsitvirtino. Spalvai buvo suteikta *spalva*. Kai spalva dar neturi pavadinimo, ji neatpažįstama, tiksliau sakant, „praleidžiama pro akis“. Tą gali-ma pritaikyti ne tik spalvoms, bet ir kitoms sąvokoms.

Taigi, reikia būtinai pažiūrėti šio menininko darbus, jei jau taip nesinori. Pirmas, surastas „Drugių šviesa“ (*Mothlight*)⁹¹ – trumpas filmas (Stan Brakha-gė'as video menininkas), padarytas be kameros (akies), 1963 m., sąmoningai, kaip būdinga avangardistams, jai priešinantis. Man taip patinka visos tos supa-našėjusios struktūros: sparno, gėlės žiedlapio, žolės stiebo; persišviečiančios, pereinančios viena į kitą. Tikrai, vizualinė metafora ir vizualinis pažinimas, nėra iliustracija, juntama ikižodinė patirtis. Kam tad rašyti apie filmą ta visa gąsdi-nančia terminologija. Galbūt rašyti reikia, kad pažintum tekstinės išraiškos ne-tobulumą (čia būtų priešingas požiūris letristams). Ir atvirkščiai, tas filmas man nebūtų padaręs tokio įspūdžio, jei būčiau pamačiusi jį pirmiau už tekstą, nes dabar supratau apie ką jis. Erzinantis tekstas buvo reikalingas, kad tą pajusčiau. Vis tiek norisi jį perrašyti. Filmą peržiūra nebėra grynai ikižodinė patirtis, nes atpažįstu kategorijas – kad tai „lapas“, „žiedlapis“, „vabzdžio sparnas“. Visa tai

⁸⁸ Stan Brakhage - menininkas, kuris citatomis ir išvalgomis vis figūruoja tekstuose – citato-mis ir išvalgomis – apie I. Isou ir letrizmą, kurio manifestą knygoje *100 Artists' Manifestos From the Futurists to the Stuckists, selected by Alex Danchev* (p. 368) vieną vakarą atsitiktinai atsiverčiau. Dėl tam tikrų asmeninių priežasčių ir kitų tyrinėjimų atšakų užkliuvo pavadinimas.

⁸⁹ Org. „Why isn't the sky blue?“ [žiūrėta: 2018 04 20] [interaktyvus] internetinė nuoroda: <https://www.wnycstudios.org/story/211213-sky-isnt-blue>

⁹⁰ Kalbinamas Guy Deutscher, knygos *Through the Language of Glass: Why the World Looks Different in Other Languages* autorius.

⁹¹ Nuoroda į filmą: <https://youtu.be/S5P5vkegmU> [žiūrėta: 2018 04 01]

asocijuojasi su kažkada skaitytu ir įstrigusiu, bet dabar tik nujaučiamu M. Proust'o natiurmortų sąrašų jo knygoje „Prarasto laiko beiėškant. Svano pusėje“. Nesuvokiu, kodėl jis man taip įstrigo, atrodo, kad beskaitydama jį patyčiau, o kažkur turi būti sąsiuvinis, į kurį jį išsirašiau. Ten lyg buvo laikrodžio ciferblatas, taip pat sparnas, lipni skaidri juosta? /* Ką tik iškuičiau senus sąsiuvinis, radau tikslią citatą visai kitame, negu galvojau, sąsiuvinyje, o to kito net nebuvo; kokia sėkmė, kad iš viso radau, kad tas sąsiuvinis ne kitame mieste ar kitoje vietoje, kurios nebūčiau galvojus patikrinti.* / Ta citata taip tinka šiam filmui, kad *trūksta žodžių*. Šios dvi medijos ne kalba apie viena kitą, iliustruoja ar pateisina, bet kalba viena per kitą; abi yra apie vizualinę patirtį, sąvokų kalėjimą, ikižodinį patyrimą. O tiksliai citata tokia: „Lapeliai, pasikeitę ar visai netekę savo išvaizdos, buvo panašūs į skirtingiausius daiktus: permatomą musės sparną, baltą etiketės antrąją pusę, rožės žiedlapį, bet viskas sukrauta, susmulkinta lyg paukščio lizde“ (knygos puslapis neužrašytas, 2011 m.). Mano pirminis atsiminimas, pasirodo, švelniai tariant, ne visai tikslus, jis galėtų būti trečiasis dėmuo (kokioje dėlionėje?). Dar viena netikėta citata šalia, kurios neprisiimu:

tekstas
labiausiai
vizualus tada,
kai išreiškia
pats save.
Pvz, jei
parašau žodį
„tekstas“, jis
vizualus
už žodį
„pelė“, nes
tekstas
išreiškia pats
save ir
neslepia kitų
reikšmių.
Nereikia jo
įsivaizduoti,
tuo tarpu,
„pelė“, išskyla
pelės
vaizdinys, kai
ji perskaitau,
raidės tik
priemonė
vaizduotei,
nžn, ar čia
teisinga, ar
jau linkstu į
Stan
Brakhage
manifesto
stilių

Žodžiai mums yra tartum aiškūs ir praktiški daiktų paveikslėliai, kaip tu, kur kabo mokyklose tam, kad vaikai žinotų, kaip atrodo varstotas, paukštis, skruzdėlynas, nes visi daiktai yra panašūs. Kas kita vardai žmonių, taip pat ir miestų, kuriuos jie mus įpratina laikyti individualiais, vieninteliais kaip ir žmones, jie kuria mums miglotą jų vaizdą, kuris iš vardo, iš jo skaidraus ar niūraus skambesio ima sau spalvą ir nusidažo ja tolygiai, kaip tos afišos, kurios kartais būna ištisai mėlynos ar ištisai raudonos ir kuriose – ar dėl ne visai tinkamo atlikimo, ar dėl dekoratoriaus užgaidų – mėlynai ar raudoni esti ne tik dangus ir jūra, bet ir valty, bažnyčia, praeiviai.⁹²

Prieš kelias savaites perskaičiau eilutę: „Rašymas buvo Proust'o tapybos būdas“⁹³ ir šitie sakiniai, užrašyti tada, kai visai apie tai negalvojau – tarsi laiko kapsulė, tai tik patvirtina.

Bet kiti Stan Brakhage darbai pasirodė panašūs į manifestą.

⁹² Marselis Prustas, *Prarasto laiko beiėškant. Svano pusėje*, iš prancūzų kalbos vertė Aldona Merkytė, Vilnius: Vaga, 1979, puslapis nenurodytas.

⁹³ David Carrier, *Paintings in Proust: A Visual Companion to "In Search of Lost Time" by Eric Karples* <http://www.artcritical.com/2008/11/01/paintings-in-proust-a-visual-companion-to-%E2%80%9CIn-search-of-lost-time-by-eric-karples/> [Žiūrėta 2018 03 18]



```

    }, wrap {
      width: 750px;
      margin: 0 auto;
      display: block;
      position: relative;
      z-index: 0;
    }

    show {
      display: block;
    }

    wrap {
      perspective: 1600px;
      perspective-origin: 50% 100px;
      position: absolute;
      top: 50px;
      left: 150px;
    }

```

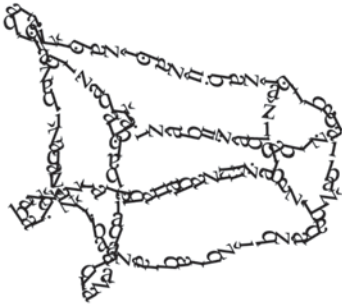
← ← ← Struktūros atsikartojimai įvairiose medijose

(ši eilutė specialiai palikta viena kad išmokyti savarankiškai rašyti)

Tarp poezijos ir tapybos

1965 m. Londone, Šiuolaikinio meno institute (ICA – Institute Of Contemporary Arts) įvyksta paroda „Tarp poezijos ir tapybos“, kurioje dalyvauja ir letrizmo judėjimo atstovai, tarp jų ir I. Isou. Parodos kataloge⁹⁴ neteisingai įrašyta, kad spausdinimo mašinėlės menas naudojamas nuo 1920 m. Užmirštos jokio meno judėjimo nesukūrusios, Viktorijos laikais spausdinimo mašinėlę naudojusios anglės darbininkės stenografės. Nors dekoratyvinių pavyzdžių būta dar anksčiau, nuo pat spausdinimo mašinėlės išradimo, vienu iš spausdinimo mašinėlės meno pradininkų išlikusiu pavyzdžiu yra laikomas 1898 m. sukurtas F.F Stacey drugelio piešinys. Jis buvo sukurtas vienam iš tuo metu pradėtų organizuoti stenografėms skirtų, spausdinimo meno konkursų, kuriame buvo demonstruojamas ir skatino varžytis dėl profesionalumo.

(ši šaka nebaigta)



⁹⁴ *Between Poetry and Painting*, London: ICA, 1965, p. 21.

Parodos „Mokslas ir gyvenimas“ – instaliacijos „Unwritten“ prisitavimo transkripcija (versta iš anglų k.), laikas: 2018 balandžio 6 diena; 14:00 – 14:30

Skambutis draugei prieš paroda:

[...]

– *svarbiausia mokėt gerai papizdelint.*

Aš jau pradedu rašyti, lapas atverstas, rašiklis mano rankoje, jau tuoj juoda jo galvutė prilies popierių, atsiras trintis, jau tuoj, rašiklis mano rankoje, suspaustas tarp dviejų pirštų: nykščio ir smiliaus, paremtas į didįjį, kaip patogiu, tereikia vieno judesio

Vieta: lauke prie plytelių

Mano darbo pavadinimas yra „unwritten“. Čia yra dalis instaliacijos. Kita dalis yra Titanike. Siekiau atitikti pagrindinį parodos raktažodį „nuorodų miškas“, keletą iš jų sukurdamas. Ši instaliacija yra noro surasti tinkamą rašymo formą nuoroda, nes viliuosi, kad suradusi išspręsiu daug dalykų.

Šios plytelės yra minėtųjų svajų materializacija ir turi kelias reikšmes. Pirmoji – jos yra save nurodančios struktūros. Žodis *text* remiasi savimi ir *tile* nurodo, kad čia yra ne kas kita, o plytelė. Forma ir turinys be jokių aberacijų sutampa. Antra reikšmė – laukimas. Ne atsitiktinumas, kad žodžiai yra išpjaustyti, įdubę. Kaip žvejys laukia žuvies tinkle, aš laikiu, kol mano meninis tyrimas prisipildys informacijos (*pasilenkiu ir pavaidinu, kad tikrinu, ar jau prisipildė nors kiek tos informacijos*). Plytelės kartu parodo, kaip sukritęs turinys priklauso nuo erdvės formos. Šie atskiri žodžiai sukuria naują, trečiąjį žodį (šnekamojoje kalboje nesigirdi „t“ pasikartojimo) *text-tile*; anksčiau spausdinimo mašinėlės buvo naudojamos sukurti tekstilės raštams.

Titanike jūs matėte kitus failus ir save nurodančią saviironišką eilutę ši eilutė specialiai palikta viena kad išmokytų savarankiškai rašyti. Fonograma yra užtildyti ir iš pop dainos pavogti žodžiai, kurie idealiai tinka nusakyti rašymo frustracijos procesus, nors iš tikrųjų yra ne apie tai. Sąvoka „fonograma“ reiškia ne tik garso įrašą, bet ir grafinius ženklus, fiksuojančius garsus, arba, paprasčiau

tariant, užrašus kaip reikia ištarti žodį.

Slapta reikšmė: visi šie tekstiniai failai yra tušti, čia nėra mano pačios teksto.

– *Ačiū Dovilei už pristatymą, bet kadangi toks vėjas ir šalta, gal pereikime į vidų ir ten galėsime pratęsti diskusiją ir užduoti klausimus. Kaip manote?*

[Pasigirsta pritarimo balsai. Visi eina atgal į Titaniką. Sustoja prie instaliacijos dalies, esančios galerijoje. Prasideda klausimai]

– *Manau, turėtume būti sąmoningi dėl lietuvių/anglų kalbų vartojimo. Kodėl užrašas anglų kalba?*

– Viena iš reikšmių mes jį galime perskaityti beveik lietuviškai, lotyniška kilmė „textile“. Galima sakyti, kad kelios kalbos tarpusavyje kalbasi. Man svarbi reikšmė, o ne pati kalba.

– *Tavo darbas pasižymi 1970 m. konceptualizmo metodais. Kaip tu pati tai vertini dabartiniame kontekste ir ką tau reiškia tas judėjimas? Galbūt jau neverta jais naudotis?*

– Pastaruoju metu skaičiau apie letristų ir situacionistų judėjimus, apie semantikos ištrynimą iš raidžių, kiną, citavimą be kabučių – perimu šias taktikas. Tai atsispindi ir kiekvieno objekto pavadinime: „Pdf subtitles“, „Fonograma tylioji“, „Rašybos sistema“. Šis kūrinys – tik vienas taškas procese. Ir man jis jau ne visai patinka.

– *Kaip visa tai atitinka tavo meninio tyrimo temą?*

– Dabartiniu momentu kuriu išplėstinį meno kūrinį, kuris susideda iš abiejų – rašymo ir vizualiosios dalies. Laikausi požiūrio, kad vizuali dalis yra ledkalnio viršūnė ir nebūtinai pati svarbiausia visame meno kūrinyje. Kita vertus, ateityje ši nuostata gali keistis, ji nėra stabili ir baigtinė. Tikiu, kad eilutė, nubausta ir pastatyta į kampą, išmoks savarankiškumo, iš dangaus ar iš batų kulnų nukritusi informacija man pravers, o dainos žodžiai duos išrišimą. Tai, ką čia sakau yra Einšteino susapnuota galima realybės versija, jei būtų atsakyta taip, kaip atsakyta čia.

[Tyla, susižvalgymai]

– *Aišku. Atrodo, mes jau išnaudojome laiką diskusijai. Jei daugiau komentarų*

nėra, pereikime prie kito dalyvio.



*pastabos, kiti failai ir sukurti
objektai, kurie paprastai atsi-
randa sąsiuvinio gale*

2018 04 29

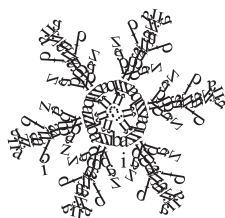
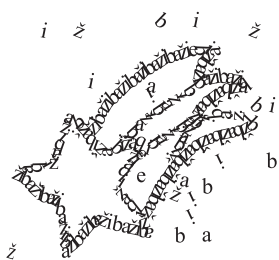
Po Peter Gree-
naway filmo „The
Pillow Book“ pasiža-
du sau kurti tik vizua-
liai paveikų meną.
Atrodo, kad reikia
numesti šį pieštuką.

Naujametinis

žiburėlis

š d i ž
i b a ž

žib a žib a



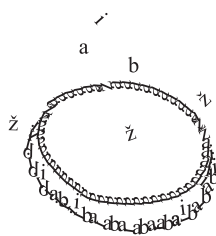
žiebia

a b ž
b ž i a ž b a
ž ž i a ž a

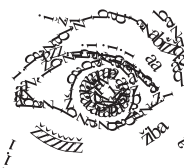
i ž
i
ai
ž
i

i

a b ž
b a a ž a
ž žiba ž ba
ž i

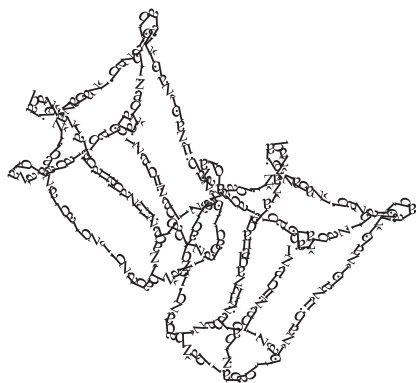


žib a žlib a



1.1 girtuoklės
1.2 vilties

ž ž



i n s
 s g a
 s e
 e i n
 s a g s
 g e e
 n s s
 s n i e
 g i i s
 s g e s
 n s s a
 s a g a n
 s e a n
 g n i e a s
 s n i g
 s n i e g a s
 s n i e g a s
 m i e g a s
 m i e g a s

\

~ ~ ~ ~ ~

 $\Omega 2$ [illegible]

šios kulkos pagamintos iš oro
kuriuo kvėpuoja žmonės kai pyk
pyksta pykšta pokšta
pykšt
pokšt
pykšt
pokšt
šta pykšt
pyst

keberio:okšt

okšt
o
o
o

Legalaus maišto struktūros: užrašai apie mikrografijos dėliojimą

Rytuose, Izraelyje ir musulmoniškose šalyse nebuvo galima piešti antropomorfinių dievybių saugantis idololatrijos. Pro šį draudimą vis tiek savaip prasiveržė vaizdo poreikis. Islamiškuose Artimuosiuose rytuose susiformavo islamiškoji kaligrafija, perimta iš vėlyvosios Antikos *carmina figurata* – kai tekstas įgyja vaizdo formą, tačiau ir turinys išlieka svarbus.

Izraelyje VII-VIII a. atsiranda mikrografija. Raidė, šriftas tampa ženklu (mazorah tam ypač tiko), dauguma mikrografijos atvejų turinys nebesvarbus. Forma susidaro per kontūrą, piešiama manuskriptų paribiuose, paraštėse.

Taip susiformuoja du legalaus maišto tipai⁹⁵: dekoratyvinė mikrografija, abstraktūs raštai ir dizainai ir reprezentatyvūs vaizdai, kurie iliustruoja arba priešinasi greta esančio teksto prasmėms.

Iš jų išsivystė kiti vizualaus teksto žanrai: kaligramos, ambigramos, vizualioji, konkrečioji poezija.

Mikrografijos dėliojimas

Dėliojant mikrografiją, apima panašus jausmas lyg dėliotum mozaiką. Raidės kaip smaltos gabaliukai. Ne visada raidžių kiekio pakanka norimam vaizdai (jei noriu ją padaryti iš konkretaus teksto) kaip ir numatytos spalvos smaltos mozaikoje – dėliojant vieną raidę prie kitos vaizdas susimažina, nebelieka tarpų. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog labai mažus smaltos stačiakampius lengva sudėti vieną prie kito, jie panašūs. Iš tiesų, reikia tverti kaip puzlę, jei norisi kuo mažesnių tarpų bei geresnės formos ir struktūros. Taip pat ir dėliojant mikrografiją.

Per šią praktiką atradau jog:

m gali atitikti drakono pėdos pirštus
v gali atitikti drakono ausį
a gali atitikti drakono akį
o gali atitikti žvyną

⁹⁵ Tai ne istorinė, o mano laisva, žaidybinė interpretacija.

n – bendra galūnė

h galima panaudoti, jei nori ką nors susiaurint kaip ir d y p k

Vadinasi, raidės turi dragonomorfinių savybių.

Kodėl mane taip žavi iš raidžių sudėliotas vaizdas? Tarsi kodas, tarsi struktūra, tarsi griaučiai, persišviečiantis vaizdas, priešvaizdis – tarsi vaizdo vaiduoklis.

--

Raštas – kalbos žaidimas

O gal

Sapnas yra raštas, o daugelis raštų tėra tik sapnai⁹⁶.

Ką aš dabar veikiu?

Sapnuoju.

⁹⁶ Umberto Eco, *Rožės vardas*, iš italų k. vertė Inga Tuliševskaitė, Vilnius: Alna, 1991 p. 351.

Marginalija nr. 3

Beskaitydama apie Robert'ą Frank'ą ir žiūrėdama jo fotokoliažus, panorau ant drobės nutapyti disertacijos fragmentą. Anksčiau tokia idėja atrodė pernelyg tiesmuka, kad imčiau ir padaryčiau. Tai nebus kaligrafinis darbas, renkuosi tą patį šriftą, kuris yra kompiuteryje. Nenoriu jokių grafinių imitacinių ženklų, kurie indikuotų kompiuterio ar dar kokį ekraną, sąsiuvinio lapą, tik šrifto. Iš pradžių galvoju rinktis 12 pt, bet tuomet reikėtų rinktis mažesnę drobę, nes viskas susmulkėtų. Bus tikrai lėtas rašymas, lėtas tapymas, perkėlimas į švaraštį, nes tekstas jau parašytas. Šitas darbas įeis į parodą *b(l)oom*, išrašysiu teksto fragmentą, apie freskos tapymo procesą.

Rašalas: nenaudoju grynos juodos. Trys skirtingi juodos maišymo būdai.

Rašymo mašinėlės analogija: drobę stumdau kaip lapą, iš dešinės į kairę ir atgal, pati lieku toje pačioje vietoje.

Ties trečia eilute pagalvoju, o jei vis dėl to spalvotai – gal geriau?

Ties dvylikta nutraukiu rašymą, laiko ir rezultato santykis sufleruoja, kad neverta daugiau tęsti.

Vienai su puse eilutės sugaištu po penkias-šešias valandas. Tikrai lėtas rašymas.

Perkeliu rašymą ant įmaučiu, žymiai padidinu mastelį.

Mastelis padidėja, bet laiko-atlikimo santykis išlieka nepakitęs.

Įmautės žymi procesą.

Mėlynai ant permatomos baltos, kaip aliuzija į prabangią marokietišką keramiką, arba pigius mėlynus kiniškus printus ant baltų plytelių.

Freska gali būti tik raštas.

Pradedu neapkęsti savo teksto. Tapydama jį dar iš naujo šiek tiek perrašau, suredaguojau, pakeičiu, bet vis tiek žiauriai nekenčiu.

Redaguodama tekstą, redaguojau savo ego.

Tekste ant įmaučiu atsiranda tą reflektuojanti eilutė, kurios nėra šio teksto versijoje.

Eksponuodama, įmautes sukeičiu vietomis, kad sugriaučiau linijiniškumą.

Fotosin tezė

[Projekto aiškinamasis raštas]

Projektas: „Kuriu Vilnių“ laimėtojas

Irengimo vieta: Vilniaus g. 22 šoninė siena (buvusi „Žinijos draugija“)

Pobūdis: meninis – sieninė tapyba

Atlikimo technika: akriliniai ir tamsoje šviečiantys dažai

Pavadinimas: „fotosin tezė“

Idėja: žodžių dëlionė-kaligrama, išryškėjanti tamsiuoju paros metu. Suradus užmaskuotus žodžius, galima perskaityti eilutę (ją raudonai pažymiu tik čia, nors planuoju padaryti, kad ji šviestų šiek tiek ryškiau). Pats darbas yra kintantis: dieną žydi rožė/naktį žaliuoja raidės.



514. Filosofas sako, kad supranta sakinį „Aš esu čia“, kažką juo turi mintyje, kažką galvoja, – netgi tuomet, kai jis visiškai neprisimena, kaip, kokiomis progomis sakiny s yra vartojamas. O kai sakau „Rožė ir tamsoje yra raudona“, tą raudonumą juk matai tamsoje prieš save.

L. Vitenšteinas, Filosofiniai tyrinėjimai, p 289

Šiam darbui (raidėms) panaudosiu liuminescencinius dažus, kurie dieną (dieną raidės bus žalsvai baltos) sugeria šviesą, o naktį švyti. Todėl pavadinimas „fotosin tezė“ yra interpretacijų raktas. Žodyje paliktas tarpas jį suskaido, taip jis

tampa šių dviejų aprašytų reikšmių koncentruota nuoroda.

Kūrinių padiktavo intuityvus erdvės pajautimas: čia tinka būtent ši eilutė. Kompozicija sienos fragmente sukoncentruota neatsitiktinai, noriu sulieti ją su aplinka, likusią sienos dalį panaudoti kaip vizualinę pauzę. Šis darbas bus mano meninio tyrimo doktorantūroje dalis, kuri tyrinėja įvairias vizualaus rašymo formas ir nematomus piešinius.

