

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

MONIKA FURMANAVIČIŪTĖ

Meno projektas

**NAUJOJO REALIZMO TENDENCIJOS
LIETUVOS JAUNOSIOS KARTOS TAPYBOJE**

Art project

**Tendencies of New Realism in the Young Generation
of Lithuanian Painters**

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dailės kryptis (W100)

Art Doctorate, Fine Arts (W100)

Vilnius, 2016

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2010–2016 metais

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Arvydas Šaltenis

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, tapyba

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Prof. dr. Raminta Jurėnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

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

PIRMININKAS:

Dr. Žygimantas Augustinas

Vilniaus dailės akademija, menas, dailė W100

NARIAI:

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Prof. dr. Rasa Žukienė

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Doc. Eglė Vertelkaitė

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, grafika

Dr. Marcin Zawicki

Gdansko dailės akademija, dailės W100

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros Dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2016 m. lapkričio 8 d. 11 val. VDA parodų salės „Titanikas“ II aukšto salėje (Maironio g. 3, 01124 Vilnius).

Meno projektas ir jo santrauka išsiųsta 2016 m. spalio 8 d.

Su disertacija 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 2010–2016

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Arvydas Šaltenis

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Painting

THESIS SUPERVISION:

Prof. dr. Raminta Jurėnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The Artistic Research Project will be defended in an oral examination before the Academic Board of Fine Arts at Vilnius Academy of Arts composed of the following members:

CHAIRPERSON:

Dr. Žygimantas Augustinas

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100

MEMBERS:

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

Prof. dr. Rasutė Žukienė

University of Vytautas the Great, Humanities, Art Criticism, 03H

Doc. Eglė Vertelkaitė

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Graphic

Dr. Marcin Zawicki

Gdansk Academy of Art, Fine Arts W100

The public defence of the Artistic Research Project will be held on November 8, 2016, 11 a.m., at Vilnius Academy of Arts, gallery “Titanic” (Maironio str. 3, 01124, Vilnius)

The art project and its summary were sent out on the 8th of October 2016.

The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

TURINYS

KŪRYBINĖ DALIS

<i>Irvisdėltoneta</i>	32
<i>ARTIST'S STATEMENT</i>	33
PAVEIKSLŲ KATALOGAS	37

TIRIAMOJI DALIS

ĮVADAS	81
1. NAUJASIS REALIZMAS ŠIUOLAIKINĖJE TAPYBOJE	85
1.1. NUO MOKYKLOS IKI INDIVIDUALIOS RAIŠKOS PAIEŠKŲ	86
1.2. FOTOGRAFIJOS ĮTAKA TAPYBAI IR JOS PIEŠINIUI.....	104
2. FOTOGRAFIJOS NULEMTA NAUJA PROBLEMATIKA IR PLASTIKA XXI A. PR. LIETUVOS JAUNŲJŲ TAPYTOJŲ DARBUOSE	129
IŠVADOS	169
PRIEDAI	177
LITERATŪROS SĄRAŠAS	183
ILIUSTRACIJŲ IŠKLOTINĖ	185
SANTRAUKA	209

Thesis Summary

Introduction

In my research work, I examine my painting within the context of the work of young Lithuanian artists in the first decade of the present century.

In the process of formulating my creative development from the beginning of my studies, I devote significant attention to the cultural surroundings in which I was enmeshed, for in looking at the work of my colleagues, I recognize elements of my own. Self-observation through the reflections of my surroundings became my creative foundation, which I understand to be an incessant process of re-creation influenced by my environment which plays the role of a curved mirror in my work.

The influence of photography takes pride of place because the use of this medium in the process of painting cannot be separated from the work of contemporary painters. I assess changes of expressive means by relying on the experience of Western countries. I discuss this in the second section of the first chapter (1.2 Photography's influence on painting). I trace the tendencies of Western art in their influence on the context of Lithuanian painting in the second chapter (2. New problems and modes of expression caused by photography in the works of young Lithuanian painters of the 21st c.). I also devote significant attention to identity the themes of contemporary female identity, finding interesting parallels with the use of photography in painting.