Tikslas: sukurti kaligramą, tarsi iš niekur nieko atsiradusią dėlionę, kuri išikomponuoja į erdvę lyg ten buvusi.

Raktažodžiai: vaizduotė, kaligrama, paslaptis, rašyti nematomu rašalu.

Kūrinio sudedamosios dalys

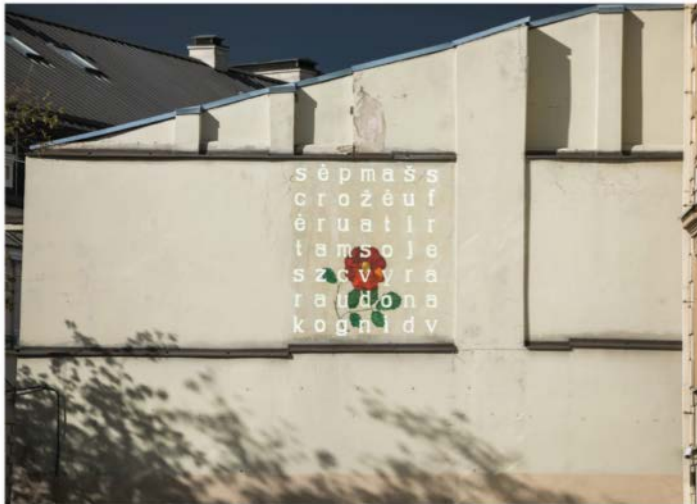
1.

514. Filosofas sako, kad supranta sakinį "Aš esu čia", kažką juo turi mintyje, kažką galvoja, - netgi tuomet, kai jis visiškai neprisimena, kaip, kokiomis progomis sakinyš yra vartojamas. O kai sakau "Rožė ir tamsoje yra raudona", tą raudonumą juk matai tamsoje prieš save.

L. Vitgenšteinas, *Filosofiniai tyrinėjimai*, p. 289

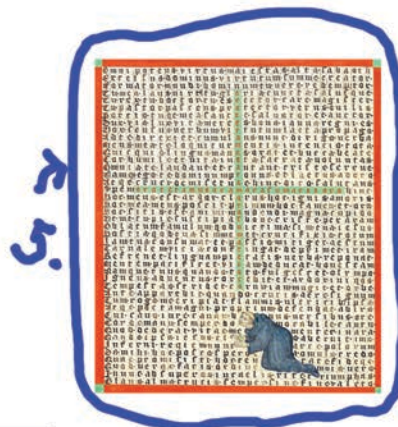


2.



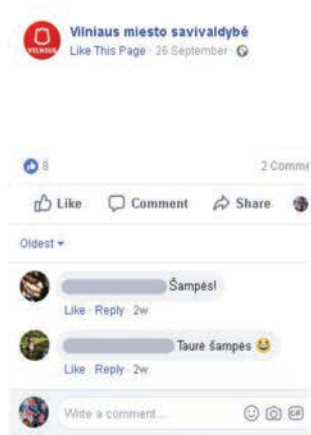
nuotrauka (c) Vilniaus miesto savivaldybė

atliktos



Let the sun
illuminate
the words

4.
F



3.



Išskleisti paveikslukai:

Paveikslukas nr. 1

*Man pasidarė svarbu atkurti tą kosmosą, kurį matau šviesos sklidime, obuolių ar malkų krūvoje.*⁹⁷ Man taip atsitiko ne su vaizdu, o su šiuo sakiniu, kurį sustiprino aplink jį esantys komponentai – kiti du sakiniai. Norėjau turinį paversti forma, taip kad jų kraštinės sutaptų.

Paveikslukas nr. 2

O aš juk iš tikrųjų turiu tamsoje šviečiančią raudoną rožę, sugeneruotą iš skyrybos ženklų elektroninėje švieslentėje.

Paveikslukas nr. 3

Dar nepradėjusi tapyti freskos supratau, kad šios idėjos pilnai, o gal ir visai nepavyks įgyvendinti, nes jai nėra tinkamų techninių priemonių. Raidės temstant pradeda blėsti ir praranda ryškumą. Buvau išsirinkusi kitą, tamsesnę sieną, bet ant jos tapyti nebuvo leista, savivaldybė pasiūlė šią. Galiausiai pamačiau, kad aplinkui per daug šviesos. Labai suabejojau, ar iš viso verta įgyvendinti kūrinį – žinojau, kad rožė nebus tokioje tamsoje, kokios reikia ir pati visiškai spalvos nepraras, o raidės tamsoje nešvies be papildomų priemonių ir neteigs priešingai, skatindamos išvaizduoti raudonumą. Fotosintezė neįvyks. Papildomų apšvietimo priemonių nenorėjau, nes jos sugriauna paprastumą, idėjos grožį. Reikėjo sugalvoti kitą motyvaciją. Tą leido padaryti žodžių dėlionės forma. Sumaniau idėti absurdišką slaptą žinutę, perskaitomą atvirkščiai, iš dešinės į kairę, vietoje nieko nereiškiančių fono raidžių. Niekas nepastebės skirtumo.

Kokią žinutę įrašyti?

Esu nutapiusi rožę šampano taurėje, o čia vėl rožė, bet jau be taurės. Galima susieti. O jeigu įrašyti „Šampės taurė dingo“? Pilnas „šampanas“ nebetelpa. Sukursiu pasakojimą tarp darbų. Ar nebus per daug išūlu? Freskos vieta priešais sveikatos ministerijos langus. O kas, jei sulauksiu priekaištų? Nebeturiu kitos išeities. Pilna frazė bus tokia „Rožė ir tamsoje yra raudona/šampės taurė dingo“. Arba tiksliau: „Rožė ir tamsoje yra raudona/sėpmaš ėruat ognid“. Šis derinys sugestijuoja visai kitas, naujas reikšmes, atrodo lyg

⁹⁷ Akvilė Poškutė, *Nature morte: ar gamta tikrai mirė?*, magistrinis tiriamasis rašto darbas, 2017, Vilnius, Vilniaus dailės akademija p. 8.

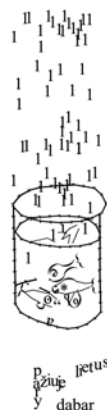
nusikaltimo būta, bet neaišku nei kas nei kaip – galbūt įvyko meilės drama.

Paveikslukas Nr. 4

Kūrinio fragmentas, eksponuotas instaliacijoje *unwritten*, dalyje „fonograma tylioji“ meno doktorantų parodoje „Mokslas ir gyvenimas“. Tai vienas iš rašymo metodų, siūlomų išbandyti Natasha'os Bendingfield muzikinėje kompozicijoje apie rašymo frustraciją ir būdus jai įveikti. Jį norėjau pritaikyti tiesiogiai kitame savo kūrinyje.

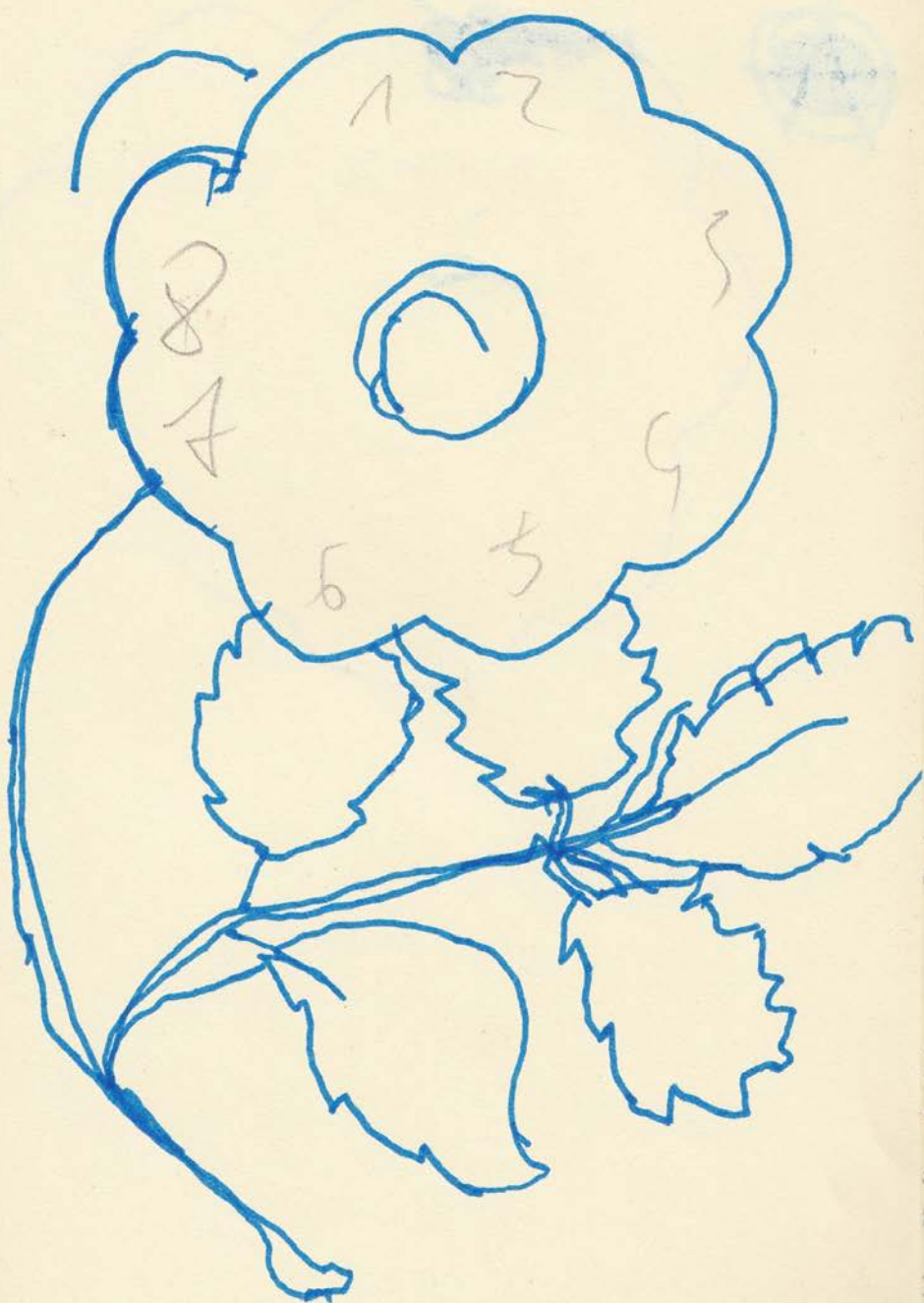
Paveikslukas Nr. 5

Žodžių žaismas „iliuminacijos-illuminate“ – dažai sugeria saulės spindulius ir tamsoje švyti. Viduramžių iliuminacija iš kažkurios *biblia pauperum*, vargšų biblijos. Šis pavadinimas klaidina ir neteisingai paaiškintas universalaus meno žodyne⁹⁸, kad šios biblijos buvo skirtos beraštei ir neturtingai visuomenės daliai. Iš tikrųjų, iliustracijos tik padidino biblijos kainą. Priešingai negu kitose biblijose, kur iliustracijos buvo tik dėmuo prie teksto, šiose iliustracija tapo centrine dalimi. Šio tipo biblijos buvo skirtos vizualizuoti tipologines sąsajas tarp ST ir NT.⁹⁹ Išryškėja save nurodanti struktūra, nes ši tipologija krikščionybėje nagrinėja ST asmenų ir įvykių pranašingumą, bei atitikmenis NT.



⁹⁸ *Universalus meno žodynas: nuo seniausių laikų iki dabarties*, Kaunas: Šviesa, 1998, p. 460.

⁹⁹ Lamberigts M., den Hollander A.A., (red) *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, Leuven: Dudley, MA: Peeters, 2006 p. 188-189.



P
R
I
E
Š
V
A
I
Z
D
I
S

Debatai: Debord vs Britney

[Darbas, skirtas doktorantų parodai *do the Right Thing* arba „Ką darai, daryk gerai“ 2019 03 28 – 04 14]

Čia jūs galite pamatyti du paveikslus: G. Debord'as, stovintis prie Senos upės kranto ir Britney Spears prie veidrodžio. Jų apačioje subtitrų forma parašyti du šių asmenų pareiškimai. Naudoju G. Debord'o filmo kūrimo metodus – vogimą ir pasisavinimą. Abi kompozicijos sudėliotos ir pertapytos iš jau esamų vaizdų.

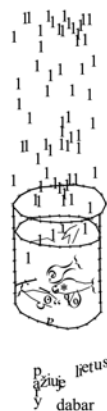
G. Debord teigė „niekada nedirbk“ ir galiausiai nusižudė. Jis ir jo sekėjai teigia, kad toks veiksmas yra išeitis, norint išsilaisvinti iš spektaklio visuomenės. Ja buvo pasinaudota – tai pergalė. Prisimenu A. Šopenhauerį, kuris teigė, kad savižudybė kaip tik pripažįsta valią gyventi, nes nusižudoma todėl, jog valia gyventi nebuvo išpildyta. Sekant tokia logika, G. Debord'as patvirtino, kad jis buvo spektaklio dalimi ir kad jam nepavyko iš jo išeiti. Taigi priešingai jo draugų teiginiams, šis veiksmas jį visiškai pavertė spektaklio dalimi.

Britney albumo viršelis primena mažųjų olandų tapybos darbus *vanity* tema. Čia yra veidrodis, vienas svarbiausių tuštybės simbolių. Jame atsispindi Britney nugara, rodanti, kad ji dar gyva ir kad neturi ko slėpti. Ant staliuko išdėlioti karūna, perlai ir plunksnos – turto ir pertekliaus ženklai.

Britney stovi išdidžiai, iškėlus galvą, nugalėtojos poza, sudarydama įspūdį, kad atsako už savo žodžius ir kad ji visa tai uždirbo. G. Debord'as, priešingai, stovi prie Senos kranto, kuris, suprantama, tikrai jam nepriklauso.

Renkuosi Britney. Manau, kad elgiuosi teisingai. Ji teigia: „Verčiau dirbk, k**e“, jei tik nori *Bugatti* ar martinio. Darbas gali mus išgelbėti.

Šis kūrinys deklaruoja tokias vertybes, kurias kritikuoti, rodos, yra parodos tikslas. Susidaro prieštaringa situacija, kai kas nors esantis hierarchiškai aukščiau sistemoje nurodo protestuoti ar maištauti. Žinoma, ligi tam tikros datos, prieš tai atsiunčiant santrauką. Galima sakyti, kad protestuoju prieš šią parodą – bet tai tik žaidimas. bakstelėjimas. Juk iš tikrųjų nė vienas iš jų nelaimėjo, ar ne? Ar kas nors gali iš viso laimėti? [Dramatiška muzika skamba fone]



Vieną kartą Paryžiu. Situacionistinis pasakojimas

Teksto geografija: eidama į botanikos sodą, praėjau salą.

Skaičiai žymi besimaišančias tarpusavyje temas:

1. Įprastas, kasdienis gyvenimas
2. Muziejus su sodu ir biblioteka
3. Piešimas
4. Nepadarytos fotografijos
5. Bagažas

1. Rašau šį, Paryžiaus dienoraštį atgaline data. Atvažiavau čia ieškoti G. Debord'o grafičio, irėžto kažkur Senos upės krantinėje. Priešingi upės salų kraštai panašūs į laivų denius, kuriuose įkurti ne visai prižiūrėti, nudrengti parkeliai. Viename jų įsivaizdavau žymiąją „Titaniko“ sceną, nes pačiame salos trikampio viršuje yra įmontuotas metalo vamzdžių bortelis iš to laivo. Kaip banalu.

Kai šiandien vakare ten užsukau, deniu prabėgo žiurkė, o tolėliau, prie suolelio tarp krūmų bučiavosi generiniai įsimylėjęliai (iš to banalumo neminėsiu jų vardų), itin dažnai pasitaikantys tokiose aplinkose. Porelė nenustojo glamžytis, pralėkė antra žiurkė, keli benamiai prisėdo ant suoliukų, o aš kaip vieniša susimąsčiusi turistė-rezidentė-menininkė stovėjau prie bortelio ir žvelgiau į tyvuliuojantį vandenį. Man akomponavo dargana ir vėjas. Iš ten patraukiau į lesbiečių barą „Mutinerie“, išvertus į lietuvių kalbą, tai reikštų maištininkę. Jo viduje tvyro šiltos spalvos, sienos dažytos raudonai, viduryje – žalias biliardo stalas, panašiai kaip Van Gogho naktinės kavinės paveiksle. Barų (kaip ir gamtos) grožį, matyt, suvokiame dėl juos vaizduojančių paveikslų scenų. Lankiausi čia pirmąkart, sėdėjau viena, stebėjau vietines, jų tą vakarą buvo nemažai, ir galvojau, kad taip ir prasėdėsiu, puikioje vietoje kampe prie baro, kur netrukda ir neužkliūnu kitoms. Bet girtas Estebanas, kuris nesėda ant šalia esančios kėdės, nes kai atsėdė, visada nugriūna, taria, jog esu jo gyvenimo meilė, kad jis retai pajaučia tokį ryšį su čia esančiomis lankytojomis, o rytoj ryte eis sužinoti galutinio sprendimo dėl lyties keitimo operacijos. Aš tikrai imu laukti, kol jis išeis jos darytis. Vėliau seksualioji Roksana lyg iš Mulen Ružo, taip, ji šoka tango, kokia

tobula gyvenimo klišė, pakviečia sužaisti biliardą. Nežinau, gal ją užkabino mano megztinio su tigro raštais ir nekaltai atrodančio veido kontrastas. Roksana nori būti su manimi komandoje, man sekasi žaisti, stengiuosi pasirodyti kuo geriausiai – laimime prieš kitas dvi.

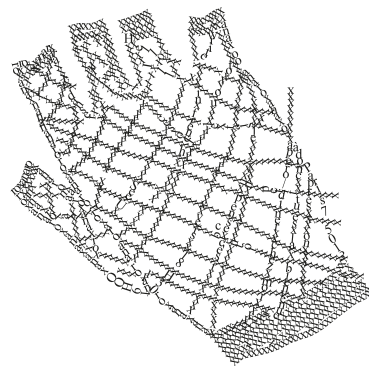
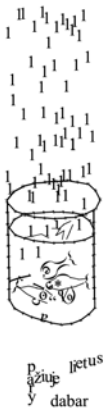
1.1 Net ir žiurkės čia, kaip priklauso, laivo deniui, kerta takus

1.1.2 Nepadaryta nuotrauka: benamis, pasikabinęs ant meškerykočio kibirėlių (aukoms), sėdi šalia metro eketės, jį, ten pamerkęs, žvejoja centus.

2. Norvegų mokslininkas-gamtininkas fotografas Kjell'as Sandved'as, kolekcionavo drugelių sparnuose išsirėžusias raides. Idėjos ėmėsi kartu su paleontologe Barbara Beddette ir per dvidešimt keturis metus, jų ieškodamas, aplankė skirtingus žemynus. Tai juk raidžių pareidolija, apsėstas mąstymas. Jis sukolekcionavo ir daugiau raidynų, matomų skirtinguose gamtos objektuose. Knygą su šiuo alfabetu atsitiktinai radau užsukusi į botanikos sodo (*Jardin des Plantes*) muziejaus biblioteką apžiūrėti keistenybių kabineto. Varčiau knygas tik su dideliais paveikslėliais, nes, lyg kūdikystėje, nesupratau kalbos. O tuose paveikslėliuose mačiau raides. Čia menas, o ne mokslas, tarsteltų kas nors iš salėje esančiųjų klausytojų, kai jis gintųsi disertacija.

2.1 Nacionalinio gamtos ir mokslo muziejaus bibliotekoje yra meškos iškamša.

2.2 Oranžerijos muziejuje ilgai sėdėjau priešais vieną iš Claude'o Monet vandens lelijų drobių. Joje ėmė ryškėti vaizdas, kurio negalėjau „atmatyti“ – didelis veidas, kurio akys suformuotos iš lelijų lapų, nosis ir barzda susidaro iš vandens atspindžių, pustonių, skirtingų kryptių potėpiu, smilkinys su ausies krašteliu iš nugulusio šešėlio. Pradėjau lyginti jį su paties Monet veidu, ir jų bruožai sutapo. Įtarimus dar labiau sukurstė kitoje salėje eksponuojamas dailininko autoportretas, nutapytas lelijų spalvomis – žaliai salotinė barzda ir rausvai violetinis veidas, tamsžaliame fone. Veikė ir faktas, kad lelijų ciklas buvo jo gyvenimo kūrinys. Su skepsiu žiūrėjau į šį pasirodžiusį veidą. Žmonės juk išvelgia meno darbuose slaptus pranešimus, kodus, schemas, kurių menininko intencijoje nebuvo, taip pat kaip ir raides drugelių sparnuose. Kita vertus, žiūrėjau į darbą medituodama be tokio intereso, bet šis portretas kuo



pamesta Roksanos pirštinė

toliau, tuo labiau ėmė darytis vis ryškesnis. Tai erzino, norėjau nuskandinti tą lelijų tvenkinyje iššokusį melancholiško dailininko veidą. Nejau niekas iki šiol jo nepamatė? Muziejaus stenduose ir lankstinukuose, internetiniame puslapyje – tylą. Tik vieno tinklaraščio įrašė (ir vėl kažkas aplenkė kelyje į pasaulį ir Lietuvą sukrečiančius atradimus!), kurio autorius prisistato meno istoriku dr. E.J.Duckworth, apie tai¹⁰⁰ rašoma. Jis, kaip ir aš, Monet veidą pamatė apsilankęs muziejuje. Taip pat nėra aptikęs portreto paminėjimo kituose šaltiniuose. Šio veido nėra oficialioje dailės istorijoje.

2.3. Nacionalinio gamtos ir mokslo muziejaus, išikūrusio šiame botanikos sode, paleontologijos skyrius pilnas vis dar bėgančių, riaumojančių ir pasiruosusių pulti, nesvarbu, kad jau seniai mirusių ar išnykusių gyvūnų ir jų rūšių. Dominuoja iš pažiūros tvarkingas griaučių ir juos komentuojančių lapelių chaosas. Patalpa skleidžia seno lakuoto medžio kvapą. Įstiklinti mediniai stendai iš vidaus iškloti medžiaga, į kurią prasimuša drėgmė, tamsiai rudi mediniai lakuoti turėklai, platūs kaip moters klubai koridoriai, seni spaudiniai, nuzulinto parketo girgždesys, kai juo pražingsniuoją lankytojas primena Latvijos universiteto buvusį biologijos fakultetą Rygoje, kuriame dabar įrengtas muziejus ir buvo suręngta šiuolaikinės meno bienalės RIBOCA1 paroda. Senoji mokykla Paryžiuje.

2.3.1 Kaulai sujungti įvairiomis vielutėmis, varžtais, vinutėmis – šių detalių beveik nesimato. Jie jungimo ženklai, sudėstantys įvykius į istoriją. Embrionų skeletukai juokiasi, žiūri iš viršaus, nuo aukštos lentynos.

2.3.2 Tekste jų funkciją atlieka skyrybos ženklai. Kodėl sakoma skyrybos, o ne jungimo ženklai? Tai taip egzistenciškai liūdina.

1.2 Ji panaši į dramblį. Didelė ir lėta. Kažkas drambliško yra ir išvaizdoje: akys, nosis, lūpos. Aš myliu didelius ir lėtus gyvūnus. Jie tiek daug vietos užima mano gyvenime.

1.2.3 „Mes žavimės savo rūšies atstovais, kadangi juose išvelgiame dalelę mėnulžuvės ar laumžirgio, leopardo ar erelio¹⁰¹, rašo Alphonso Lingis „Pavojingose emocijose“, pamiršęs pridėti dramblius, karves ir šunis.

1.2.3.4 Apie paršus ir gaidžius kalbėti būtų jau per daug vulgaru.

1.3 Šiandien upė banguota, nerami, vanduo rusvas, matyt, dumblas iškilęs

¹⁰⁰ <http://e-arthistory5.blogspot.com/2017/03/monets-self-portrait-hidden-in-his.html>.

¹⁰¹ Alphonso Lingis *Pavojingos emocijos*, iš anglų k. vertė Ieva Skaržinskaitė, Vilnius: Poligrafi-ja ir informatika, 2002, p. 62.

į paviršių. Gal laivas-sala pajudėjo kartu su upe ir ją užteršė.

1.4 Susipažinau su paryžiete Verene „Butelių“ bare. Jos tėtis lenkų emigrantas, trisdešimčia metų vyresnis už mamą. Ji nesigyrė, bet supratau, kad buvo aristokratas, nes gerai mokėjo prancūziškai dar prieš emigruodamas. Ji aukšta, jos žemas balsas, turi šuniuką, kurį man parodė per telefoną. Prieš tris savaites išsiskyrė su savo mergina. Vėliau ištrins mane iš kontaktų, nors susitariame susitikti dar kartą. Ką gi, lenkų-lietuvių santykiai istoriškai visada buvo įtempti.

1.4.1 Barai irgi stengiasi būti istorijomis. Marketingas is *a story well told* ir *a promise well kept*. Tas pats ir meno rinkoje.

1.4.2 Per Agnės Narušytės paskaitą, „Šiuolaikinės meno teorijos“, išmokome, kad žmonės turi poreikį kurti istorijas (apie save), nes taip atskiri įvykiai susiriša ir įgyja prasmę. Kokią istoriją papasakosiu grįžus kitiems, ir kokią vėliau, kai jau pamiršiu, pasakosiu pati sau?

1.4.3 Įspūdžiai, surinkti iš gyvenimo kitame mieste: po stiklu, gražiai išdėlioti, apaugantys atminties kristalais. Norisi paimti pieštuką. Ar persiduoda išblukusi raudona pamušalo spalva?

1.4.4 Kelionių istorijos-dienoraščiai buvo vieni iš pirmųjų kertinių vakarietiškos tradicijos raštų. Odisėjos, tremtys, piligrimystės, ST ir NT.

5. Prieš išvykstant reikėjo susikrauti nemažą bagažą. Dėl to ieškojau įvairių drabužių lankstymo technikų ir suradau šių dalykų meistrę Marie Kondo. Ji drabužius lankstė į tris dalis ir mokė pajusti su jais ryšį. Jei drabužis gerai sulankstytas, jis turėjo išlaikyti vertikalią stovį ant apatinių dviejų kraštų lyg trikampis. Mažas iššūkis, kuris suteikia papildomo entuziazmo. Sulankstyti drabužiai atrodė gražiai, tobulai išsidėstę erdvėje. Atrodė, galėčiau visą pasaulį taip sulankstyti, pagaliau kažką suvokiau apie pasaulio tvarką, per kelnes ir megztinius pavyko susijungti su išore. Susilanksčiau drabužius rytojui ir išdėščiau ant sofos. Tik vėliau suvokiau, kad Kondo lankstymo metodas yra paremtas aukso pjūvio taisykle.

1.5 Pilkas dangus, surakinęs Paryžių, neapleidžia.

1.5.1 Marika kvietė į parodos atidarymą eiti kartu su šveicarėmis, bet buvau ką tik grįžusi iš miesto ir nieko nebenorėjau. Šiandien užbaigiau savo apsilankymus botanikos sode ir visose jame esančio nacionalinio muziejaus ekspozicijos salėse. Evoliucijos salėje daug plastiko ir muliažų. Greičiausiai gyvūnų ne-



nudobė specialiai iškamšoms, nors *taip galvoju*. Bet negalvoju taip, pamačiusi mešką bibliotekos skaityklos salėje. Ji sukelia juoką, juokas – tai užmarštis.

2.4 Zoologijos sode gyvūnai lyg ir turi pakankamai vietos, bet juda lėtai ir atrodo liūdni. Mintyse engiau moterį, kuri vis šūkčiojo ir plojo gyvūnams. Teisi- nau save, kad bilieto atskirai nepirkau, apsilankymas įėjo į bendrą muziejaus kainą. Sako, tai seniausias Prancūzijoje zoologijos sodas. Jame lankydavosi Hen- ris Rousseau ir po apsilankymų tapydavo gyvūnus bei egzotinius sodus. Jis nie- kada nebuvo iškeliavęs iš Prancūzijos ir nematė tų egzotiškų miškų, augančių jo paveiksluose, galima sakyti, iš *natūros*¹⁰².

2.4.1 Reptilijų akvariumų patalpoje vieną lankytoją palaikau *geru* fotogra- fu, nes ilgai taikosi ir fokusuoja vaizdą. Kai nuspaudžia gaiduką, sublizga blykstė. Tai kartojasi visus kartus jam fotografuojant. Ant akvariumų išdėlioti ženklai su raudonai perbraukta fotoaparato blykste.

1.6 Oskar'o Wilde'o antkapis 2011 m. atsidūrė akvariume ir taip pavirto jo dekoracija. Kokybiškas, aukščiausios rūšies bučinių nepraleidžiantis stiklas.

2.4.2 + 3. Moteris zoologijos sode leopardiniu paltu, žiūri į leopardą, leo- pardas, žiūri į ją, moteris eina, greta, kitoj sienelės pusėj, slenka lepoardas, kailių atspalvis tas pats. Tapyboje toks siužetas atrodytų dirbtinas, pernelyg tiesioginis. O gal? Bet visai tiktų kinui arba komiksui. Gyvenime jis tinka labiausiai.

2.4.3.1 Kitą leopardą įtarinėju esant muliažu, nes visiškai nejuda, ilgai guli ant šakos, sustingęs ir atsimerkęs. Kai pajuda – pasirodo esąs labai storas. Gal nuo antidepresantų, rašo man dramblis.

3. Nemoku fotografuoti, todėl piešiu. O kodėl, apskritai, kaip pirmenybę turėčiau rinktis fotografijos techniką? Ir vis dėlto, prieš piešdama, nufotografuo- ju vaizdą. Bet tai neapdorota medžiaga, *raw* failas, iš kurio reikia išlukštenti vaizdą. Piešimas pieštuku irgi yra pirminė vaizdo užfiksavimo priemonė. Jis turi savyje dokumentalumo potencialą ir yra mažiau fikcija, nei dažas. Tikrasis fotoa- paratas esu aš, ir piešdama rankiniu būdu apsprendžiu visus parametrus, ne prieš ar po darant kadra, bet jo darymu metu.

3.1 Kodėl visa tai skamba lyg šlykštus pasiteisinimas? Tas lukštenimas ir savirefleksija kiekviename doktorantūros žingsnyje iššaukia manyje riaumojanti

¹⁰² <http://www.galeriedesmodernes.art/en/artists/henri-rousseau-naive-painter-440>

tigrą. Tą storąjį, panašų į muliažą. Betrūksta antidepresantų.

3.1.1 Jeigu piešiu iš nuotraukos kaip pirminio šaltinio, ypač darytos kieno nors kito, noriu suteikti tam vaizdui jo vertą egzistenciją. Kai pati nuotrauka neturi meninės kokybės, yra techniškai prasta, bet vaizdas [turinys] joje skleidžia perviršį. Kaip išbuitinimas. Kita vertus, kartais kyla noras iš profesionalių nuotraukų perpiešinėti žmonių portretus. Dažnai tas žmogus realybėje negali būti pamatytas – gal jau miręs, gal ir ne, bet buvęs kažkuo svarbus piešimo laikotarpiu. Sunku nusakyti, dėl ko tas noras kyla, galbūt norisi pasisavinti nuotrauką, vaizdą, asmenį? Sukurti tokį pat paveiklį ar dar stipresnį vaizdą, koks jis buvo tau? Cituoti kaip cituojame kūrinius? Gal norisi padaryti jį gyvą, prikelti?

3.1.2 Kodėl kyla noras išmokyti sugroti/sudainuoti labai patinkančią dainą, atlikti *koverį* arba cituoti? Šiuose atvejuose yra kažkas bendro. Tai svetimų (kūno) injekcija. Kai skolinamės kitų žodžius norėdami būti suprasti, įžengiamo į karalystę, kurią būtų galima pavadinti „būti-apsvaigus-nuo-kalbos“ (*Being-on-language*). Tai aiški nuoroda į „being-on-drugs“ būseną. „Kai W. Benjaminas cituoja C. Baudelair'ą išreišdamas, kokius pojūčius jaučia pavartojęs hašišo, jis kartu susišauna ir svetimų kūno injekciją, kad išreikštų savo *vidinę* patirtį“.¹⁰³ Net ir dabar jaučiuosi šiek tiek prisidėjusi, pasisavinusi ir apsvaigusi, versdama šią citatą, dar ir dėl to, kad ji taip gražiai dera bendrame teksto kūne, išties, yra už jį gražesnė. Desertas po darbininko pietų. Pavadinime cituoju grupės „Foje“ dainą ir mintyse jį rašydama niūniuuoju.

3.2 Piešiu tik dėl to, kad pradėjau rašyti šį tekstą.

5.2 Kinai Paryžiuje švenčia savo naujuosius metus. Kai lankiausi jų kvartale, akis užkliuvo už kiniško popierinio šviestuvo. Jis visose būklėse atrodo savipakankamas, estetiškas objektas – plokščias ir suskleistas, su šalia esančiu mechanizmu, padėtas lentynoje, išskleistas, šviečiantis. Jį galima taip elegantiškai transformuoti – suskleisti ir išskleisti. Jis paruoštas būti įvairiais pavidalais. Galbūt dėl tos pačios priežasties šiuolaikinis menas pats save dekonstravo.

5.3 Nuolat kankina meno sandėliavimo ir laikymo klausimas. Turi mokėti papildomus pinigus, kad galėtum juos išlaikyti. Meno objektai sandėliavimo būvyje tampa kliūtimis, griozdais, neleidžia laisvai judėti, renka dulkes. Jie nelankstūs ir sunkiai transportuojami. Neestetiški. Problema, kad meno kūriniams



¹⁰³ Čia D. Diane Davis cituoja A. Ronell. D., o aš cituoju ir verčiu jos citatą iš Diane Davis, *Breaking Up [at] Totality: A Rhetoric of Laughter*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000, p. 74.

reikia papildomų sąlygų *būti*. Ši sąlyga ne visai tinka knygoms, piešiniams – net ir tokiam būvyje jie iš karto gali būti *savimi*.

5.4 Dar tas kelyje pasimaišęs Jean Cocteau ir jo vila. Namo sienos jam kaip žmogaus oda, jis norėjo ne jas aprengti, bet ištatuoti. Reikia ateiti apžiūrėti ne muziejuje kabančių darbų, bet nuvykti į tą vietą apžiūrėti visos vilos.

5.5 Prisimenu freską Lukiškių kalėjime ir kūrinio kovą už būvį. Kalinių kūnai dažnai irgi tatuiruoti. Citatos, tatuiruotės, grafičiai, inkrustacijos turi bendrą vardiklį.

5.6 „Transformacija iš kraštovaizdžio, panašaus į tūkstantį kitų, į unikalų, Kinijoje atsirado niekur kitur nebūdinga praktika įrėžti tekstą pačiame peizaže, garbinantį jo regimybę. Lankytojas gali perskaityti poetinį apibūdinimą, kuris praeityje transformavo erdvę į apibrėžtą vietą. Poezija nebegali būti atskirta nuo realybės, tokiu būdu erdvę paverčiama (at)vaizdu. Gamtoje neegzistuoja vaizdai savaime, jie egzistuoja tik intelekto akyse ir atmintyje.“¹⁰⁴ Kaip ir raidės drugelių sparnuose.

5.7 Šių prieigų susikirtimo taške atsirado „from paris with <3“ ekspozicija, kurioje meniniai artefaktai buvo inkorporuoti į esamą studijos erdvę ir baldus. Iš stalčiaus iššoka tigras, siuntėja virsta spinta. Virš telefono kabo grafinių ženklų eilėračio numeris, iš kojinių ant radiatoriaus virbų tvyro Češyro prancūzo veidas. Rožių žiedlapių širdelė ant patalynės. Piešiniais išteka veidrodis. Seka nuo netikėtumo iki ištirpimo.

4. Vieta – gėlių turgus (*market en fleurs*), laikas – sekmadienis. Šią dieną jame pardavinėjamos ne tik gėlės, bet ir naminiai paukšteliai, auksinės žuvelės.

Ant plataus šaligatvio krašto, šalia gatvės, užėmę vietą du benamiai. Atrodo, pabėgėliai. Vienas tikriausiai miega. Kitas, jaunas vyras, sėdi įsisukęs į pilką rupų pledą. Šalia jo – geltona kanarėlė naujame narvelyje baltai dažytais grotelėmis. Narvelis pastatytas ant nedidelės balos su plaukiojančiom cigarečių nuorūkom, krašto. Iš kur jis gavo tą kanarėlę? Negi nusipirko? Gal kas nors jam ją padovanojo? Trumpam paskolino? Kam reikalinga kanarėlė benamiui? – mintyse priekabiauju aš. Jis rūko ir kita ranka kibina kanarėlę, švelniai barškina į groteles, kažką jai sako ir šypsosi, įsijautęs ir nuoširdus, draugiškas. Kanarėlė pasišokinėdama čilubauja. Ant šaligatvio pavėsis, bet benamių užimta atkarpa apšviečia ankstyva pavasario saulė: scena lyg iš šešėlio iškirpta sala. Pėsčiuju

¹⁰⁴ Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Oxford: Princeton University Press, 2011, p. 47.

gana daug, bet pėstieji ir gulintieji vieni kitų netrikdo, tai yra, nekreipia vieni į kitus jokio dėmesio. Pastoralė.

Susidaro pilnas reikšmių laukas: žmogus žmogui priešas, nes paliktas apgailėtinoje socialinėje padėtyje, o draugas – gyvūnas; benamis jautrus žmogus, turintis daugiau žmogiškumo už kitus; neteisingai likimo nuskriaustas; reikia padėti; žmonės, kurie neturi nieko, geba mėgautis paprastais dalykais; laimė – paprastose akimirkose ir panašiai. Kiti reaguotų skeptiškai ir sakytų, jog scena surežisuota norint manipuliuoti jausmais. Scena labai tiktų ir pseudo-realistinės tapybos krypties, socialiai angažuoto meno kūrėjams. Reaguočiau kaip tie skeptikai, tokį vaizdą pamačiusi ten, ne čia. Norėčiau jį nufotografuoti, bet nesu pakankamai išūli kad priečiau arti ir įsibraučiau į šią idilę.

2.5 Egzotinių augalų šiltnamyje įrengtas krioklys, oras drėgnas, šiltas, primena vandens parkus, kuriuose pilna plastikinių augalų imitacijų. Įrengtame tvenkinyje gyvena auksinės žuvelės, kurias iš pradžių palaikau jų muliažais, nes kol stebiu beveik nejuda.

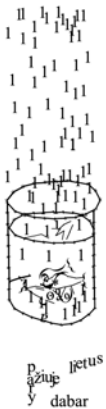
2.4+2.5 Gyvūnai sode virsta muliažais, o muliažai – gyvūnais.

2.5.1 „Kai įeinu į stiklinius šiltnamius ir matau keistus egzotiškų kraštų augalus, man atrodo, kad įžengiu į sapną“¹⁰⁵ – kažkur skaičiau, jog taip sakė H. Rousseau.

2.6 Vaikščiojau į tą muziejų kaip į geografijos eksponavimo buveinę. Tikėjau rasti atsakymus ne tik į gamtos klausimus.

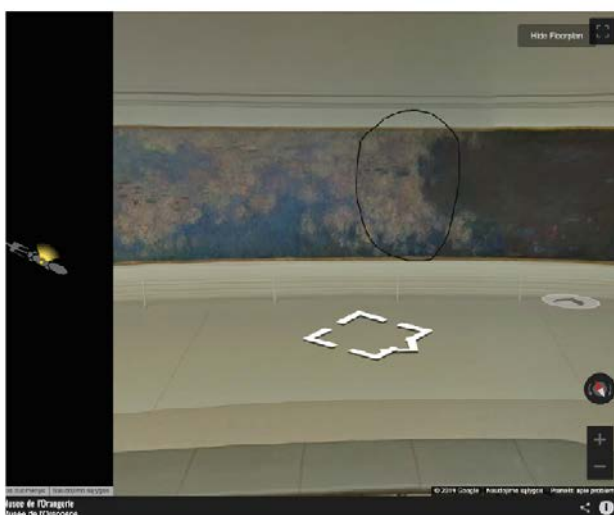
1.1.3 Žmonės ne visada pastebi naktimis Paryžiuje išsiskleidžiančias palapinių stovyklas – laive iš tos pačios medžiagos įtempiamos burės.

1.1.4 Laivo denyje Libano kedras yra pagrindinis stiebas. Įsilipu į jį ir rūkau. Eifelio bokšto švyturys vis perskrodžia dangų. Šis parkelis atidarytas visą parą. Plaukiame. Abiejuose keturiuose upės krantuose gerai.



¹⁰⁵ "When I go into the glass houses and I see the strange plants of exotic lands, it seems to me that I enter into a dream."





p. 210
y. 210



MIEGO PAR(AL)YŽIUS. KRITIMAS PASTORALĖN



p. žiū
y dabar

Montesino olomis virstantys bunkeriai

Vakar buvau Leon'o Goldsmith paskaitoje ŠMC „Podirvinis posūkis. Pogrindinė vaizduotė mene“¹⁰⁶. Paskaita pradedama turinio ir pogrindžio sąvokos analize – skaidrėje rodomas paveikslukas su žemės plokštumos pjūviu. Po to – underground, metro linijų, bunkerių turtingiems žmonėms su įrengtais papildimiais pavyzdžiai. Povandeninės erdvės irgi patenka į pogrindį, taip pat svajos: Teslos reklama, kurioje vaizduojamas požeminis eismas labai susijusi su sci-fi fantazijomis. Archyvai irgi yra pogrindis. Su maištu ir undergroundine kultūra šis turinys turėjo mažai ką bendro, o juk dalyvavau būtent dėl jo. Vardintos madingos ekologijos, antropoceno, geologijos, geografijos sąvokos. Madingumas buvo pripažintas.

Skaitau J. Huizingos „Viduramžių rudenį“, todėl šios pogrindžio svajos susisiejo su viduramžių mąstysenos tipu apie gražesnio gyvenimo idealą. Tai trečiasis autoriaus išskirtas svajonės kelias¹⁰⁷, dažnai bukolinės svajonės, kai „išivaizduojama tobulybė iškeliama virš šiurkščios tikrovės, geidžiant pamiršti pastarąją“¹⁰⁸ (šiai kategorijai jis priskiria meną). Tik pastarosios svajos išivaizduojamą tobulybę ne iškelia, bet nuleidžia po šiurkščios tikrovės žeme. Erdvė taip pat kuria skirtumą svajų atmosferose. Pavadinimo dalis „Pogrindinė vaizduotė mene“ patvirtina prielaidą. Tai priešinga *undergroundinei* kultūrai, siejamai su protestu, maištu, noru pakeisti egzistuojančią tvarką, priskirtinai labiau antrajam keliui – todėl ji ir paskaitoje netinka.

Visos svajos dabar asocijuojasi su pastorage. Pradėjau dar labiau fiksuoti raginimus „ypatingai pažvelgti į pasaulį“ kasdieniniame interneto sraute. Štai vienas iš jų: „Tu turi pradėti romantizuoti savo gyvenimą. Turi pradėti tikėti, kad tavo ryto rutina yra miela ir linksma, kad kiekvienas išgertas puodelis kavos yra pats geriausias, kad net ir patys mažiausi daiktai yra jaudinantys ir nauji. Tu turi tai daryti, nes tik tuomet tu pradedi gyventi iš tikrųjų“. Išvardintieji veiksmai atspindi ne realų, materialų sąlygų ir elgesio pakeitimą, bet savotiško idealo susikūrimą: nuostatos, interpretacijos, požiūrio.

¹⁰⁶ <https://artnews.lt/renginys/kuratoriaus-leo-goldsmith-paskaita-podirvinis-posukis-pogrindine-vaizduote-mene-smc>

¹⁰⁷ Pirmasis kelias – pasaulio išsižadėjimo, antrasis – pasaulio reformavimo. Johan Huizinga, *Viduramžių ruduo*, iš nyderlandų kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Amžius, ALK, 1996 p. 45-47.

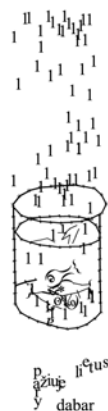
¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

Grižtame į paskaitą.

Aptariama labiau geografiška vieta, o ne srovė, judėjimas, idėjos.

Po tokios turinio ir sąvokos apžvalgos atėjo eilė konkrečioms menininkams, kurių darbai atitiko šį diskursą, t.y. tiems, kurie iš tikrųjų buvo iškasę po grindžius ir ten eksponavo darbus. Viena iš jų – 2019 m. Venecijos meno bienalėje matyta Laure Provoust, Prancūzijos paviljono atstovė, kuri ir bienalės metu kasė tunelį tarp Prancūzijos ir Didžiosios Britanijos paviljonų (pati mačiau ir selfį su ja pasidariau). Tokia meninė reakcija į politinius veiksmus – prieš *Brexitą*. Pagrindinėje (norisi rašyti – pagrindinėje) ekspozicijoje ji kuria pagrindinę-povandeninę vandenyno erdvę. Kūrinio pavadinimas „Deep See Blue Surrounding You“. Brošiūroje, gaunamoje įeinant į paviljoną, yra tokios eilutės: *the project discloses an escapist journey [...] towards an ideal elsewhere. Dar: it takes form from initiatory journey, [...] road trip on horseback [...].* – viduramžių klajojančio riterio liekanos. Paviljono salė su transliuojamu videokinu yra povandeninė erdvė su instaliuotais koralais apaugusiais, sukristalėjusiais suolais, automobilių, plastikinėmis kėdėmis, o paėjęs nestabiliomis minkštomis grindimis gali prarasti lygsvaros būseną, lyg būtum po vandeniu ar aštuonkojo pilve. Video – kelio filmas, traukiant iš Paryžiaus į Veneciją, su svajokliška, nenuoseklia, fragmentiška išsišakojančių takelių kompozicija, neprimenčia tiesios linijinės kelio struktūros. Autorė 2015 m. Ruperte buvo iškasusi urvą ir ten eksponavo video darbą „Burrow me“. Paskaitos skaidrėje rodomas filmo kadras, kuriame matosi pražiota burna su ten įkomponuotais namais, o gal ten takerio kabės – dar vienas, sakytum, pagrindis pagrindyje. Pastarosios parodos aprašyme, nors tai ne povandeninė erdvė, naudojamas žodis „pasinerti“, „ola [...] leis žiūrovui visapusiškai pasinerti į kūrinio kontekstą“¹⁰⁹.

Kita vertus, Provoust darbų estetika (kaip neretai *sci-fi* romanuose) yra antiutopinė, postapokaliptinė, panaši į po katastrofos išlikusias išsigelbėjimo salas. Jos taip pat yra svajų erdvė: gražesnio gyvenimo kūrimas ant pasaulio griuvėsių, o bunkeriai-tuneliai yra bene jos vizitinė kortelė. Kitoje parodoje *Palays de Tokyo* Paryžiuje, *Ring, Sing and Drink for Trespassing*, (pavadinimas siejasi su Alisa stebuklų šalyje) irgi tverinama iššvaistytos žemės estetika, yra ir instaliatyvus bunkeris-tunelis“. Interviu menininkė sako „it is kinda excitement of hope, of something else, of something better, but also [...]“ – tame pat sakinyje pradeda šnekėti prancūziškai ir jau negaliu suprasti minties baigties¹¹⁰.