Photography conditions not only the line and color, but also certain psychological changes in the expressive style of artists. I want to reveal not only these changes, but also their sources. This is why I look at this subject from the beginning of the artist's developmental road – the time of study (1.1 From school to the search for individual expression). Knowledge and experience gained from the time of academic study is relevant to me personally and to the paintings being created today.

This dissertation's originality can be found in the fact that an artist herself is investigating her work in the context of her colleagues' work, relying not solely on art critical methods as on self-observation, revealing her own "creative kitchen" and her creative process from embryonic stage to the finished product. What is also new is that, being an artist myself, harmonizing both

practice and theoretical analysis, the written work has both elements of art criticism and the personal essay.

Art criticism forms a foundation for my work and that of my colleagues (those matriculated as well as those continuing their studies at the VAA Department of Painting). One could list here Andrius Zakarauskas, Jonas Jurcikas, Adomas Danusevičius, Konstantinas Gaitanži, Jolanta Kyzikaitė, Eglė Karpavičiūtė, Kristina Ališauskaitė, Kristina Kurilionok, Eglė Ulčickaitė, Alina Melnikov and others. For this analysis I chose the field of painters closest to me, which I know best by having carefully followed their work and taken part in the same formative experiences. The artists discussed more generally are connected mainly at the level of ideas, while the concept of “young painters” roughly corresponds to those up to the age of forty.

My textual analysis consists of an introduction, two main chapters, conclusions and appendices. The creative part of my thesis work consists of paintings, video works, photography and modified found objects made during the years of my study. I also ascribe to my creative work poetry that I wrote (and published) during the last five years whose subjects intertwine with the thematic field of my painting.

1. New realism in contemporary painting

Contemporary painting and its criteria of evaluation are very hard to define in a unitary way. Its expressive development has fragmented into innumerable individual artists, styles and techniques. Today’s painting does not try to show or discover a unitary “truth”. Such pragmatism that allows for the existence of various modes of expression and widens the breadth of possibilities for expression. Painters try to differentiate themselves from their colleagues. Paradoxically, individualism (“self-creation”) has become the unifying characteristic of contemporary painters.

I spent the last decade taking part in reviews of student work and sitting on diploma defense committees where I noticed the many connections between teachers’ methods and creative expressive styles with that of their students. Given the opportunity, I decided to study these connection thoroughly at the point of their inception – the period of artistic studies. This period of professional development was quite important to my work as well, so it is worth giving attention to the choices of painterly material and ideas that are being made there.

In the second section of this first chapter, I will analyze more thoroughly the painterly choices determined by photography, relying on a more global context.

The collating of photography, video works and painting became important to the conceptual aspect of painting. No time period of painting has ever been so closely connected to reproduction as our own.

1.1 From school to the search for individual expression

Study in a higher education art program are an important phase in the road to professionalism for a young artist. It determines essential features of expressive qualities in the future, as well as a world-view and its expression in creative works. It is not the sole determinant of such, for the artist's individual character and intellectual potential, either inborn or acquired through life experiences, are also meaningful to the future work's material and conceptual language. As points of reference for this analysis I have chosen artists who taught and teach me and the generation that I am investigating.

It would be a long road to my sense of women's identity and its analysis in painting. My creative meanderings and infatuations with ever new examples from the heritage of art caused me to toss about from monochromatic works to fauvist abstractions.

Upon entering the Vilnius Art Academy, I immediately began studying with Professor Kostas Dereškevičius (b. 1943). He taught the painterly principles of abstract expressionism which I transferred to the figurative expression that was closer to my interests, where I could reflect a person's character and social surroundings. I began to see the painting as the result of hard work and natural chance, of spontaneity as important to the working process.