¹⁰⁹ <http://pakrante.eu/naujienos/page/9/> [interaktyvus] [žiūrėta 2019 05]

¹¹⁰ <http://www.diogopassarinho.com/PALAI-DE-TOKYO-LAURE-PROUVOST>

Tai Don Kichoto Montesino olos. Dar viena tokia – Filipinų paviljono. Į ji įeina daug raktažodžių besimėtančių šiame tyrime: veidrodžiai, begalybė, iliuzija, *droste*, svaja, atmintis.

Vaizdas įėjus į paviljoną primena kunstkamerą. Bet labiausiai objekto forma panaši į aptakių linijų muzikinę dėžutę, su stiklu viršutinėje dalyje, pro kuri matosi mechanizmas. Pavadinimas – *Island Weather*. Ašis – salos ir nauji išsivaizduojami pasakojimai apie jose sukaupią atmintį. Taip rašoma kūrinio apibūdiniame – svaiginanti, panardinanti aplinka, simuliuojanti *kelionę*. Duotas leidimas išsivaizduoti ir patirti ką tik nori, nors objektai yra nuorodos ir pasakojimų atplaišos iš nacionalinės Filipinų istorijos. Šis lokalumas tik pagilina abstrakčius „istorijos dvelksmo“, „praeinančio laiko“, „žmonijos istorijos epo“ potyrius. Kažkoks šimto metų vienatvės jausmas. Ekspozicija panardina į svajų erdvę, skirtingi besikartojantys objektai tampa savaime gražūs, rūpi pajusti, patirti formas ir tūrius, spindesį ir spalvas, užlipus pasivaikščioti basai, virš tos retenybių kolekcijos istorijos bedugnės – kūrinyje panaudota begalybės efekto technika. Instaliacija horizontali, o poveikis vertikalus. Per turinį ir raktažodžius ji susisieja ir su Provoust darbu – salos ir olos, kasinėjimai, pamatai, vanduo, kelionė. Šio kūrinio autorius Mark'as Justiniani, kalbėdamas apie kūrinį sakė, kad jis yra rūmų pamatų metafora. Kiti jo darbai, mažesnio mastelio, žaidžia tuo pačiu begalybės iliuzijos efektu ir yra panašūs į magijos teatro aparatus.

Prieš bienalę domėjausi, kaip daryti šį veidrodinį begalybės efektą. Tai iš tikrųjų gana paprastas triukas, plačiai paplitęs komercijoje, baldų gamyboje, žmonės laisvalaikiu užsiima juo kaip hobiu. Pagalvojau, kad tai labai efektinga, bet pernelyg išpopuliarėjusi technika. Ji tikrai dominuos prieš idėją, turinį, judinančią priežastį. Nėra ir negali būti tokios stiprios idėjos, kad galėčiau ją naudoti, galvojau aš. Ir dabar „pasipainioja“ menininkas, kuris, panaudojęs begalybės efekto techniką, nustelbia visas komercines ir laisvalaikio veiklas. Kita vertus, dabar dar labiau negaliu jos naudoti, nes kopijuočiau Mark'ą Justiniani. Arba taip atrodytų, nes jau jis šia techniką „uždominavo“, čia jo vizitinė kortelė.

Grižusi po paskaitos naujienu sraute pamačiau žinią, kad lenkai aptiko slaptą tunelį (1) ir jame esantį gintaro kambarį (2). Na ir sutapimai, matyt, ir vėl sinchronizavimosi dėsnis veikia. Kol dar neatidarytas liukas ir nepatikrinta, ten ir esąs gintaro kambarys. Pogrindis yra svajų vieta, archyvinė svajonė. Labiau alternatyvi svajonių erdvė, paslaptingesnė, nei dangus.

Pastoralei priklausanti mergina ir atgijusi skulptūra M. Proust'o „Žydinčių merginų šešėlyje“

Proust'o kūrinio „Prarasto laiko beieškant“ dalyje „Žydinčių merginų šešėlyje“ yra du epizodai, kuriuos sugretinus, atsiskleidžia šiam tyrimui aktualūs dalykai apie objekto santykį su erdve ir judesį. Pirmajame epizode viskas, kas supa vaizdą, jį sustiprina, ir tai yra svajų erdvė, antrajame – atvirkščiai, kai viskas, kas supa vaizdą, jį sumenkina – ir tai yra nusivylimo erdvė. Pastarojo epizodo kontekste reprodukcija laimi prieš meno kūrinį. Abiejuose įvykiai veikėja paveikia, galima sakyti, atvirkščiai, ne taip, kaip tikėtasi, nors struktūros požiūriu yra tapatūs. Tai santykiai tarp daikto ir jo aplinkos bei į juos žiūrinčio subjekto. Greta yra judesys.

Pirmoji scena: sustojus traukiniui pakeliui į Balbėką, pagrindinis veikėjas pamato piemenaitę, nešančią pieną keleivių kavai. Antroji – veikėjas pamato „Balbeko mergelės“, Švč. mergelės Marijos skulptūrą bažnyčios prieangyje.

Abi figūros yra moteriškos lyties. Netikėtai sutiktą pieno pardavėją protagonistas keliasdešimčiai minučių išimtyli. Ne vien ją, o ir visą pakuotę – merginos įvaizdis bei su juo susijusios veikėjo fantazijos iš dalies kyla dėl krašto-vaizdžio, kuriame jį pasirodė: „šitokios dirvos vaisius buvo aukšta mergina“¹¹¹. Mergina yra (tik) peizažo dalis. „Jos žavesį papildė laukinis šių vietų grožis“, – tačiau ir – „ji tikrai teikė žavesio šitoms vietoms“¹¹² – rašoma knygoje. Nelyginant skulptūra. Metų ir paros laikas, oras taip pat yra bendro vaizdo komponentai. Veikėjas jaučia norą į tą vietą persikelti ir apsigyventi.

Ekstatiški pojūčiai, kuriuos veikėjui sukelia mergelė, galėtų būti prilyginami tiems, kuriuos sukelia ar turėtų sukelti meno kūriniai. Merginos išvaizda apibūdinama abstrakčiai, naudojami idealizuojantys epitetai: „auksinis ir rausvas veidas, panašus į saulę“. Plaukų spalva, apranga, nosies forma neaprašoma, sužinoma tik tai, kad ji labai aukšta. Tai lemia dievybės, skulptūros pieno baltumo (rankose laiko pieno ąsotį) įvaizdį. Mergina – lyg išikūnijusi Balbeko mergelę, saulės apšviesta. Galima sakyti, ji sukelia tokias emocijas, kokias jis tikėjosi



¹¹¹ Marcel Proust, *Prarasto laiko beieškant. Žydinčių merginų šešėlyje*, iš prancūzų kalbos vertė Galina Baužytė-Čeplinskienė, Vilnius: Vaga, 2014, p. 162.

¹¹² *Ibid.*, p. 163.

ištiksiant kiek vėliau – jam išvydus mergelės Marijos skulptūrą Balbeke gyvai, o ne iš reprodukcijos. Daug konkrečiau apibūdinamas pats peizažas.

Traukinio ir merginos scena yra pastoralinė, egzistuoja jos sudedamosios dalys: namelis, slėnis, laukai, srauni upė, tekanti saulė, kaimas, piemenaitė, šviežio pieno ašotis. Mergelės figūra yra ir potencialo išikūnijimas, ji *žada* nepaprastus malonumus. Įvardijamas nuo pastoralės atgijęs laimės ir grožio jausmas: „jos dėka būčiau patyręs kaimo gyvenimo ir ankstauro ryto žavesį“¹¹³. Atsiskleidžia, kad trokštama yra ne tik mergina, o (visa) pastoralinė būseną.

O skulptūra, „Balbeko mergelė“, pamatyta bažnyčios prieangyje, nuvilia. Jis jau matė jos kopiją-muliažą Trokadero muziejuje, jame ji jam tapo grožio etalonu. Muziejaus erdvė išvalyta ir sterili, i ji patenka savo pirminę aplinką praradę objektai (šia prasme muziejus yra praradimų rinkinys). Dar anksčiau jis žvelgdavo i ją reprodukcijoje-fotografijoje. Su kūriniu, esančiu tokiaime atvaizde, gali būti susiformavęs intymus santykis, sukėlęs įvairius lūkesčius ir jaudulį, klausimą mintyse „kaip mums seksis realybėje“? I fotografiją, kurią galima nešiotis kišenėje, buvo žvelgiama asmeniškai, o aikštėje tampa viešas – intymumo netenkama. Priename išvadą (priešingą anksčiau išdėstytiems teiginiams), kad kūrinio galia ir aura slypi reprodukcijoje. „Išbuitinimas“¹¹⁴ įvyksta pastarojoje. Tekste nepasakyta, kur tiksliai laikoma reprodukcija, ji yra be aplinkos. O kūrinys „išbuitino“ konkrečioje lokacijoje, kuri ji slopina.

„Balbeko mergelės“ aplinką – varpinę, bažnyčią ir vitražą priešingai negu skulptūrą reprodukcijoje, veiktas išivaizdavo kaip esančius, nors ir klaidingame, bet peizaže. Bažnyčią šalia jūros, vitražą – jūros papėdėje, o varpinę – tašką bangų. Vaizduotėje jūra yra judesio išraiška – banguoja, tykšta, putoja. Fantazijų kraštovaizdis daug išpūdingesnis: tikrasis, kuriame yra bažnyčia, jam niekuo neprilygsta. Ji stovėjo (neispūdingoje) aikštėje. Skulptūrą išivaizdavo didesnė. Aplinkoje auksinėmis raidėmis užrašytas žodis „biliardas“, o ne Balbekas. Miesto vardą jis manė būsiant išraitytą kaip kokią prabangų persiško dizaino kūrinių, bet išvydo tik paprastą mėlyną lentelę su baltų raidžių užrašu stoties

¹¹³ *Ibid.*, p. 163.

¹¹⁴ Akvilės Poškutės savoka:

„Meno kūrinių poveikis ir situacijos kasdienėje aplinkoje skiriasi tuo, jog kūrinys [...] išbuitina – perkelia i kitą erdvę ir atitraukia nuo praktiškų sumetimų [...] toks, kurį stebėdama negalvoju, kokios veislės obuoliai ir kiek kainuoja, nes matau obuolius bendrąja prasme, kaip fenomeną [...] svarbu ne konkretus obuolys, o obuoliškumas.“, in *Nature morte: ar gamta tikrai mirė?*, Magistrinis tiriamasis rašto darbas, 2017, Vilnius: Vilniaus dailės akademija p. 22.

bufete. Tai pirmasis objektas, sukėlęs pasakotojo nusivylimą. Nusivylimą skulptūra gaubia didesnė nusivylimų virtinė. Viskas, kas supa vaizdą yra jo reikšmės dalis.

Žvilgsnis aprėpia ne tik sakralinius objektus, bet ir erzinančius atsitiktinumus aplink juos: kontorą, kavinę, praeivį, tramvajaus liniją – ir negali jiems pasipriešinti, jų ištrinti. Pasakotojas yra puristas. Net apgailestauja, kad bažnyčios kupolas ta pačia vakaro saule turi dalintis su namų kaminais. Ir čia slypi antrinis pirminio nusivylimo momentas Balbeko mergele – ji tampa pažeidžiama, kokia nebuvo kopijose. Taip, reprodukcijos medija yra trapi, bet jos turinio ir saugios kopijos muziejuje nepaliesi. Dabar reali skulptūra prilygsta rinkimų skelbimui, nes egzistuoja tuo pačiu atstumu nuo pasakotojo. Ji prirakinta prie grindinio, jos grožis iš neliečiamo tapo paliečiamu, ją liečia visa aplinka, vaizdo šiukšlės, kurios veikia tarsi „triukšmas“ nekokybiškose fotografijose. Panašiai ir socialinių tinklų sienose meno kūrinius nusineša „triukšmo srautas“. Proust'o romane nusivylimo adata sminga dar giliau – ne tik aplinka, bet ir pats pasakotojas tampa galingas, pajėgus pažeisti mergele: „panorėjęs, galėtų išraižyti savo vardą akmenyje“.

Reprodukcijų ir kopijų *burtai* (idealusis pasaulis) neatlaiko realybės ir garbinamas grožis tampa „senučiuke iš akmens“¹¹⁵. Nežemiška tampa žemiška. Kuo ne viduramžių metonimija su savo pastorage (pieno pardavėja) ir sekančio nusivylimo, neatitikimo su iškeltais idealais, istorija (Balbeko mergelė), apsakyma Huizingos.



Judesys ir gyvybė. Menininko nusivylimas

Iš abiejų mergelės pusių stovi skulptūros, anksčiau taip pat matytos Trokadero muziejuje. Vieną akimirką veikėjui pasivaidena, kad jos yra gyvos, nes lyg ir sujuda. Vaizdui pasiekus jusles ir nuslopus lūkesčiui, jis suvokia nuviliančią (ir vėl, tai jau ketvirtas nusivylimas)¹¹⁶ realybę – jos sustingusios ir negyvos. Gy-

¹¹⁵ Marcel Proust, *op.cit.*, p. 165.

¹¹⁶ Galime susumuoti ir išskirti keturis nusivylimus:

1. Miesto ženklų estetika: pigi *vs* prabangi medžiaga, kasdieniška *vs* pakylėta.
2. Vietos peizažo ir architektūrinių objektų nesutapimas su vaizduotėje susikurtaisiais.
3. Atsiskleidęs skulptūros pažeidžiamumas ir galios praradimas prieš pasakotoją.
4. Ir dar tik būsimas nusivylimas, kad jos negyvos.

vybė pasireiškia per judesį. Akimirka dar norima susigražinti prarastas fantazijas guodžiant save mintimis „tai jos; jos vienintelės, – tai jau gerokai daugiau“¹¹⁷.

Pasakotojas patiria tai, ką norėtų padaryti menininkas – įkvėpti gyvybę savo kūrinui. Tačiau iškart pasikartoja nusivylimo istorija. Taip jautėsi ir tapytojas Lucianas Freudas rašęs, kad galiausiai menininkas suvokia, jog tapo „tik paveikslą“. Nuo šios iliuzijos kentėjo ir Donatello, ir Leonardo Da Vinci. Kaip rašo E. H. Gombrichas „Dailėje ir iliuzijoje“, Donatello, kurdamas La Zuccone grasi no ir keikė akmenį „kalbėk kalbėk, kad tau pasipiltų kraujas“¹¹⁸, o Da Vinci, galiausiai nusivylęs tuo, kad kuria tik plokščius paveikslus, perėjo prie matematikos, bandė sukurti skrendantį paukštį (deja, nepavyko), prijaukintą driežą pavertė drakonu pritaissydamas sparnus bei barzdą, kad šis gąsdintų lankytojus Vatikane¹¹⁹. Visa tai panašu į šiuolaikinių skulptorių pastangas, nors su driežu taip elgtis dabar draustų gyvūnų teisės.

Taip svarstant, galima teigti, kad dėl noro sukurti gyvą, judantį meno kūrinį, pereita ir prie video darbų ar kinetinių skulptūrų. Prieš tai „užfiksuoti judėjimą“, o gal, reikėtų sakyti – jį sukurti – norėta ir plokščiuose futuristiniuose tapybos darbuose. Šio stiliaus atsiradimas sutampa su chronofotografijos išradimu; vaizdo idėjas skolinasi iš šios naujos medijos¹²⁰.

Judesyje užfiksuota figūra dailės istorijoje sietina su baroko epocha, jos dailėje atsirandančiu troškimu kurti kaitos, dinamikos iliuziją. Tame yra sutaptis, bet kartu ir aberacija: baroke judesiu norėta sukurti tikro pasaulio, kuris iš prigimties yra judrus ir kintantis, iliuziją. Minėtų pavyzdžių kompoziciniame centre formuojamas pats judesys, apimantis ne vieną „laiko kadra“, kurie dažniausiai nėra iliuziški. Yra ir ankstesnių pavienių kūrinių, kuriuos galima įtraukti – pre-futuristiškai judėjimą yra užfiksavęs Velazquez'as „Verpėjose“ (Las Hilanderas), besisukančiame verpimo ratelyje. O mūsų šis „Šv. Kazimiero Trirankio“ (1520) paveikslas tikrai yra netyčinis futurizmas.

Svarbiausia, kad pačioje dailės istorijos pradžioje buvo judesys, kuris vėliau sustingo – paleolito laikotarpio Vakarų mene, Prancūzijos *Lascaux*, *Chauvet* ir kitose žymiose olose. Hipotezę apie judesio intenciją ir urvuose egzistavusį

¹¹⁷ Marcel Proust, *op.cit.*, p. 165.

¹¹⁸ E.H Gombrich *Dailė ir iliuzija: vaizdavimo psichologijos studija*, iš anglų kalbos vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius, Alma littera, 2000, p. 81.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 82-83.

¹²⁰ daugiau apie tai: Allison Meier: <https://hyperallergic.com/197464/the-scientist-who-shot-his-photos-with-a-gun-and-inspired-futurism/>

prieš-istorinį kiną pirmasis iškėlė archeologas Marc Azéma¹²¹. Jis rėmėsi ir tuo pat metu žmonių buityje naudojamais besisukančiais diskais – taumatropais, kurių skirtingose pusėse vaizduojamas tas pats gyvūnas. Kai kuriuose jų judesiu vaizduojamas mirties momentas: vienoje pusėje stovi strėle sužeistas gyvūnas, kitoje pusėje jis jau susmukęs¹²². Tokie taumatropai dar kartą „išrasti“ tik XIX a., kurti kaip vaikų žaislai. Ši žiūra išryškinama ir W. Hercogo dokumentiniame filme „Pamirštų sapnų urvas“. Judesį liudija buivolai su aštuoniomis kojomis, raganosis su keliais ragais ir kontūrais, medžiojantys liūtai ar liūtas, skirtingi to paties arklio vienas po kito nupiešti galvos judesiai ir išraiškos, kiti dviem būdais „vienas ant kito“ ir „vienas šalia kito“ atlikti piešiniai. Priartintas fragmentas iš olos galėtų būti palaikytas fragmentu iš futurizmo tapybos. Anksčiau nebuvo paisoma ir specifinio [ugnies] apšvietimo svarbos. Filme sakoma, kad Chauvet oloje piešiama buvo ten, kur nepatekdavo natūrali šviesa. Vienas fakelas galėdavo apšviesti kelis gyvūnus. Lascaux urve būta tam tikra tvarka išdėstytų ugnies lempų, jos neišlikusios¹²³. Vienas stambesnis gyvūnas ir greta mažesni gyvūnai gaujoje galėjo būti ne perspektyvos, o skirtingos kadruotės ir plano kompozicija. Tamsa – kaip kino ekrano rėmas. Paleolito laikotarpio žmonės, urvuose negyvendavo, taip kaip ir mes negyvename kino salėse. Pasirodo, futurizmas ir chronofotografija, yra tik priešistorinių laikų kartotė. Pradžia buvo judri. / *Ir čia suteka visos teksto upės: nepamatomas arba siauram ratui žmonių prieinamas menas/vaizdas, sienos, galima sugretinti su bunkeriu, priešistorinė pastoralė, laukiniai gyvūnai, sapnai, užmiršimas, paslaptis, ugnis, kinas, judesys* /



Troškimas sukurti gyvą objektą gali būti laikomas archetipiniu, verta prisiminti ir Pigmaliono mitą: galutinė šio gyvybės siekio išraiška – performansas, kuriame iš tikrųjų dalyvauja gyvas kūnas. Apskritai, toks menas yra universalus žmogaus noro sukurti kitą gyvybę (o kartu pasiekti ir nemirtingumą, juk labai erzina, kad tas judėjimas laikinas) metonimija – šią užmačią apima ir klonavimas, AI, robotai, Frankenšteinas.

Esama ir priešingu, prikėlimo iš mirties pavyzdžių. Vienas iš jų – Bertrand'o Madico filmas *Living still life*, kuriame moteris kolekcionuoja mirusių

¹²¹ daugiau: [interaktyvus], [žiūrėta: 2020 10], <http://lisahistory.net/hist106/pw/articles/AnimationinPalaeolithicArt.pdf>

¹²² Marc Azéma, Florent Rivère, *Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema in: Antiquity Publications Ltd*, issue 332, June 2012 p. 321.

¹²³ Zach Zorich *Early humans made animated art* [interaktyvus], [žiūrėta: 2020 10] <http://nautilus.us/issue/11/light/early-humans-made-animated-art>

gyvūnų kūnus ir prikelia, priversdama judėti, naudodama stop kadro animaciją. Galiausiai ji taip „prikelia“ ir mirusią moterį.

Strategijos kaip surengti parodą

padėti lapų krūvą ant žemės su poetiška fraze
galima suliniuotą

sukurti abstrakčią konstrukciją iš medžio metalo ar
combo

video, kuriame jūra banguoja leidžiasi saulė

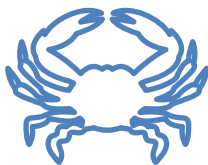
galbūt seną traškantį radijo aparatą, pagalvot ar jau
ne per virš

visa tai pavadinti koku nors idealo ilgesiu

Iš grūšios iškritę raktažodžiai. „Teorinis“ tapybos darbas

„Passsttoorrrrrrralllléééé. Aitttvarųųųų llllaidyymas“

Pastoralės motyvas tapybos darbuose siekia viduramžius ir yra nuolat perta-
pomus. Don Kichotas prieš mirtį, išsisklaidžius riteriškoms iliuzijoms, sapnuoja
bukolines svajas apie piemens gyvenimą. Pastoralė yra viena iš trijų J. Huizin-
gos studijoje „Viduramžių ruduo“ aprašytų idealo tipų. Kai pamačiau H. Matis-
se'o „Pastoralę“, kilo idėja sukurti ir savo versiją. Trys dalykai sinchronizavosi.



Krabas kaip ir raidės sakiniuose eina šonu:

Formatas (222x322) pasirinktas specialiai, kad neapvalūs
pasikartojantys jo skaičiai būtų tiesiogiai sujungti su
drobėje esančiu vaizdu ir pavadinimu. Pavadinimas pa-
rašytas tarsi per ilgai laikant nuspaustą klaviatūros myg-
tuką ir yra panašus į formato skaičių. Šios tekstinės de-
formacijos, išstarpymai, pasikartojimai yra perkelti į
vaizdą. Per tokius trikdžius sukimba trys dėmenys (skaičiai, vaizdas, tekstas),
atsiranda keista, tarsi tiesiogiai užčiuopiama jungtis. Vaizde tai sukelia ir futuris-
tišką judesį, kuris matomas ne iš vieno „laiko taško“. Kiti tapybos darbai šioje
serijoje išplečia temą, fiksuoja sukibimų ieškojimus.

Vėžiagyvių ir povandeninio pasaulio motyvai populiarūs šiuolaikiniame
mene. Dėl to aš irgi juos panaudojau. Iš to atsiranda ekologijos ir antropoceno
tema, kadangi aitvarus-vėžiagyvius valdo žmonės-skrudės. Šis darbas nori būti
aktualus.

ATSISVEIKINIMAS SU SKAITYTOJU

*Ne kartą būdavo, imu plunksną ir
vėl metu į šalį, nes galvoje – nė
vienos minties.¹²⁴*

Štai ir pabaiga. Nelengva priprasti prie šios minties. Antrasis karantinas. Vos vos, rodos, sninga. Ši mano doktorantūros laiko tarpą visai tinkamai žymi pasikeitęs klimatas. Studijų pradžioje, lapkričio mėnesį parke ieškojau gražiausios apsnigtos eglės. Dabar tokios galima paieškoti tik vaizduotėje. Sniego, geriausiu atveju, būna porą kart per žiemą, ir tai – vos vos. Kaip sakė A. Andriuškevičius, šis sniegas – *juokingas*¹²⁵. Apsnigtos eglės paieškos skamba kaip praeitis. Toks aktas nebegalimas. Situacija taip pat žymi, kad ir kiti, pradžioje išsikelti klausimai veikiausiai nebegali būti atsakyti ar vis dar būti klausiami.