M. Furmanavičiūtė, *Abstraction 8*, 2005



M. Furmanavičiūtė, *Let's Skate, Chicas!*, 2014

I can see now in my early abstract paintings many connections to my present figurative work. Stretches of evenly applied color contrast with expressively connected brushstrokes which I call “knots of energy”. At present, such knots take the form of multiplied (doubled, tripled...) bodies merging together with objects, surrounded by unpainted silk or canvas.

During my third year of study I focused on the relationship between my personality and creative work. Professor Arvydas Šaltenis (b. 1944) taught me to look critically at social phenomena, my immediate surroundings and at myself. The un-beautified truth one can find there, according to the professor, is the axis of art's essence. Attention was turned to the subjective. One was taught to find one's feeling for the world in one's immediate surroundings, to find there the visual signs of our ethical and artistic principles, that is, among the things that surround us, to see the material character around one, its sanctity, and so to create a contemporary mythology.

Dereškevičius also used in his work a language of images marked by signs. So in the work of these two artists, in the painterly mosaic of body and thing, I see kinship with my contemporary painting. I created this mosaic in my own way by relying on the help of photographs. The language of signs raises existential and cultural questions in contemporary figurative painting as well, but with new forms of expression. To identify and describe these formal changes is the main goal of this investigative work. I search for answers through a personal prism, i.e., in the relationship between process and painting.

The signs referred to in my paintings became, over time, the woman's body and objects that supplemented the imagery's intellectual “speech”. I began very quickly to use my own nude photos in my artistic experiments. This was, at first, a practical decision that made the process of my work easier in several ways, in particular, I found it simpler to paint from a two dimensional image than from a live model. This choice then helped push me to more daring poses and gave me more freedom with my subject matter.

Professor Jonas Gasiūnas (b. 1954) gave my generation the gift of gazing with a more liberal eye at the field of Western art, showing us more possibilities with the medium of painting, pointing out new perspectives and means. His paintings were themselves influenced by Jiri Georg Dokoupil (g. 1954) and Sigmar Polke (g. 1941). Dokoupil “drew” large format works with candle smoke. Gasiūnas combined this technique with classical painting (in the

background), forming a multi-layered, multi-temporal narrative. In this, one can find the kernel of the contemporary generation's use of the "puzzle" principle in their work. I understand this principle in terms of narrative content constructed through layered appropriations.

The influence of photography on Gasiūnas' students became especially clear in the classes of 2012 and 2103. The theme of time is developed in their paintings by reliance on artifacts from the past and archives of family photographs. The images are deformed through changes in light and coloration. Black and white tones predominate. An unevenly applied brushstroke melts contour line into image, becoming like a mirage, like a memory rising up from the unconscious, or the impression of a dream. The foggiess of the image reveals a kind of "not-knowing", or "fuzzy-knowledge".

Using the examples of student work in the first section of the first chapter, I relate the diversity of uses of photographs in painting – from a kind of self-rehabilitation in the light of the ghosts of the past, to the distrust of images and the search for reality. All of the studied artists, in painting the photographic images, avoid making blind copies and search for originality of expression. This shows that the artists, in using photographic material, seek to express themselves and concentrate not on copying images but on their relationship to the space of the canvas.

Professor Konstantinas Bogdanas (b. 1962) does not shy away from experimentation while working with students. He unites classical fundamentals with non-traditional expression and innovative exposition. As examples, I have chosen students who also paint from photographs. The graduating work of most of Bogdanas' students in the class of 2012 was united by an ever more popular tendency – to document the objects of painting. It is characteristic of these works to have a centralized composition surrounded by emptiness. This documentation style of painting imitates the photo lens, e.g., like in the brute photography of evidence in a criminal investigation. In painting, the artists become investigators of the chosen problematic, and the "evidence" acquires a painterly expression.