...Dabar, kai rašau vėliau, tarsi pasityčiojant iš mano taip gražiai suformuotos minties, ėmė ir prisnigo kaip niekad, riebiai ir daug. Še tau, boba, ir devintinės, – pasakytų Sanča Pansa. Ir žmonės leidžiasi su rogutėmis nuo kalniukų. Tai, kas anksčiau buvo kasdieniška, dabar sukelia nekasdienišką džiaugsmą.

Pradžioje iškėliau esminius klausimus: kaip kurti ir kaip gyventi. Supratau, kad kiekvieną kartą juos reikia užduoti vis iš naujo, o atsakymai atsiskleidžia tik būtajame laike: kaip kūrei? Ir kaip gyvenai? Dėl to šis tyrimas, galima sakyti, yra horizontalus, arba žiedinis, neturi hierarchinės pilies architektoninės struktūros. Albumo vieta pasibaigia ir jis užverčiamas. Išorės forma padiktuoja pabaigą, paskutinės nuotraukos vietą.

Kai perskaitau savo stojimo tezes ir pamatau dabartinį studijų rezultatą, tampa aišku kad tada nenumaniau, kaip gyvensiu ir kaip kursiu. Juolab, kad pasikeitė ir pats tyrimo pavadinimas. Beveik nė vienos iš pirminių meninių idėjų neįgyvendinau, nors kai kurios jų liko gyvybingos. Kaip tikslą buvau įvardi-

¹²⁴ Mígelis de Servantesas Saavedra, *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis*, I tomas, iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas, Pasaulinės literatūros biblioteka, Vilnius: Vaga, 1995, p. 8.

¹²⁵ *Pirmas sakinyš. Andriuškevičiaus kambarys ir kiti objektai*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020 12], <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000131918/pirmas-sakinys-andriuskeviciaus-kambarys-ir-kiti-objektai>

jusi žinių troškimą, pajungtą konkrečiam uždaviniui. Cituoju: „Tam, kad galėčiau apsimetinėti naivia, iš tikrųjų turiu būti labai išsilavinusi ir protinga. Ketveri metai doktorantūroje, sistemingas teorinis darbas greta praktinio leis man pasiekti aukštą profesionalaus apsimetinėjimo lygį.“ Manau, jis iš dalies pasiektas.

Planuotas indėlis išliko aktualus ir manau, pavykęs, bent jau tyrimo vi-
duje: „Sugretinus paradoksalius ir prieštaraujančius vienas kitam dalykus: nai-
vumą ir sąmoningumą, maištą eksperimentuojant ir tiriant, artikuluoti ir įgy-
vendinti autentišką meno kūrimo prieigą, požiūrio į patį meninį tyrimą, bei stu-
dijas doktorantūroje tašką.“ Kita vertus, tokį indėlį galima pritaikyti bet kuriam
meniniam tyrimui. Juokas visą laiką išliko svarbus, bet ne kaip psichologinis
reiškinys, o kaip stabilumą (su)ardanti forma, judesys.

Studijų metu galėjau sukurti daugiau pilnavertiškų kūrinių. Tačiau vietoj
jų „sukurdavau“ naujų abejonių. Didžiausias entuziazmas buvo iki trečių metų
pirmo pusmečio, vėliau ėmė išgastis, kad jau reikia judėti link pabaigos. Abejonė
priversdavo rašyti vis kitais būdais, tikrinti šio gebėjimo ribas. Pavyzdžiui,
„Galvosūkį Meninose“ pradėjau dėl šių dvejonių, noro pranokti save, vėl galvo-
dama, kad reikia rašyti kitaip negu iki tol, paimti ir atidžiai pažvelgti į problemą
dailės istorijoje. Man buvo labai įdomu jį rašyti, tik nežinau, ar jį skaityti kam
nors gali užtekti kantrybės. Užbaigus jį ir dalį apie Gento altorių atrodė, kad
tekstas ėgavo tiek svorio, jog galėtų laisvai nuskęsti vandenyno dugne, tad kelis
akmenis būtų gerai išmesti. Arba reikia pridėti sluoksnį pemzos – taip atsirado
marginalijos.

Taip pat noriu atkreipti dėmesį, jog tekstas turi klasikinę meno judėjimo,
laikotarpio, idėjos įgyvendinimo struktūrą – nuo entuziastingų klausimų, ambi-
cijų ir tikėjimo savimi, iki išblėsimų, suvokimo, jog tapai tik plokščia paveikslą,
jog viskas jau anksčiau buvo sukurta.

Taip kaip išsigelbėjimas ir užribis atsiranda pastoralinė svaja. Ne aš pirma
naudoju šią strategiją. Don Kichotas grįžęs po kelionių, gulėdamas mirties pa-
tale, svajojo tolimesnį savo gyvenimą praleisti kaip piemuo. Yra meninink(i)ų,
kurios ištis pasiryžta ganyti avis. Taigi pastoralė visada nurodo kitur, ne čia
(taigi ir už studijų, už išvadų), nors yra neatsiejamai susijusi su ją iššaukusia
priežastimi. Pastoralė yra ta erdvė apie kurią tu svajoji, svajodamas ištrūkti. Iš
čia ji kyla, ir tokia savo prigimtimi save pateisina.

Kadangi daug rašau apie erdvę ir vietą, verta paminėti, kokios ervės yra

už šio teksto. Šis tekstas rašytas Mažvydo, VDA, centrinėje Vilniaus-Žirmūnų, A. Mickevičiaus, Forney, Pompidou bibliotekose, namuose, Jasinskio ir *Cite* studijose, tėvų namuose, Vilniuje, Paryžiuje, ir Marijampolėje, Antakalnio *Coffeine*, autobuse Vilnius-Klaipėda, Juodkrantėje buhalterių savaitraščio „Aktualijos“ redakcijoje.

Išvadose sunku išvengti kuklaus patetiškumo. Lai jos baigiasi taip, kaip generinio prezidento kalba per dar vienas laisvės metines:

Daug nuveikta. Daug padaryta. Bet dar daug ko liko siekti.

VAIZDAI



Trečias stalias – miegantis gyvūnas

[illegible]

Tezių regalijos

[illegible]



A. L. I. C. E. Artificial Intelligence Foundation

Promoting the development and adoption of ALICE and AIML Free Software

ALICE Silver Edition

DAVE E.A.I. bot

CLAUDIO Personality Test

GET SITEPAL AVATARS



Get your own free chat bot: Be Your Own Belmaster, 2nd ed.

Click here to chat with Talking Animated Fake Captain Kirk



A.L.I.C.E. and Caleb

You said: what is research

A.L.I.C.E.: Careful, systematic, patient study and investigation in some field of knowledge, undertaken to discover or establish facts or principles.

You said: what is art?

A.L.I.C.E.: Sometimes the definition of art depends on the artist; other times it depends on the critic.

You said: what is artistic research?

A.L.I.C.E.: Interesting question.

You said: what is beauty?

A.L.I.C.E.: The quality attributed to whatever pleases or satisfies the senses or mind, as by line, color, form, texture, proportion, rhythmic motion, tone, etc., or by behavior attitude, etc. A very good looking woman.

You said: do you believe that art would make a world a better place?

A.L.I.C.E.: I can't say I believe it, but I believe you.

You say:

Say

Put a bot on your website.



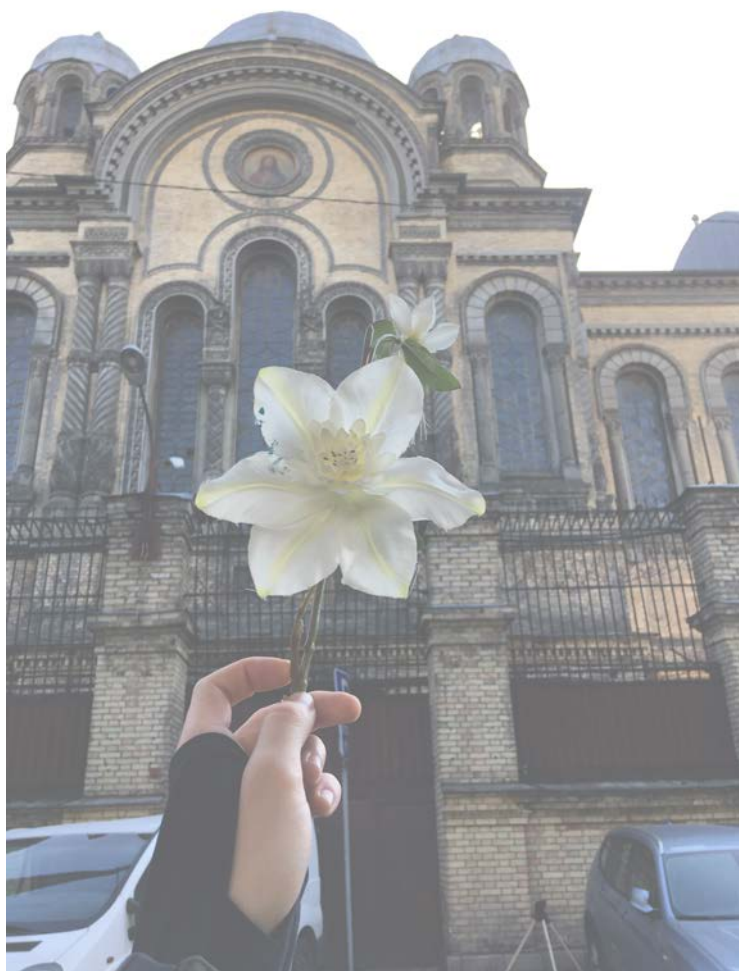
Meninio tyrimo paroda „Darbalaukis“. Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“. 2017 m.



Karalius Mažvydas



Ugnikalnis-kalafioras



B(L)OOM

DOVILĖ BAGDONAITĖ

[redacted], [redacted] VILNIUS

8 [redacted] 49, dovilleba@gmail.com

Lukiškių tardymo izoliatoriaus -kalėjimo
direktoriui
Viktorui Davidenko

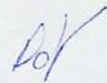
PRAŠYMAS
LEISTI APSILANKYTI LUKIŠKIŲ TARDYMO IZOLIATORIUJE-KALĖJIME

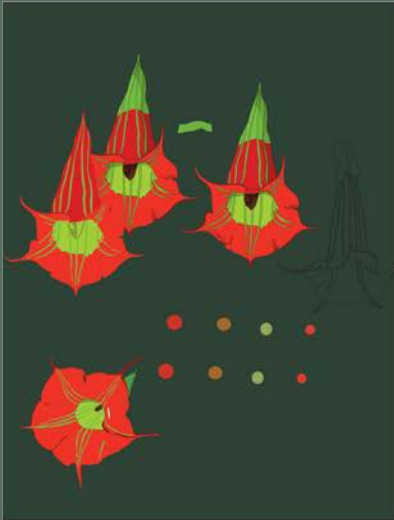
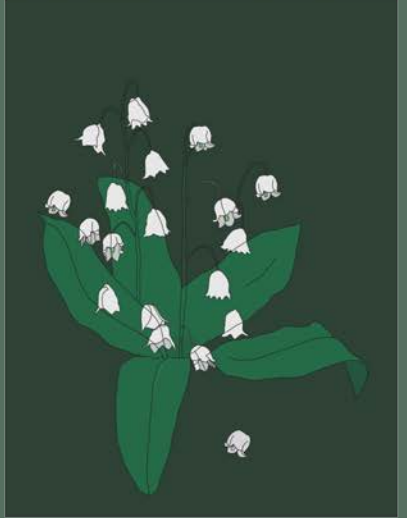
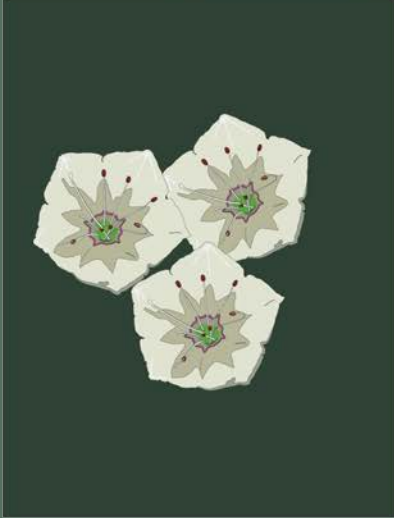
2017- 08 - 21 Nr.
Vilnius

Prašau Jūsų leisti man 2017 08 24 susitikti su Jumis ir apsilankyti Jūsų vadovaujamoje įstaigoje su tikslu aptarti galimybę įgyvendinti meno projektą (ištaipyti sieną) ir apžiūrėti sienas, kurios galėtų tikti. Esu Vilniaus dailės akademijos meno doktorantė, ši sienų tapyba būtų mano meninio tyrimo ir studijų dalis. Taip pat prašau leisti man įsinešti eskizus.

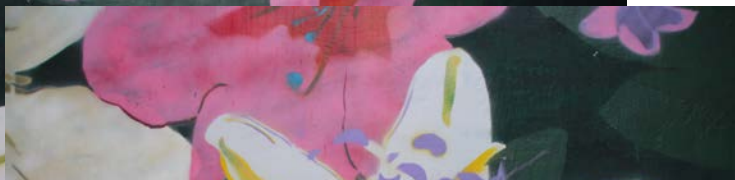
Mano asmens dokumento Nr.: [redacted]

Parašas



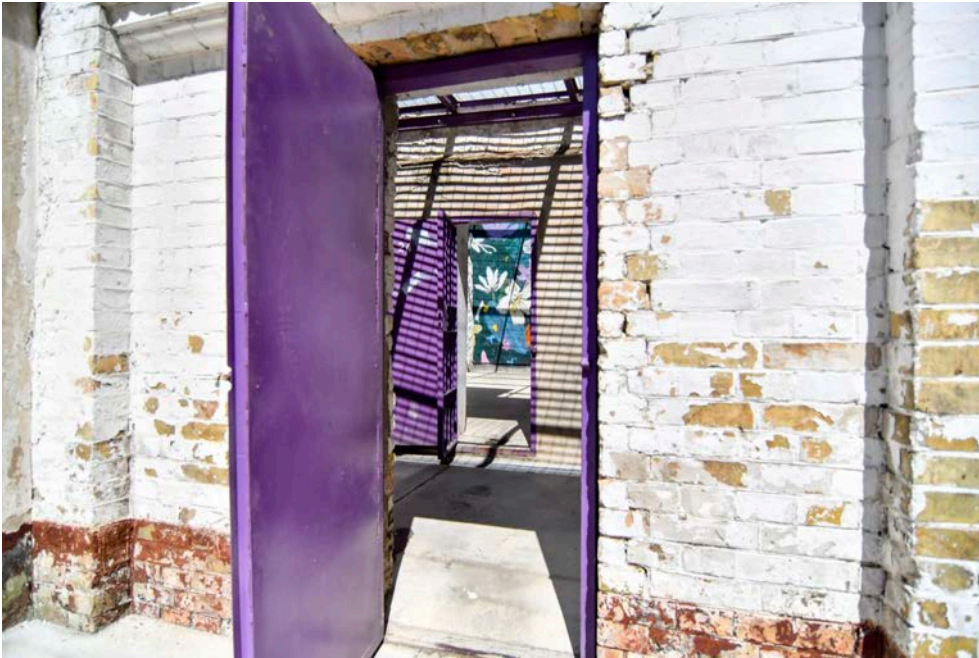












Lietuvoje · 2019.07.01 12:16

Lukiškių kalėjimas antradienį uždaromas: iškeldinti paskutiniai nuteistieji

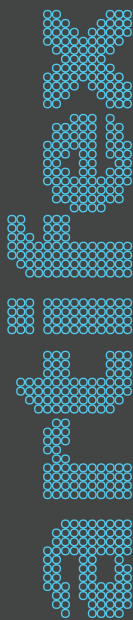
išskirtiniai kadrai – nuotraukų

galerijoje; atnaujinta 14.00





Vilniaus
dailės
akademija



TEKSTILĖS
GALERIJA-
DIRBTUVĖ

TEXTILE GALLERY-STUDIO

www.artextile.lt

DARBO LAIKAS:



12-18 val.

12-17 val.

ADRESAS: GAONO G. 1

dovilė bagdonaitė_
b (1) o o m



atidarymas
2018 10 02 19.00

parodos laikas
2018 10 02 - 2018 10 20



par

Idėja: ištapyti skliautus Lukiškių tardymo izoliatoriuje-kalėjime gėlėmis.

Būtina sąlyga: visos gėlės freskoje nuodingos.

J. Bergerio frazė: Viskas, kas supa vaizdą, yra jo (reikšmės) dalis.

Direktorius frazė: gėlės visada gerai ir gražu.

Pašto dėžutė: dėl apsilankymo_

Užrašų knygutė: freska gali būti tik raštas (iš kur aš tai išrašiau?).

Geografinė nuoroda: apsempta ledkalnio dalis.

Anotacija: ši paroda neįgyvendinta idėja ver_1/ neįgyvendintos idėjos versija.











savaime atsirandantys užrašai

I am
unwritten

Cant read
my mind

the rest is
still unwritten
yeah

oh oh

Im
undefined

Im just
beginning

I break
traditon

Sometimes
my tries

The pens
in my hand

Ending
unplanned

Are outside
the lines oh
yeah yeah

we've been
conditioned

Staring at the
blank page
before you

Open up
the dirty
window

to not
make
mistakes

but i cant
live that
way oh oh

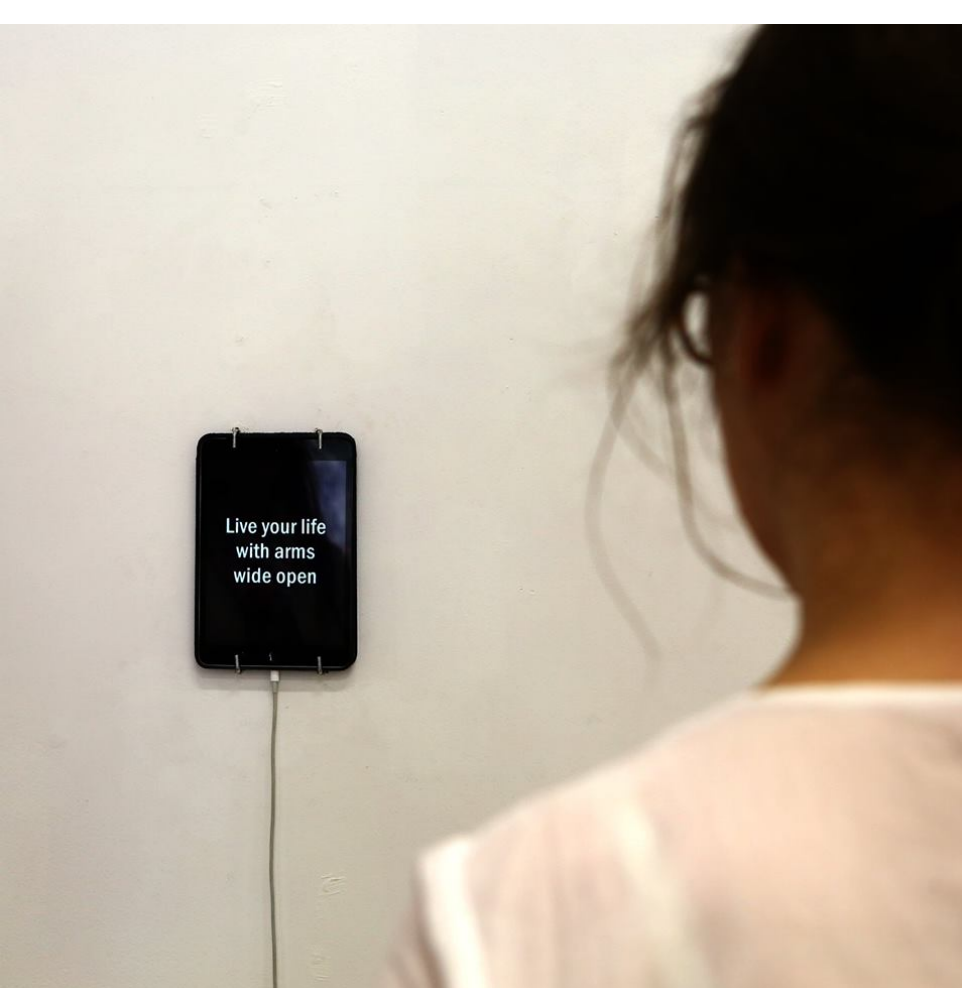
Let the sun
illuminate
the words

that you
could not
find

oh oh

oh oh

„Unwritten“, Fragmentas iš parodos „Mokslas ir gyvenimas“, Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“, 2018 m.





„Foto sintezė“, Vilniaus g. 22, 2018 m.

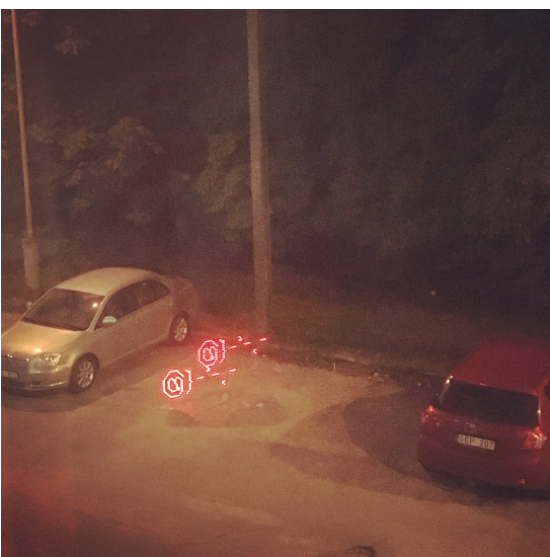
514. Filosofas sako, kad supranta sakinį "Aš esu čia", kažką juo turi mintyje, kažką galvoja, - netgi tuomet, kai jis visiškai neprisimena, kaip, kokiomis progomis sakinyš yra vartojamas. O kai sakau "Rožė ir tamsoje yra raudona", tą raudonumą juk matai tamsoje prieš save.

L. Vitgenšteinas, Filosofiniai tyrinėjimai, p.

289

Let the sun
illuminate
the words





Vilniaus miesto savivaldybė
Like This Page · 26 September · 🌐

8

2 Comments

👍 Like 💬 Comment ➦ Share 🌐

Oldest ▾



Sampes!

Like · Reply · 2w

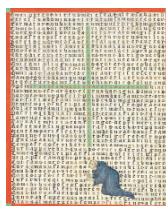
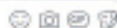


Taurė sampes 😊

Like · Reply · 2w



Write a comment...





*Debatai: Debord vs Britney, Doktorantų paroda „Ką darai, daryk gerai“.
Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“, 2019 m.*

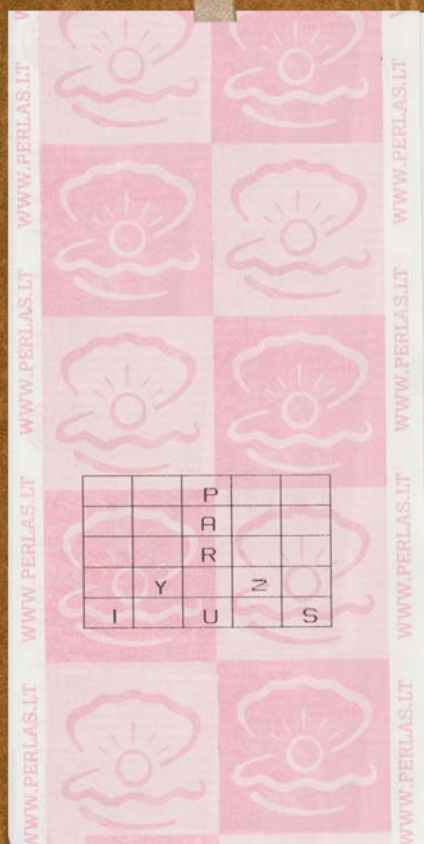


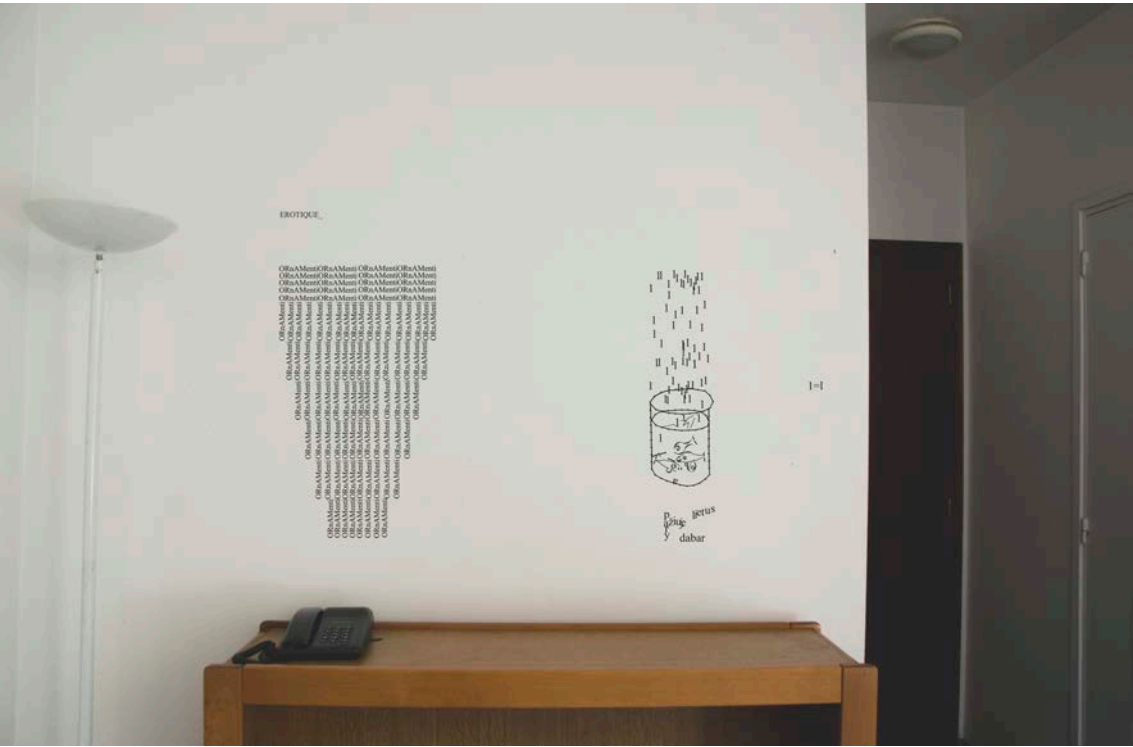
From Paris with <3, Open studio, Cite, 2019 m.





The Birth Of Venus





Please call me, when you are free...



You see, the tiger jumped out of the drawer.

PARIS, YOU ARE WILD







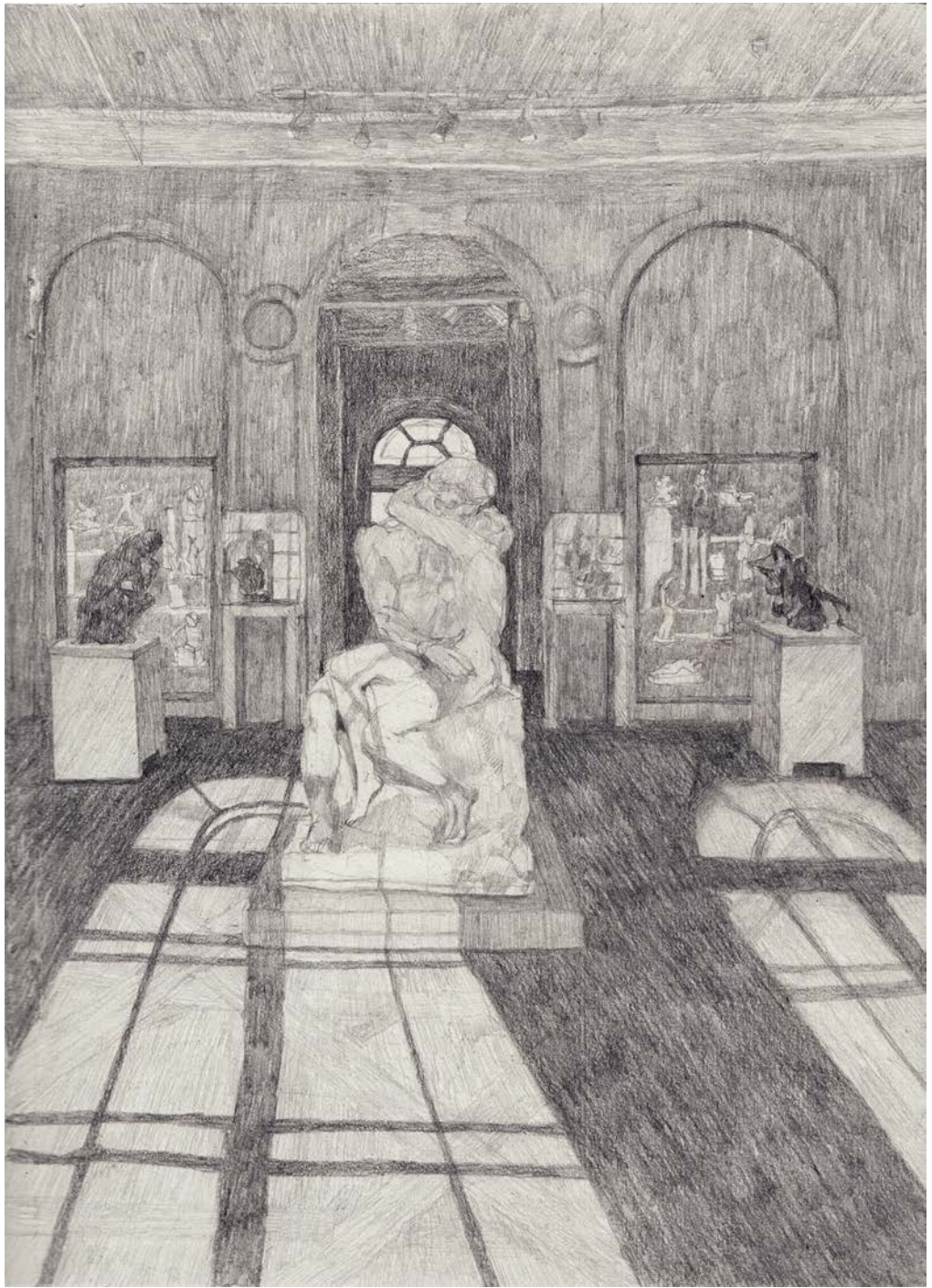






Aš nuėjau į E. Schiele parodą ir po jos norėjau nutapyti save taip, kaip jis tapė save.
32x24 cm





3^e piece 5€
 les 2



MARCHE AUX FLEURS

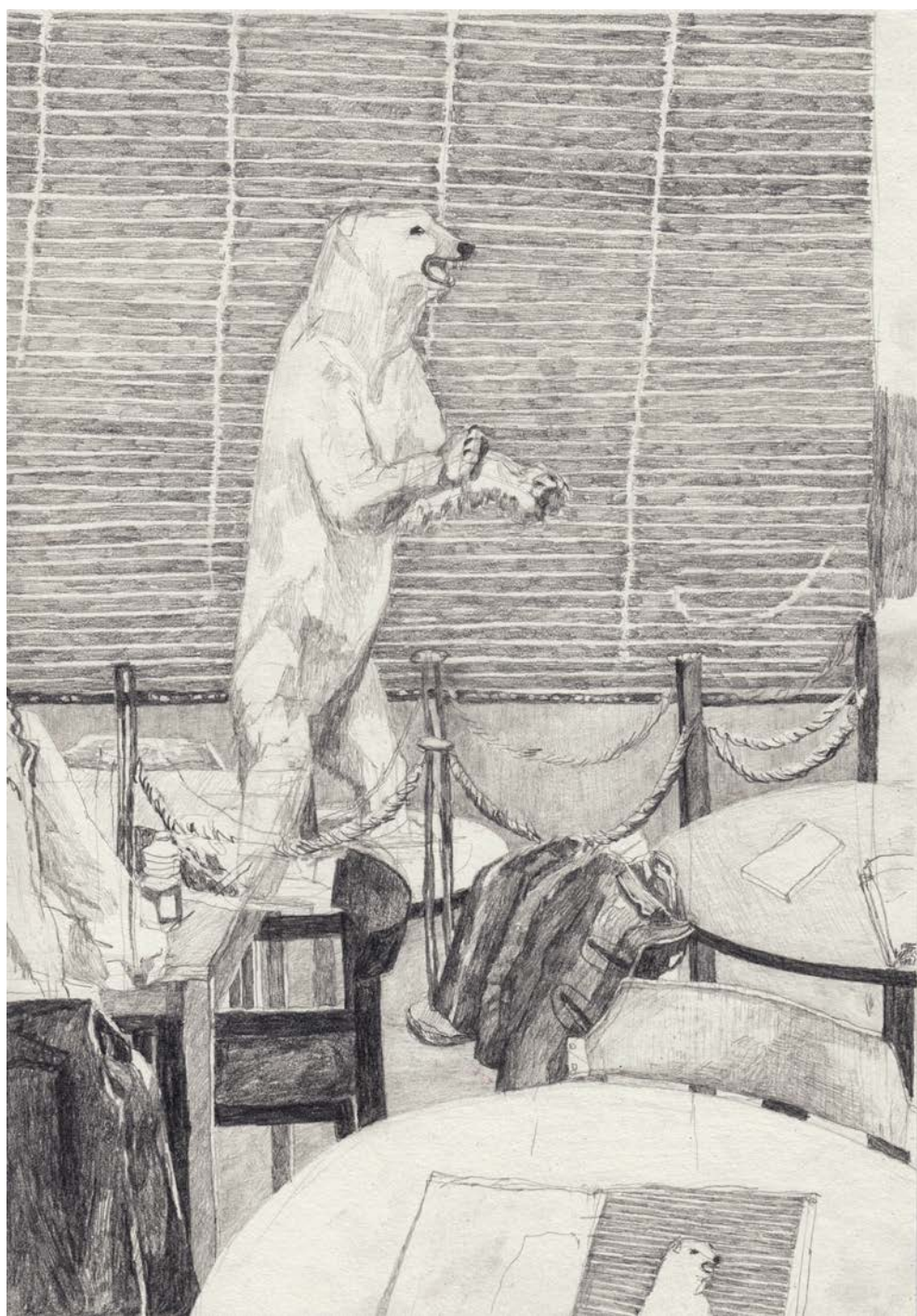


Ar mator, kad sios žuvėlis aukštes?



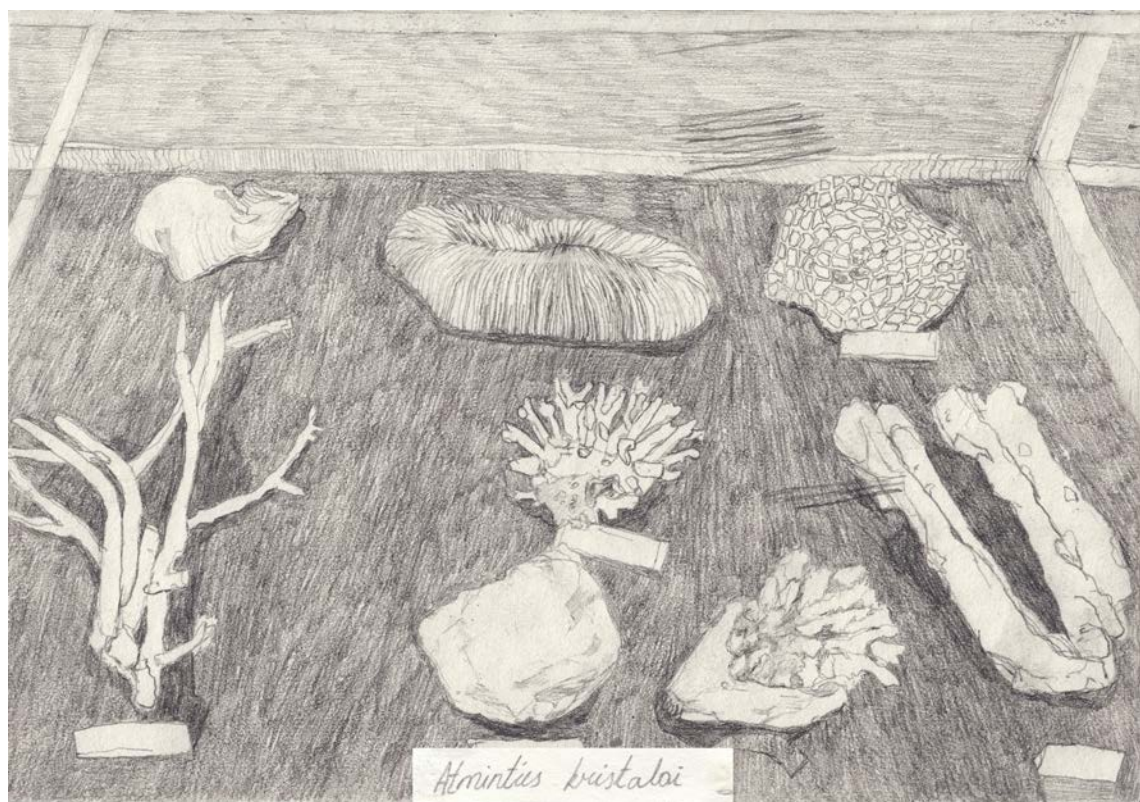


Pourquoi, pourquoi, pourquoi, pourquoi, pourquoi, pourquoi









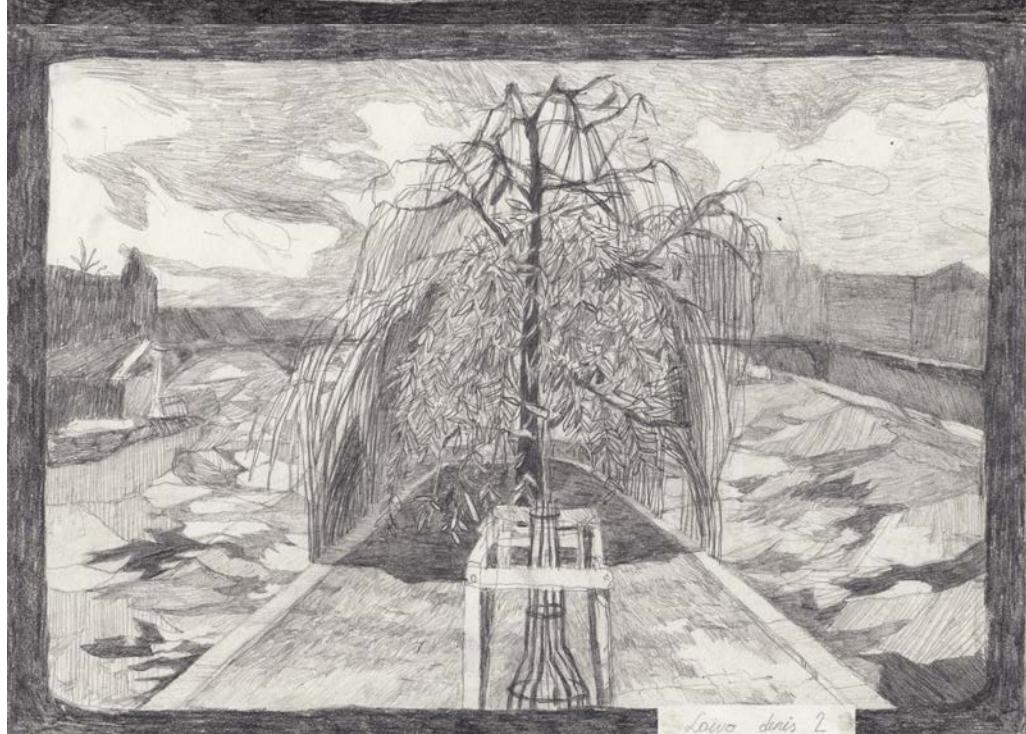




LAIYO STECKAS

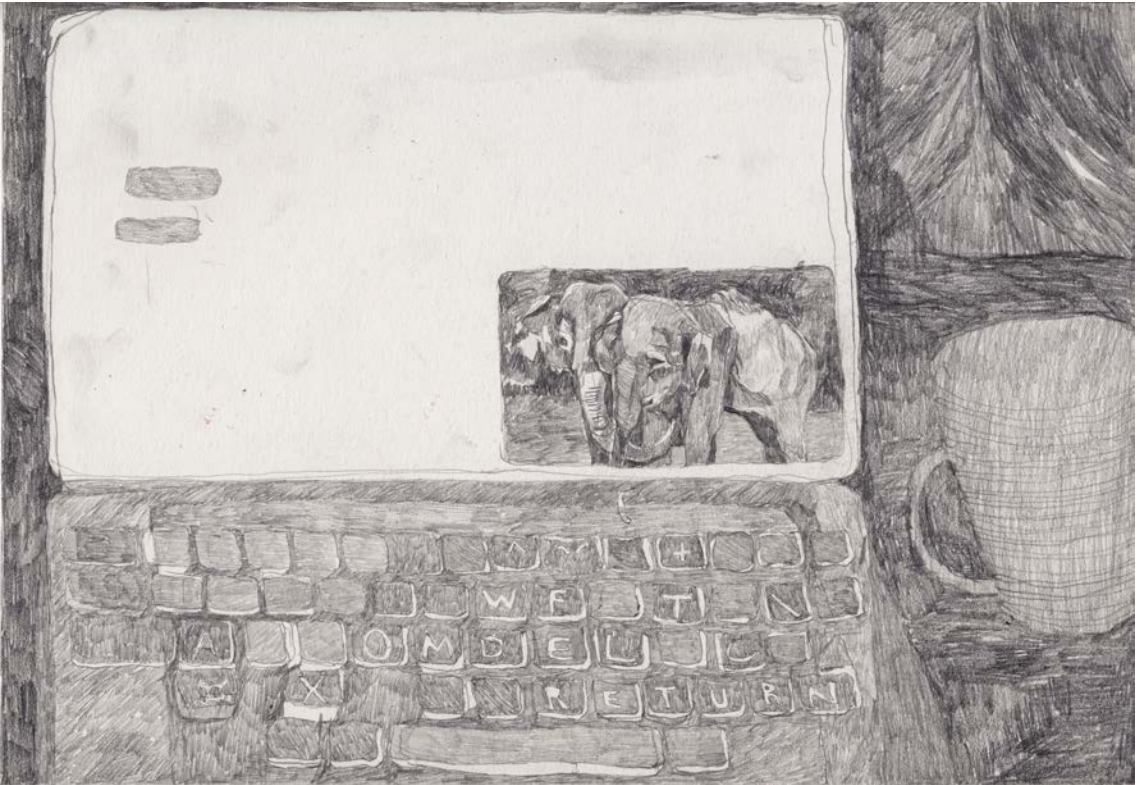


Vietā, kurioje būtu jābūtu Pasaules Pasaule





Yksiväli kiviaukli



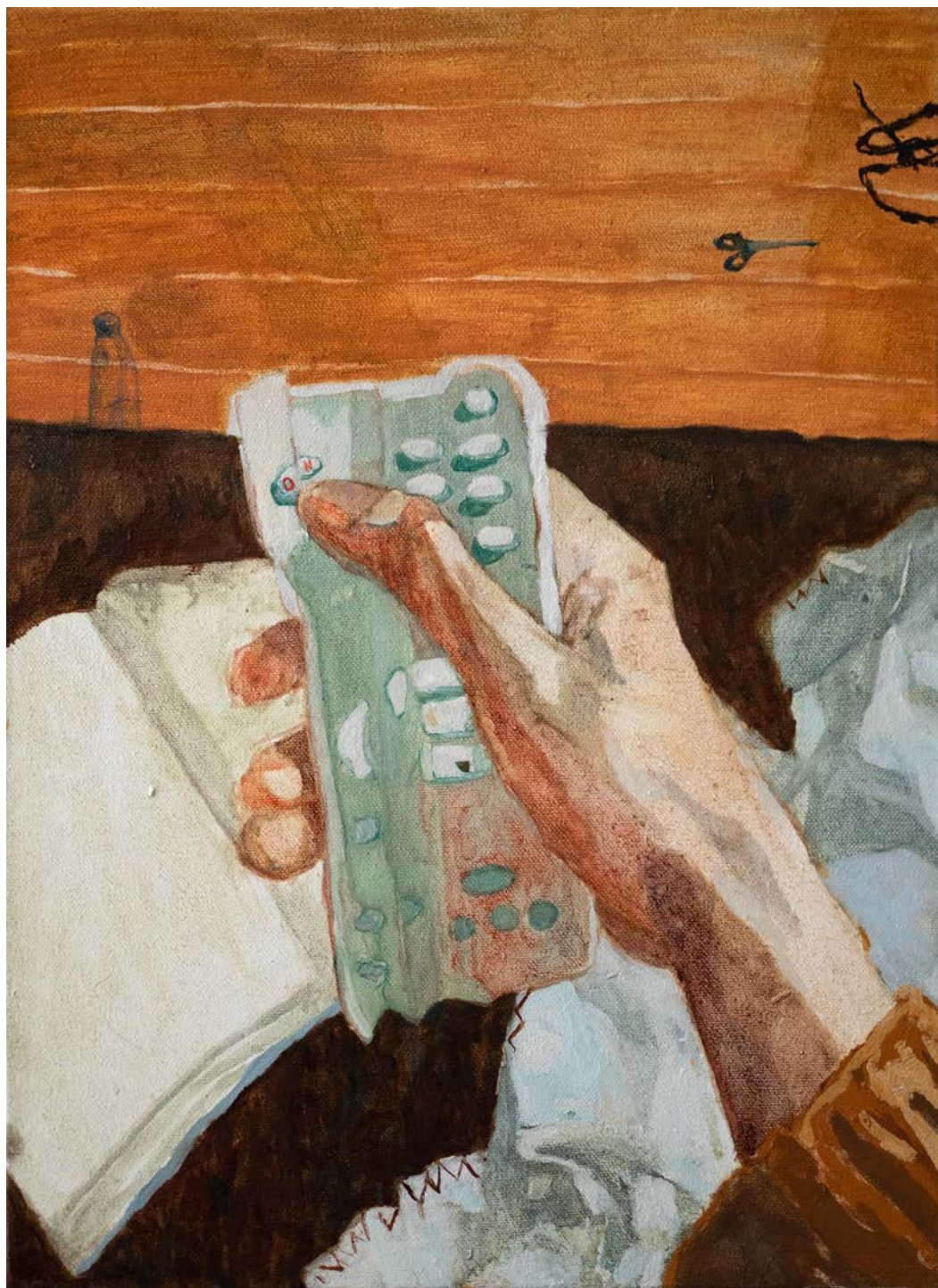




cuuuuuuup, aliejus drobė, 30x40, 2020 m.



:DDDD, aliejus, drobė ant kartono, 29.7x42 2020 m.



glitchchas, aliejus, drobė, 30x40, 2020 m.