Evidence in the case of K. Umarovas
(Police Files)



M. Furmanavičiūtė, *Object 2*, 2013



V. Kiseliovas, *Courtyard*, 2012

Students of painting in recent years often use photographs to investigate problems related to time and to the search for their own identity. The theme of time is conditioned by several factors. The political climate, the long period of occupation, and the country's (more or less) recently regained independence have caused an identity crisis. This phenomenon is well illustrated by the young painter Eglė Ulčickaitė's phrase, "I was born in a country that no longer exists..."

This ambivalent mood is beset with nostalgia and a lack of self-confidence, especially in the light of an uncertain future. But the past is stable and unchanging (depending on the extent of our knowledge). So, this serves to form a foundation for future self-understanding. This tendency of contemporary Lithuanian painters to look into the past may also be related to the question of gender. In the last decade, the specialization of painting in the cultural and social spheres has come to be dominated by women. Given the changing status of women, self-observation becomes a mode of individual expression, relying on the past to find one's identity and its representation in art today.

Whatever one might think the reasons are, it is a fact that photography has become a pressing concern in the life of the contemporary artist, opening doors to a new and different painterly expression characteristic of pragmatic thinking and realism. So, beside the emotional experience of the work, contemporary artists also see the painting as an intellectual problem. The use of photography becomes a form of contemplation.

Despite similarities, young artists are consistently inconsistent during their period of studies: even with similar repeating motifs and expressive strategies, the symbols and meanings of their works remain fluid and hard to catch.

1.2 Photography's influence on painting and the contour line

“Life is a film or a photograph and we all developed from a negative.”¹

– Dith Yasuri, 2014

With the arrival of photography, a new way was found in art to “capture reality such as it is... To capture reality and freeze it, to suspend it while offering its substitute.”²

– Jean Baudrillard

Painting had, for a long time, the power to influence and form people's visual world. Today that role is divided between photography and digital mediums. The Austrian art critic Joseph August Lux claimed in his article “Artistic Kodak Secrets” (1908) that “an ordinary camera, like a Kodak Brownie, gives people the ability to document their surroundings and so to create stability in the anxious modern world.”³ Clearly, that anxiety only grew and expanded in conjunction with digital images and the plethora of reproductions. The photograph became the foundation of painting not only as a documentary material, but also in the realm of ideas – in time, separating painting from the live figure and plein air.

In this section, I discuss more broadly the coexistence of photography and painting with examples from Western Europe, stretching from the founder of modern painting, Eduard Manet, and his use of lighting effects taken from photography, to Andy Warhol's life-long obsession with variations on the idea of the real/unreal, expressed by canvas prints of repeated representations of reality, in particular, popular icons and events.

Eventually, there came to be many choices of representational matrices. Some artists explored the “pure representation” (e.g., Richard Hamilton), and others were interested in emotional expression (e.g., Francis Bacon). Nevertheless, one thing never changed: many painters came to use photography as a material means.

¹ Quoted from Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*. Edition du Ghene, Hachette Livre: Paris (2007)

² Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*. Baltų lankų leidykla: Vilnius (2009), p. 123

³ Quoted from *Reflection on the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, Stedelijk Museum Amsterdam: Rotterdam (2010), p. 297

Gerhard Richter, from his figurative hyperrealism to abstraction, understood the painterly act as a contemporary search for reality, an instinctive straining towards a truth more fitting for the present day, and he called photography the fiction of reality.