Iškėlus du piiiirrrrršttuus į dangų laikiau, 30x50 cm, drobė, aliejus, 2020 m.

Summary

The Album of Phantom Don Quixote, Artworks that Come to Life, Poisonous Flowers, Systems Dreaming of Themselves, Popping (up) Letters and the Pastoral that Encompasses it All

Chapter 1: Three prefaces for the same edition.

Chapter 2: “The early texts. Primal fire” consists of two essays and one marginalia, revealing anxiety about the beginning of studies or any other sort of beginnings.

Chapter 3: “Stretching bodies of work” consists from four sections which speaks about artworks, which received attention and were stirred after being submerged into oblivion or a self explanatory state for a long time. About space, its types and relations with objects and site-specific art. The origination of fresco b(l)oom – is an upshot of these subjects.

Chapter 4: “Systems dreaming of themselves “ draws attention to paintings of enclosed and paradoxical systems, self sustaining structures and compositions or self referencing sentences.

Chapter 5: “Popping (up) letters of images” – about text in an image or vice versa, their relationship and pareidolia. Section “Sleep paralysis. Fall into the pastoral” note the searches of an exit out of artistic research.

Chapter 6: Farewell to the reader

Three Prefaces for the Same Edition.

First preface

When I applied for my doctoral degree, I sought to answer for myself: how to create? How to live? From these questions it should be clear that both art and life will become entangled together in this text. Additionally the subject of the text will be the process itself and art practices.

In my thesis proposal I noted that I wanted to fight against the seriousness of art. Many of the movements in the study were made while keeping Don

Quixote in mind – like a memory or a thought exercise, practising Don Quixoteism like a metaphor for a conscious naivete and a method for creation.

Because I needed to write, articulate and explore, eventually the need for reevaluation of this process arose, themes and insertions about the relation between text and image were born in the contents of the theoretical part of the project and its composition. Here I search for a possible form of artistic research text and try diverse styles of writing. I detect and establish relationships with visual works created in parallel, so as to create an expanded and unified work of text and image.

I systemised the content by leaping off the third table as a metaphor for a sleeping animal (more on that in the second preface).

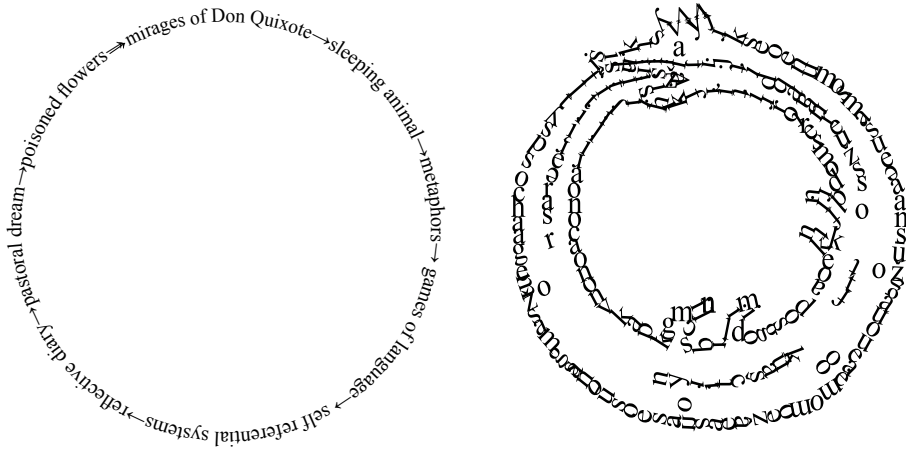
However, alternative readings and cross-sections of meaning are possible.

Second preface

I ask, what is the third table, while addressing a subject of the lecture and Graham Harman's article "The Third Table". I answer that the third table is a sleeping animal. It is moving slightly in its sleep. Hence it is a metaphor for a theme of movement in seemingly still artworks that pierces through and is expressed within the subjects of this text. I picked out several kinds of movements in images often intertwined with each other.

1. Restoration.
2. Stemming from restoration but uniquely still connected to it – reproduction.
3. Discussions branching out of the restoration and reproduction processes.
4. Out of discussions emerged a secret, an unsolvable system inside the painting.
5. Unfolding from the secret and reproduction are self referential systems.
6. From the self referential systems arises various games with anamorphic perspectives.
7. Out of anamorphic perspectives rises various residues – phantoms in the painting: cryptograms, pareidolias etc.
8. From them stems magical images itinerant in nature and the stories from their journeys.

Third preface



The Early Texts. Primal Fire

Naive Storylines in Painting

I look for a lonely snowy spruce fit for painting in a park in the beginning of the text. Later I realise that the spruce I am painting is a Pompei spruce, snowy with ash straight out of my next artwork – erupting volcano. I practise self reflection about how various motifs of snow and fire find their way into my artworks and conjoin together. I compare snow to sedatives and fire to the start of creative work and I pose a question that it's all connected to burnout.

Doctoral studies: Impostor Syndrome

Doubts and questions about whether I really needed to enroll here overwhelms me in this part of the text. I am performing a doctoral students' seminar task – to transform one of my previous artwork into several different states connected to my research. I am choosing my thesis proposal: I cut it apart, that way the meaning of text disappears. I glue the collage out of cut thesis: a jester's hat and a coat of arms' regalia. Third variant – a paper Trojan horse. I submit a short interview about the meaning of it all. I consider myself a Trojan horse, because I think that the committee does not know what they are doing when they admit

me to the PhD. Later I find out about impostor syndrome and I understand that all the feelings described before are the outcome of that syndrome.

Marginalia nr.1

Notes an episode that happens out of bounds of text and period of studies: about how I woke up very late and went to eat, write, paint. And how at my friend's we tested bralettes.

Stretching bodies of work

Moving and Multiplying Walls: Cases of Frescoes' Restoration in Valkininkai children's sanatorium "Pušėlė" and Lelewel Hall's

In this section I bring my attention to two cases of wall paintings in Lithuania which were actualised due to fulfilled/unfulfilled restorations and their processes. The first case is the wall painting by Birutė Žilytė and Algirdas Steponavičius in Valkininkai, at the former "Pušėlė" sanatorium. The text discusses its history and current situation, its status of nationally valuable artefact, its importance and significance, and the creation of a digital life-size copy.

I form three possible types of looking at the image out of these discussions. Cultural: restore in such a way that was envisioned, expressing respect for the value of the artwork and its authors in that way. The artwork must remain unchanged, it is important to preserve its initial image, its design. Historical: the object should be preserved, its problematic spots mended so that it would not deteriorate further, or leave it as it is. Artistic: view/experience just the image. How even in historic situations, time and a layer of its passing form the artwork's "poetry". It's possible to compare this to the philosophy of wabi-sabi aesthetics.

Second – the case of Joachim Lelewel's Hall of Vilnius University. Research from the inside during one month of restoration practise there. Reflexive remarks about truth seeking (which layer is more the truth and which layer is fallible or lying) and about the meaning of restoration and its discord.

It's noted in the conclusions that the cultural point of view to the image of

the artwork being restored is dominated in public space. In the case of the Valkininkai fresco, the consequence of such a way to look at the image – emerging itinerant digital copies. In the case of Lelevel fresco, the effort of restorers to form such a way to look at the image is felt – this is evidenced by the restorers' goal of restoring as it was, to reach the first layer of the image.

In the case of Lelevel's fresco, the restorers' effort to form such a view is felt - this is evidenced by the restorers' goal to restore it as it was, to reach the first layer of the image.

I do not examine both cases in a defined restoration field or its methods' scale, instead I raise cultural and visual policies' issues. For that purpose I invoked three theorists. Within the text I adapt concepts of Pierre Bourdieu's like capital, field and gatekeepers. I also use material from John Berger's video lectures "Ways of Seeing" and in some parts I appropriated methods of Roland Barthes which he applied in a book "Camera lucida" while analysing photographic images.

B(l)oom: From Idea to Implementation

This metric is intended to reveal the process of implementing the fresco b(l)oom in Lukiškės remand prison and a certain course of coincidences from the idea of the artwork to its implementation. I described not only how much focused work and communication was needed to implement the project but also how much of it was determined at certain points by luck or coincidence. Another reason for writing – an attempt to clear up, is the implemented artwork just a tip of the iceberg of the creative process? If text is read, does it enhance the effect of the final image? Maybe this is all just a manipulation in service of justifying and strengthening a weak image? My goal – to capture the stages from imagination to implementation, how/or does the idea in the imagination adapt to reduction dictated by conditions.

I choose a similar surface to that of Valkininkai fresco – a brick wall and a closed off, mysterious but also risky space: persons in it will be forced to face the artwork and see it, they will visit the space involuntarily. Absolutely most of them are not participants of my art field and the artwork will not be protected from possible physical expression reaction. On the other hand the fresco will find itself in place that is inaccessible and condemned to change because preparations are being made to change and demolish it (at the time of writing this

summary, the prison is already evicted from there, the space already being occupied by artists' workshops, events are happening), that means most likely the original will not be viewable and condemned to death. Therefore, the text is all the more necessary as the fresco will remain only in reduced reproductions and I with my rumors will create not just an alternative geographical place but also a discursive space.

„B(l)oom“

Idea: “To paint the vaults in the Lukiškės Remand Prison with flowers”

A necessary condition: all of the flowers in the fresco must be poisonous. Before that I will make a catalogue. But the prisoners and prison guards will not know it. It will just look like a beautiful fresco with lovely flowers at the first glance. But in fact, it is a threat. A Trojan horse. A Flowers' Strategema. I want to poison them. Am I committing a crime? A symbolic graffiti. Still, all sides will be satisfied. The artist sews in meaning known only to herself.

Perhaps my fresco and I, painting it, will help them become better, and show them an example? But I'm neither Algirdas Gataveckas nor his brother Remigijus and I'm not trying to be, by no means, I don't believe that I can positively influence them or that I'm some kind of bearer of goodness.

The Lamb through the Eyes of Man: Schemes of Creativity and Perception

The text draws attention to the restoration of the Ghent Altarpiece and the cleaning of the main part of the altarpiece, the face of the lamb as a symbol of Jesus' incarnation. The following internet reactions to it are analyzed, the lamb turning into a meme was compared to previous amateur restoration works. In the text it is stated why this merited such a reaction and also a hypothesis is raised why there is nothing strange within the revealed image. The main topic is partly developed through the emergence of reproduction and repetition over the internet and the use of camera obscura/lucida. Here restoration is treated as an image agitation.

In the text it is stated that because of the “funny image element” which appeared when a layer was scrubbed, the restoration reached the whole of the internet and turned the lamb into a meme. Types of reactions on the internet are

categorized – indignation at money wasted for an image that is both worse than before and low quality. Other – treatment of the image as an anomaly, a strange sign from the medieval age. Contradicting that – a statement that there is nothing funny within the image, Jan Van Eyck wanting to express the human-like stare of Jesus consciously painted the lamb this way.

A supposition is stated that the most important thing is not the cult of the artist but the manifestation of peoples' faith whose object is mutable. Camera obscura/lucida serves as an example to that, the usage of which demolishes *faith* in the artist. Possibly applied on Jan Van Eyck's Ghent Altarpiece, this tool can't be used for painting mobile animals. Within them minuscule imperfections of representation are revealed. In this part a hypothesis is raised that animals can be depicted according to the schema developed at the time referring to the principle "Schema and Correction" described by E. H. Gombrich. It was corrected in the 16th century with the application of the second layer. Thus, the depiction of the lamb is part of fine arts history.

The conclusion is reached that in a professional field a valid approach is to restore in a way it used to be (the cultural approach rises again), to dig to the first layer. The original image and idea is important (even if it's not as professional as the later one), which is contradictory to the actions of the 16th century. Meanwhile, for the Internet, (this) image is relevant as long as it goes through the stages of turning into a meme, its usage and deterioration.

Systems Dreaming of Themselves

Marginalia nr. 2

An excerpt from the diary telling how in the process of making me glasses the optometrist mixed up the lenses several times and how when I started wearing them, chromatic aberrations occurred. It works as a comparison for the repeating and often occurring irritating discrepancies. Especially in the case of textual interpretation of images (the "thicker" the image, the more textual aberrations). It serves also as a pretext for the next part "Conundrum in Las Meninas", in which I maniacally searched for explanations of the discrepancies that occurred between the painting and the texts that analysed it.

Through this marginalia I express my wish, that form and content would

match without aberrations.

Conundrum in Las Meninas

In the Journal of Philosophy Studies of Lithuanian Council for Culture “Athena” (2017) there is a published Foucault’s text about “Las Meninas”, as well as a transcribed discussion about it. The discussion raises, but never answers a question that concerns me – what is really represented in “Las Meninas” and what is being painted in the canvas depicted in the picture, what lies within its structures? I raise that question here again by using and opposing Michel Foucault himself, as well as the texts of John R. Searle, Jeol Snyder and Leo Steinberg. I perceived a possible link and connections of systems between Velazquez’s “Las Meninas” and Cervantes’ “Don Quixote”, which is revealed at the end of this text.

Foucault states that Velazquez is looking at us. (In)visible canvas should be a portrait of a royal couple. We are in the position of the royal couple on the outside, that’s why we are reflected on the mirror in the distant foreground of the picture.

No matter how much I looked at the picture, I could never get the impression that the painter was looking at me. Exploring gazes of other figures a strange sensation forms that characters are looking not at you but somewhere in front of them, into emptiness.

Searle states that Velazquez is looking at us. (In)visible canvas should be a (painting of a painting) of “Las Meninas”. We are in the position of the royal couple on the outside, that’s why we are reflected on the mirror in the distant foreground of the picture.

If the artist paints “Las Meninas within Las Meninas” – in the painting of the painting, an effect of *mise en abyme* is created, a (not entirely) matching strain of which is *droste* – an infinity effect. *Mise en abyme* wasn’t a new technique in times of Baroque, it was encountered in the Middle Ages and especially in Renaissance’s fine arts. Stefaneschi altar of St. Peter’s Basilica in triptych, Hagia Sophia serves as examples of it. In these pictures the image is not directly repeating and diminishing in size repeatedly, in a way of representation common for the *droste* effect, the concept of which was founded way later. My gaze concentrates on (in)visible canvas. There, if we say that we are painting a picture within

a picture, we would have both effects, but hidden. It is possible that the purposes of using this effect were different: In the Middle Ages, it was often meant to represent the act of giving, and in Velazquez's case, the act of painting itself.

Snyder states that Velazquez is looking at us. (In)visible canvas a portrait of the royal couple is likely being painted, which is reflected in the mirror. It is seen by the royal couple (and us). They cannot be reflected in the mirror because adhering to perspective, they are not in front of it. The painting – an allegory of mirrors' books.

The text brings attention to the importance of reflections' within the painting and the mistaken and complicated perceptions people have about what and where mirrors should be reflecting.

Marco Bertamini, Richard Latto, Alice Spooner called the phenomenon of the mismatch [aberration] of a reflection in a mirror with the reflected object the "Venus effect". The manifestation of the "Venus effect" in "Las Meninas" can be bidirectional. On the one hand, it legitimises the possible reflection of the royal couple from the (in)visible canvas, because the direction of their gaze is not the same – they are looking at us, not at the canvas.

Steinberg states that Velazquez is looking at us. (In)visible canvas a portrait of the royal couple is being painted, which is reflected in the mirror and we are seeing it. The royal couple's and our presence's positions do not coincide: they are standing in front of the mirror and are seeing their own direct reflection, we are standing to the right of the painting.

A conclusion is stated, that none of them can be definitively agreed with. All those authors didn't consider one obvious thing: the artist's palette. In it, colors and the red being mixed correspond to the overall tone of "Las Meninas" painting. In the mirror the color of the royal couple's clothes is being reflected – cold, greenish and blueish. It makes for a solid foundation to reject the premise that on the canvas the royal couple is being painted and to state that a "painting within painting" is being painted there. However, we can't be completely sure of that. Perhaps he was influenced by the logical impossibility of Van Eyck's "The Arnolfini Portrait" and he wanted to paint his own paradoxical painting and it would be correct to intuitively guess that: (in)visible canvas nothing is depicted, the mirror reflects incorrect reflection. Perhaps that generates perpetual movement?

The final small section of this part brings attention to Velazquez's "Las Meninas" and Cervantes' "Don Quixote" possible link and connections of sys-

tems.

Out of this text self referential systems are distilled, effects, paradoxes, movement generated by painting's systems, mirrors, ilusion.

From the Memoirs of Don't Coyote

Situated memoirs of Don't Coyote, which I found discarded by the river. First story is about how self-hating notes begin to appear and disappear of their own accord: I AM AN UNNECESSARY PIECE OF WRITING/ (S)HE WHO HAS WRITTEN ME, WILL BE BEATEN / WHY WAS I WRITTEN? Don't Coyote, existentially inquires whether he should feel guilt for seeing and in that way propagating their existence. On the other hand he admires them and takes a few pictures. Another story - "Intellectual anti-graffiti. Phenomenology of brackets. Legal rebellion" expresses his wish to put everything in brackets and use it like a method to disarm reality and graffiti. Third story "Call of the notice board" is about how together with assistant Sancho he fulfilled the request of the notice board and posted on it an announcement. But it all ends pretty sadly.

Notes About Schopenhauer, Perpetual Movement and Self Sustained Structures

Several important notes about perpetual movement and self sustained structures, calligrams, never ending stories that materialised after reading Schopenhauer in the library of the academy. Reflections on the composition of the text and the pursuit of life.

Popping (up) Letters of Images'

From the Avant-garde Lettering Film Strips to the Proust's Painting

During my study years there was a lot of talk about how the artist thinks. While I was thinking about it and wishing to grasp it, I started writing about avant-garde practises that were relevant to me. In that way, I exposed the main avant-garde filmmaking techniques of Lettrism and Situationism movements, hidden in the film media itself and in the usage of material means (strong criticism of

plotted depiction, inherent aggressiveness against the viewer, film industry, expressed in cutting up of film, performative seances, syntax demonstration, detournement, separation of text, image and sound, stealing and quoting without quotation marks). Through this important materiality, which has become a conceptual component of the film, a unique, material-actualizing type of thinking of the artist is revealed.

In the subsection *Film as Text, Text as Structure* I reflect on a relevant topic that has emerged: textuality of film. Isidore Isou wanted to turn his viewer into a reader by prioritising words, by calling his film "Treatise" he considered his film as an essay or a theoretic work. It is also important that the research and analysis of the films themselves (partly in my and other texts) occurred through textual files, because there was no opportunity to review the film. Scenarios, descriptions, framings, snapshots and film scans could be called textual images, it is here that films manifest as texts. I call such files the before-images. At this point my research branches off/connects with micrography, typewriter's art, calligrams – whose structural, not just textual, recurrence, I observe and recognise elsewhere as well.

Diary While Writing Text begins from the reading of Stan Brakhage's manifest and a feeling that from the way he writes I wouldn't like to see the film, but because I don't want to means that I have to. Film "Mothlight", made without the camera's eye. In it similar structures are changing: insect's wing, flower petal, flower's stem, translucent, transitioning from one to another, pre-verbatim experience can be felt. On one hand I ask, why has he written that annoying text, on the other hand, I admit that it helped me feel the film. All of this brings to mind something I once read and got stuck in, and currently vaguely felt M. Proust still-lives' list that is in his book "In search of lost time. Swann's Way". A quote I unexpectedly found in an old notebook, written in 2011. It matches the film perfectly: "The leaves, which had lost or altered their own appearance, assumed those instead of the most incongruous things imaginable, as though the transparent wings of flies or the blank sides of labels or the petals of roses had been collected and pounded, or interwoven as birds weave the material for their nests". But other works of Stan Brakhage seemed similar to a manifest.

Subsection *Between Poetry and Painting* was started, but unfinished and is about typewriter's art.

Subsection *Exhibition's "Science and Life" – installation's "Unwritten" transcription's presentation*

The name of this installation is "Unwritten". It's a reference for a wish to find a suitable form of writing. It consists of three objects. First: site-specific tiles. Is a self referential system. The word "text" is based on itself and "tile" refers to nothing else but a tile. Cut-out and concave words, they wait for information. The third word "text-tile" emerges. Second: a line within the gallery: this line is purposely left alone so that it could learn to write itself independently. Third: a phonogram is a muted and stolen lyrics from a pop song, which are ideally fit to describe the processes of writing frustration, although they are not about that. Secret meaning: all these textual files are empty, there is no text of my own here.

In the Subsection *Structures of a Legal Rebellion: Notes on Laying a Micrography* is the description of the Ouroboros' micrography creation progress. I discovered that letters have dragonomorphic properties because "o" can match a scale, "a" – a dragon's eye, "v" – a dragon's ear, "m" – dragon's claws. I ask myself why I am so fascinated by the lettered image.

Marginalia nr. 3

How I tried to paint a fragment of the dissertation. I switched from a canvas to a binder sleeves. While painting I'm starting to hate my text. That reflective line appears on binder sleeves, which is not present in this version of the text. Exhibiting, I swap binder sleeves' places, to break the linearity.

Photosyn thesis

Explanatory memorandum of mural painting "Photosyn thesis" and the unfolding of its five component images. Idea: word puzzle-calligram, highlighted on dark part of day. Once the masked words have been found, then the line can be read.

Before I started painting the mural, I realised that this idea will not be fully, if at all, implemented because it lacks the appropriate technical means. The letters begin to fade and lose their brightness as darkness falls. I thought I'd put a ridiculous hidden message, read in reverse, from right to left, instead of the meaningless background letters.

Debate: Debord vs Britney

Transcription of the work for the PhD students' exhibition "do the right thing" 28 03 2019 - 14 04 2019. Guy Debord said "never work". Britney said "You better work, bitch". I chose Britney.

One Time in Paris. A Situationist Story

In this section, I make use of Wittgenstein's fragmentary writing principle – writing in columns, according to branching of thought. Diary from a residence in Paris (I went there in search of G. Debord's graffiti). This text goes along with the drawings in the notebook "Stones in the Flow of Words".

Columns:

1. Ordinary, everyday life
2. Museum with garden and library
3. Drawing
4. Photographs not taken
5. Luggage

Through these columns the themes and spaces relevant to this research are revealed, pareidolias (movement in pictures), laughter, subjectivity, the relationship between image and text, questions of how to live and how to create. And how, little by little, Paris is turning into a ship, and I'm turning into its passenger.

"Stones in the Flow of Words", series of drawings, a4 notepad, a pencil:

I created it, while doing a residency in Paris. While I toured Cité Island and its various sites, I felt that Paris is a ship. The edges of the island were its decks. There were even rats, like in a ship, scurrying around. Cedrus libani in one of them is the main mast of the ship. The Eiffel Tower is a lighthouse. I found the whale's skeletons in the galleries of Paris. I began writing and creating this series of drawings whose objects are directly and indirectly related to water, ships,

treasures, and the state of swimming. Movement in pictures is a reduced reference to vibrations, moving urban neon signs, lights, flickers in the water.

Sleep Paralysis. Falling Into the Pastoral

Bunkers Turning into the Caves of Montesinos

In the text, I speak of how the dreams of the underground were connected with the type of medieval mindset about the ideal of a more beautiful life. Only the latter dreams do not elevate the imagined perfection, but lower it under the ground of harsh reality. The space also creates a difference in the atmosphere of dreams. I'm attending Leon Goldsmith's lecture about the space of an underground. Here I'm also discussing specific artists' pieces: Laure Prouvost's "Deep Sea Blue Surrounding You", Mark Justiniani's "ISLAND Weather" from the Venice Art Biennale.

A Girl Belonging to the Pastoral, and the Sculpture Come to Life M. Proust's "In the Shadow of Young Girls in Flower"

In the text I examine two episodes in Proust's book: "In Search of Lost Time". about two types of space:

In the first episode, everything that surrounds the image reinforces it. This is a dream space. In the second, everything that surrounds the image diminishes it and that is the space of disillusionment.

Scene 1: when the train stops on the way to Balbec, the protagonist sees a shepherdess carrying milk for the passengers' coffee. For several tens of minutes he falls in love with the seller he met unexpectedly, along with her whole package – the landscape in which she appears. Thus, she is site-specific. The scene of the train and the girl is pastoral, because its constituent parts are present: cottage, valley, fields, streaming river, rising sun, village, shepherdess, fresh milk jug. A sense of happiness and beauty revived from the pastoral is listed. It is revealed that it is not only the girl who is desired, but the (whole) pastoral state.

Scene 2: The sculpture "Virgin of Balbec" seen on the entryway of the church, is disappointing. He compares it with the version in the museum and in

the reproduction, in which she seems to have become to him a standard of beauty. Loss of intimacy – in the square, both the sculpture and the character become public. When site-specific, the sculpture loses its power, ambient noise overwhelms it and makes it vulnerable, even the protagonist can damage it. He is disappointed by its surroundings as well (the opposite of the shepherdess situation). The magic of reproductions and copies (the ideal world) does not stand up to reality and the glorified beauty becomes “The Old Lady out of Stone”. How is it different from a medieval pastoral metonymy (milk seller woman) and the disappointment that follows, the history of inconsistency with the ideals set out (Virgin of Balbec), described by Huizinga?

Subsection “Movement and Life. The Frustration of the Artist”

Another aspect of the episode is the character's expectation that the sculptures of Balbec are alive and the artist's desire to breathe life into his work. Life manifests itself through movement (the character has an apparition that the sculpture moved). But this is immediately followed by the disappointment that this is not true. The artists also strive to create a living work. It could be stated that the desire to create a living and moving work of art has led to the emergence of video works and kinetic sculptures. The desire to create a living object can be considered archetypal, it is also worth remembering the myth of Pygmalion.

The most important thing is that at the very beginning of the history of art there was movement, the drive to animate. The hypothesis about the intention of motion and the prehistoric cinema in caves was first put forward by the archaeologist Marc Azéma. Motion is evidenced by a buffalo with eight legs, a rhinoceros with multiple horns and outlines, a lion or lions in a hunt, different head movements and expressions of the same horse drawn one after the other. Drawings made in two ways, the first by the superimposition of successive images, the second by the juxtaposition of successive images. One torch could light several animals. One larger animal and the smaller animals in the herd next to it may not have been perspective, but different framing and plan composition. Darkness is like the frame of a cinema screen.

This is where all the rivers of text flow to: art/image that is not visible or accessible to a limited number of people, walls that can be compared to a bunker, prehistoric pastoral, wild animals, dreams, oblivion, mystery, fire, cinema,

movement.

The Strategies of an Exhibition Making

Keywords that have fallen out of the pear tree. A
"theoretical" painting

'Passtoorrrrrrrallllllllll. Kiiiiite runnnnnning'

The pastoral motif in the paintings dates back to the Middle Ages and is being constantly transformed. After seeing Matisse's 'Pastoral', I had the idea to create my own version. Before his death, after his chivalrous illusions have been dispelled, Don Quixote dreams bucolic dreams. The pastoral is also one of the three types of the ideal described in Huizinga's study 'The Autumn in the Middle Ages'. I was reading this book when I looked at a reproduction of Matisse's work and the two things were synchronised.

The crab, as the letters in sentences, goes sideways:

The format/size (222x322) was chosen specifically so that its non-round, repeating digits would connect directly to the image on canvas and the title. The title is written as if a keyboard key was pressed down for too long and is similar to the number of the format/size.

These textual deformations, stretches, repetitions are transferred into the image with the same principle. During these disturbances, the three mentioned elements are intertwined, there appears a strange, as if directly felt text-video connection. The work seeks to open this relationship. In the image this causes a futuristic movement that is visible from more than a single 'point in time'. Accompanying works extend this topic and reveal other aspects.

Various crustaceans and the underwater world are a popular theme in contemporary art. So, I used them intentionally. This produces an ecological and anthropocene motif, as kites-crustaceans are run by humans-ants. This work wants to be relevant.

Farewell to the Reader

I started with the key questions: how to create and how to live. I realised that

each time I had to ask them all over again, and the answers were revealed only in the past tense: how did you create? How did you live? This makes this study horizontal, so to speak, or circular and it does not have the hierarchical architectural structure of a castle. The album runs out of space and it's being closed. The shape of the exterior suggests the end, the location of the last photo.

When I read my thesis proposal and see my current study result, I realise that I had no idea back then how I would live and create. I didn't implement almost any of the original artistic ideas, although some of them remain alive. I had set as a goal the desire for knowledge so that I could use it instrumentally. I quote: "In order to pretend to be naive, I actually have to be very educated and intelligent. Four years of PhD studies, systematic theoretical work alongside practical work, will allow me to achieve a high level of professional impersonation." I think this has been partly achieved.

The planned contribution has remained relevant and, I think, successful, at least within the study: "By juxtaposing paradoxical and contradictory things: naivety and consciousness, a rebellion of experimenting and exploring, to articulate and implement an authentic approach to art creation, the approach to artistic research itself and the doctoral studies". During my studies, I could have created more plentiful meaningful artworks. But instead, I "created" new doubts. Doubt forced me to write in different ways, to test the limits of my ability to write. For example I started "Conundrum in Las Meninas" because of these hesitations, because of the desire to surpass myself, thinking again that I needed to write in a different way than I had done before, to take a fresh look at an isolated problem in art history. After finishing it and the part about the Ghent altar, the text seemed to have gained enough weight to sink freely to the bottom of the ocean, so it would be good to throw a few stones away. Or add a layer of pumice, which is how the marginalia emerged.

I would also like to point out that the text has the classical structure of an art movement, a period and the realisation of an idea - from enthusiastic questions, ambition and self-belief, to fading, to the realisation that you are just painting a flat picture, that everything has been done before.

Thus, like a salvation and a border, the pastoral dream emerges. I am not the first to use this strategy. Don Quixote returned from his travels, lying on his deathbed, dreaming of spending the rest of his life as a shepherd. So the pastoral always points elsewhere, not here (and hence beyond the studies, beyond the conclusions), although it is inextricably linked to the cause that triggered it. The

pastoral is the space you dream of, when you want to escape. That is where it comes from, and by its nature is justified.

Literatūra ir šaltiniai

Literatūra

Atkins Guy, (with Troels Andersen), *Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964*, New York: Wittenborn Art Books, 1977.

Azéma Marc, Rivère Florent, „Animation in Palaeolithic art: a pre-echo of cinema“, in: *Antiquity Publications Ltd*, issue 332, June 2012 (<http://lisahistory.net/hist106/pw/articles/AnimationinPalaeolithicArt.pdf>)

Bachelard Gaston, *Svajonių džiaugsmas: studijos ir straipsniai*, iš pranc. kalbos vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1993.

Bagdonaitė Dvilė, „Restauracijos procesų įtaka žiūrai į vaizdą: du sieninės tapybos atvejai“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2019, nr. 92-93: Restauravimo laboratorija, sudarytoja dr. Dalia Klajumienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2019.

Barthes Roland, *Camera lucida*. Pastabos apie fotografiją, iš prancūzų k. vertė Agnė Narušytė, Vilnius: Kitos knygos, 2012.

Belting, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, translated by Thomas Dunlap, New Jersey: Princeton University Press, 2014.

Benassi Louis, *The Negation of Cinema: Some Brief Notes on Letterist Cinema 1950 - 1952*, [interaktyvus] https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-negation-of-cinema-some-brief-notes-on-letterist-cinema/ [žiūrėta 2018 03 20]

Berger John, *Ways of Seeing*, episodes 1,2,3,4, 1972 m. [interaktyvus] https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk&list=PLlhSx0L1hpaGKfq1qXe1vWUhG1EgIN9Yf [interaktyvus] [žiūrėta 2017 12 05]

Betamini Marco, Latto Raichard, Spooner Alice, „The Venus effect: people's understanding of mirror reflections in paintings“ in: *Perception*, vol. 32, California: Sage Publications, 2003, p. 593-599 (<https://doi.org/10.3758/APP>)

Bertamini Marco [ir kt.], „The Venus Effect in Real Life“, in: *Attention, Perception, & Psychophysics*, 72 (7), New York: Springer, 2010

Between poetry and painting, London: ICA, 1965

Carrier David, *Paintings in Proust: A Visual Companion to "In Search of Lost Time, by Eric Karpeles"* [interaktyvus], [žiūrėta 2018 03 18] <http://www.artcritical.com/2008/11/01/paintings-in-proust-a-visual-companion-to-%E2%80%9CIn-search-of-lost-time-by-eric-karpeles/>

Cixous Helene, *Coming to Writing and other essays*, Cambridge: Harvard University press, 1992.

Davis Diane. D, *Breaking Up [at] Totality: A Rhetoric of Laughter*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.

Deutsher Guy, *Through the Language of Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*, New York: Metropolitan Books, 2010.

Duckworth E.J., [interaktyvus] [žiūrėta 2020 02] <http://e-arthistory5.blogspot.com/2017/03/monets-self-portrait-hidden-in-his.html>.

Eco Umberto, *Rožės vardas*, iš italų k. vertė Inga Tuliševskaitė, Vilnius: Alna, 1991.

Elkins James, *What Painting Is? How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*, New York: Routledge, 2000.

Foucault Michele, „Meninos“, iš prancūzų k. vertė Milda Baronaitė, in: *ATHENA*, nr. 12, sudarytojas Arūnas Sverdiolas, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017.

Gombrich Ernst Hans, *Dailė ir iliuzija*, iš anglų k. vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: ALK, Alma littera, 2000.

Griswold Wendy, *Cultures and Societies in a Changing World* 4th edition. Thousand. Oaks (CA): SAGE Publications, 2012.

Guy Debord and the Situationist International. *Texts and Documents*, McDonough Tom(ed.), Cambridge: The MIT Press, 2004.

Harman Graham, *The Third Table*, [interaktyvus] [žiūrėta 2020 07], <http://files.meetup.com/328570/Harman%20-%20The%20Third%20Table.pdf>

Hockney David, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London: Thames & Hudson, 2006.

Howard, Tim (producer), *Why isn't the sky blue?*, [interaktyvus][žiūrėta: 2018 04 20], <https://www.wnycstudios.org/story/211213-sky-isnt-blue>

Huberman Georges Didi, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, translated by Harvey L. Mendelsohn. -- Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.

Huizinga Johan, *Viduramžių ruduo*, iš nyderlandų kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Amžius, ALK, 1996.

Klajumienė Dalia, *XVIII a. sienų tapyba Lietuvos bažnyčių architektūroje*, Monografija, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004.

Lingis Alphonso, *Pavojingos emocijos*, iš anglų k. vertė Ieva Skaržinskaitė, Vilnius: Poligrafija ir informatika, 2002.

Lamberigts M., den Hollander A.A., (red) *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, Leuven: Dudley, MA: Peeters, 2006 p. 188-189.

Malraux Andre, *Museum without walls*, translated from the French by Stuart Gilbert and Francis Price, London: Secker & Warburg, 1967.

Meier Allison, *The Scientist Who Shot His Photos with a Gun and Inspired Futurism*, [interaktyvus], [žiūrėta 2020 10] <https://hyperallergic.com/197464/the-scientist-who-shot-his-photos-with-a-gun-and-inspired-futurism/>

Melnikova Irina, *Lectio ultima*, [interaktyvus][žiūrėta 2020 12], <https://literaturairmenas.lt/literatura/irina-melnikova-lectio-ultima>.

Ortuño Marian, „Reading Las Meninas: An Ekphrastic Approach to Teaching Don Quijote“, in: *Hispania*, Vol. 95, No. 4, American Association of

Teachers of Spanish and Portuguese, December 2012.

Poškutė Akvilė, *Nature morte: ar gamta tikrai mirė?*, Magistrinis tiriamasis rašto darbas, 2017, Vilnius, Vilniaus dailės akademija.

Proust Marcel, *Prarasto laiko beiėškant. Žydinčių merginų šeėėlyje*, iš prancūzų kalbos vertė Galina Baužytė-Čeplinskienė, Vilnius: Vaga, 2014.

Prustas Marselis, *Prarasto laiko beiėškant. Svano pusėje*, iš prancūzų kalbos vertė Aldona Merkytė, Vilnius: Vaga, 1979.

Searle John R., „Las meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation“, in: *Critical Inquiry*, vol. 6, No. 3, Chigago: The University of Chigago Press, Spring 1980, p. 477-488.

de Servantesas Saavedra Migelis, *Iėmoningasias bajoras Don Kichotas Lamančietis*, I tomas, iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas, Pasaulinės literatūros biblioteka, Vilnius: Vaga, 1995.

de Servantesas Saavedra Migelis, *Iėmoningasias bajoras Don Kichotas Lamančietis*, II tomas, iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas, Pasaulinės literatūros biblioteka, Vilnius: Vaga, 1995.

Shopenhauer Arhur, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys: keturios knygos ir priedas, kuriame pateikiama Kanto filosofijos kritika*, iš vokiečių vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Pradai, 1995.

Snyder Joel, „Las Meninas and the Mirror of the Prince in: *Critical Inquiry*, vol. 11, No. 4, Chigago: The University of Chigago Press, June 1985, p. 539-572

Sontag Susan, *Apie fotografiją*, iš Amerikos-anglų kalbos vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Baltos lankos / ALK, 2000.

Stančienė Kristina, *Amputacija ar eutanazija?* [interaktyvus] <https://www.7md.lt/dai-le/2017-10-20/Amputacija-ar-eutanazija> [žiūrėta 2017 11 10].

Steinberg Leo, „Las Meninas“, in: *OCTOBER*, vol. 19, United States: MIT press, Winter 1981.

Wisława Szymborska, *Poezijos rinktinė*, iš lenkų k. vertė S. Geda, Vilnius: Baltos lankos, 1998.

Talbot Margaret, *The Myth of Whiteness in Classical Sculpture*, 2018 [interaktyvus], [žiūrėta 2020 09] <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture>

Universalus meno žodynas: nuo seniausių laikų iki dabarties, Kaunas: Šviesa, 1998.

Universitas Vilnensis, 2017 m. balandis, Nr. 2 (1738).

Uroskie Andrew W., „Beyond the Black Box. The Lettrist Cinema of Disjunction“, in: *OCTOBER* 135, MIT press, Winter 2011.

Vitgenšteinas Liudvigas, *Rinktiniai raštai*, iš vokiečių ir anglų k. vertė Rolandas Pavilionis, red. Rima Dulkanienė Vilnius: Mintis, 1995.

Webb Jen, Shirato Tony, Danager Geoff, *Understanding Bourdieu*, Crows Nest: Allen&Unwin, 2002.

Whatling Stuart, *Putting Mise-en-abyme in its (medieval) place*, 2009 [interaktyvus] [žiūrėta: 2020 02] <https://web.archive.org/web/>

20131102033517/<http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/medievalarttheory/documents/Mise-en-abyme.pdf>.

Zach Zorich *Early humans made animated art* [interaktyvus] <http://nautil.us/issue/11/light/early-humans-made-animated-art>.

100 *Artists' Manifestos From the Futurists to the Stuckists*, Danchev Alex (ed.), UK: Penguin, 2011.

Šaltiniai

Detroit Institute of Arts [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03] <https://www.dia.org/art/collection/object/saint-jerome-his-study-44739>

Hagia Sophia mozaikos fragmentas, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-02-17] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Istanbul.Hagia_Sophia075.jpg

Guy Debord archyvas [interaktyvus] [žiūrėta 2018 03 26] <https://www.youtube.com/channel/UCMOiHIdyqXi8oZ3tab09Ouw=>

Isidore Isou [interaktyvus] [žiūrėta 2018 03 28]

<http://www.ubu.com/film/isou.html>

Jones Jonathan [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03]: [https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2020/jan/22/ghent-altarpiece-humanoid-sheep-majestic-van-eyck?](https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2020/jan/22/ghent-altarpiece-humanoid-sheep-majestic-van-eyck?CMP=Share_AndroidApp_Kopijuoti_i_iškarpiņ&fbclid=IwAR0bb4L7CJFQYF64JpHc7eaLh1PE5sS3oHbMQ-HLN6fjxGqYWOxbiTPwNOU)

[CMP=Share_AndroidApp_Kopijuoti_i_iškarpiņ&fbclid=IwAR0bb4L7CJFQYF64JpHc7eaLh1PE5sS3oHbMQ-HLN6fjxGqYWOxbiTPwNOU](https://www.theguardian.com/artanddesign/shortcuts/2020/jan/22/ghent-altarpiece-humanoid-sheep-majestic-van-eyck?CMP=Share_AndroidApp_Kopijuoti_i_iškarpiņ&fbclid=IwAR0bb4L7CJFQYF64JpHc7eaLh1PE5sS3oHbMQ-HLN6fjxGqYWOxbiTPwNOU)

McGivern Hannah, [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03]: <https://www.theartnewspaper.com/news/facelift-for-the-mystic-lamb>

Paroda dailininkų sąjungos galerijoje [interaktyvus], „Monumentalumas tyloje“: <https://artnews.lt/renginys/angelinos-banytes-paroda-monumentalumas-tyloje> [žiūrėta 2020 09]

Stefaneschi triptikas: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-ii---secolo-xiii-xv/giotto-di-bondone-e-aiuti--trittico-stefaneschi.html>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Istanbul.Hagia_Sophia075.jpg

Suskaitmeninta freska [interaktyvus] [žiūrėta 2020 09]: <https://vilniausgalerija.lt/sienu-tapyba-valkininkuose-birute-zilyte-algirdas-steponavicius/>.

Stan Brakhage, *Mothlight* [interaktyvus] [žiūrėta: 2018 04 01] <https://youtu.be/S5P5vkegmVU>.

Šv. Jurgio iš Estelos atvejis [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03]: <https://www.nytimes.com/2018/06/26/world/europe/spain-estella-church-statue.html>

Siegal Nina [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03] <https://www.nytimes.com/2020/01/27/arts/design/mystic-lamb-ghent-altarpiece-van-eyck.html>

<http://www.galeriedesmodernes.art/en/artists/henri-rousseau-naive-painter-440>
<https://edition.cnn.com/style/article/ghent-altarpiece-restoration-scli-intl/index.html> [interaktyvus] [žiūrėta 2020 03] :
<https://www.bbc.com/news/world-europe-51205614>
<https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-restoration-ghent-altarpiece-revealed-lambs-disturbingly-humanoid-eyes>
<https://twitter.com/innesmck/status/1219394730494251014>
<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/ghent-altarpiece-restorations-reveal-alarmingly-humanoid-face-famous-mystical-lamb-180973846/>
<https://www.theguardian.com/world/2020/jan/22/alarmingly-humanoid-shear-disbelief-over-restoration-of-ghent-altarpiece>
https://artsandculture.google.com/asset/europa/oQEs_uJPItxPdG?hl=en
<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257140>
<https://artnews.lt/renginys/kuratoriaus-leo-goldsmith-paskaita-podirvinis-posukis-pogrindine-vaizduote-mene-smc>
<http://www.diogopassarinho.com/PALAIS-DE-TOKYO-LAURE-PROUVOST>
<http://cac.lt/lt/exhibitions/past/15/7458>
 Lamberigts M., den Hollander A.A., (red) *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, Leuven: Dudley, MA: Peeters, 2006 p. 188-189
<http://www.medievalart.org.uk/PhD/>
[7 Narrativisation of the object.html#Toc 7c](#)



What the Phd Gave Me

Apie autoreę

Meno projekto tema ruoštos publikacijos:

Bagdonaitė Dovilė, „Restauracijos procesų įtaka žiūrai į vaizdą: du sieninės tapybos atvejai“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 92-93: Restauravimo laboratorija, sudarytoja dr. Dalia Klajumienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2019 m., p. 101-117.

Bagdonaitė Dovilė, „Meninis tyrimas kaip kultūrinis objektas“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, nr. 91, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2018 m., p. 115-119.

Bagdonaitė Dovilė, „Fragmentas iš parodos „B(l)oom““, in: Šiaurės atėnai, nr. 19 (1299). 2018 m.

Bagdonaitė Dovilė, „Tyrinėjimai aplink mėlyną knygą (tekstas tik dėl akių)“, in: Šiaurės atėnai, nr. 11 (1267), 2017.

Bagdonaitė Dovilė, „Don Dovelės nuotykių doktorantūroje: apsimetėlės sindromas“, in: Šiaurės atėnai, nr. 4 (1260), 2017.

Meno projekto vieši pristatymai:

Vilniaus dailės akademijos doktorantų projektas „Ką darai, daryk gerai“ / „Do the Right Thing“. Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“. 2019 m. kovo 28 – balandžio 14 d.

Vilniaus dailės akademijos doktorantų paroda „Mokslas ir gyvenimas“. Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“. 2018 m. balandžio 5–22 d.

Theoretical Seminar & Creative Discussions“ (#34) su tipografu Will Holder. Vilniaus dailės akademija, 2018 m. balandžio 24 d.

Vilniaus dailės akademijos doktorantų meninio tyrimo paroda „Darbalaukis“. Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“. 2017 m. balandžio 26 – gegužės 14 d.

Rezidencijos (meno projekto laikotarpiu)

Cité Internationale des Arts, Paryžius, Prancūzija, 2019 m. sausio 2 d. – vasario 27 d.

Lavkė. Smėlėta ekspedicija, Kabelių km. Verpėjų rezidencija, 2021 birželio 14 d. – liepos 25 d.

Konkursai (meno projekto laikotarpiu):

Jaunojo tapytojo prizas, finalininkė (YPP), Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“, 2019 m.

Personalinės parodos (meno projekto laikotarpiu):

Atvira studija, „From Paris with <3“, Cité Internationale des Arts, Paryžius, Prancūzija, 2019 vasario

21 d.

Paroda „Meno-puzė“ kartu Julija Linkute; MO muziejaus skaitykla, Vilnius, 2018 m.

Paroda „b(l)oom“, galerija Artifex, Vilnius, 2018 m.

Paroda „planas b“ su Julija Linkute, galerija Akademija, Vilnius, 2018 m.

Instaliacija „Ceremonijos“ meno mugėje ArtVilnius, pristatė Vilniaus dailės akademijos parodų salės „Titanikas“, Litexpo, 2017 m.

Sienų tapyba ir įvietintas menas (meno projekto laikotarpiu):

Sienų tapyba „Belaukiant lavkės“, buvusi pirtis, Kabelių km., 2021 m.

Įvietintos lubos „Siuvinėjimai kryželiu“, buvusi mokykla-daugiafunkcinis pastatas, Kabelių km, 2021 m.

Sienų tapyba „Brain fountain“, Tallinn street quarter, Riga, Latvija, 2019 m.

Sienų tapyba „Fotosin tezė“, Vilnius g. 22, dalyvaujant „Kuriu Vilnių“, programoje, Vilnius, 2018 m.

„Text-tile“ plytelės prie pagrindinio įėjimo į Vilniaus dailės akademijos senuosius rūmus, 2018 m.

Sienų tapyba „B(l)oom“, Lukiškių tardymo izoliatorius-kalėjimas, Vilnius, 2017 m.

Kitos veiklos (meno projekto laikotarpiu)

Lietuvos kultūros instituto instagramo paskyros užgrobimas gegužės 25-29 dienomis su piešinių serija „Akmenys žodžių tėkmėje“, 2020 m.

Studijos

Vilniaus dailės akademija, dailės krypties meno doktorantūra, 2016–2021 m.

Vilniaus dailės akademija, Monumentaliosios tapybos katedra, Monumentalusis menas (MA), 2014–2016 m.

Vilniaus dailės akademija, Monumentaliosios tapybos katedra, Freska-mozaika (BA), 2010–2014 m.