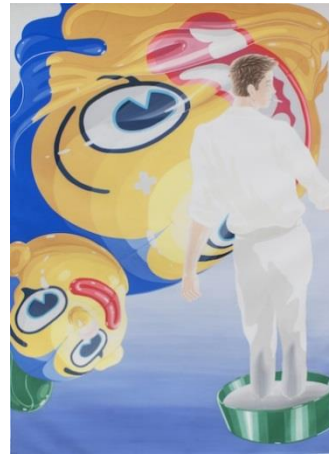
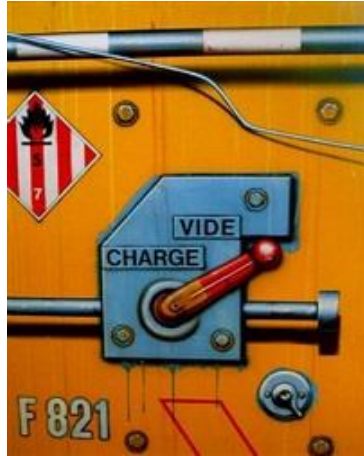
The French hyperrealist Jacques Bodin works from his own photographs. The documentary source focuses on hair. Every painting by Bodin requires two or three months of ascetic work. The perfection of the result hides a secret: it may be that the passage of time from the beginning of the work to the end is the real subject of Bodin's work, giving it its metaphysical weight.



Jacques Bodin, *Profile*, 2010

In the work of Peter Klasen, the fragments of the manufacturing world acquire an animated (cartoonish) image through the use of photographs. The figures and objects are retouched in the process of painting until they lose their realism and become fictional artifacts. The Lithuanian painter Jonas Jurgikas achieves similar imagistic effects in his work (his work is analyzed in the second chapter of this study).

Klasen relies on photographs, but does not question the medium of photography, unlike Jacques Monory for whom the photograph becomes the reason for the artistic work's existence. In love with cinema, a good photographer himself, Monory creates an "emotional narrative" world.

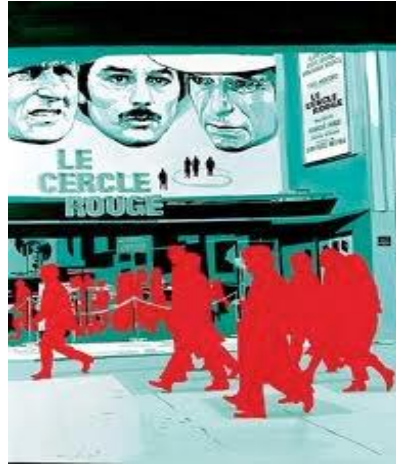


Peter Klasen, *Manette/fond June F821*, 1984 Jonas Jurcikas, *Back to the Future*, 2012

Gerard Fromanger's work cannot be described as "painting from a photograph," not even as a critical analysis of representation in the era of mass reproduction. The camera of Fromanger fixes on chance images, pointing somewhat "blindly," at nothing. "Then after a long time he shuts himself up in the dark with a projector and gazes at the images on the wall, contemplating. What is he looking for? Not that which could happen in the very moment of taking the picture, but the event that continues after the picture, the picture's own event."⁴

The pictures of Fromanger, as well as of Andy Warhol, have one important characteristic, one which I also find in my contemporary generation's painting. I call it "poster" or "camouflage" painting, as they involve contrasting blocks of brute color. I discuss these connections more fully in the main body of my thesis.

⁴ "Photogenic Painting - Gerard Fromanger", *Writings by Gilles Deleuze and Michel Foucault*, Black Dog Publishing, 1999, p. 119



Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1967 Gerard Fromanger, *Boulevard des Italiens*, 1939



Jolanta Kyzikaitė, *Self-Portrait in the ESSL Museum*, 2010

The painting of Jacques Monory, like that of many of the first modernists, was influenced by the 1886 discovery of “chronophotography” (the photography of a moving figure with many frames per minute). This was used in painting for the creation of a kinetic impression – the illusion of movement. Vladimir Veliković, took his “chrono-drawings” further with unique expressive power full of emotional content.



Vladimir Velicković, *Elements XV*, 1974



M. Furmanavičiūtė, *Changing Moods*, 2012



M. Furmanavičiūtė, *I am the Light of Your Eyes*, 2015

I myself used “chrono-drawing” for the first time in my third year of study in the picture *Running* (2005). Later, in the painting *Mood Change* (2013), I created the impression of multiple time frames with fragments of contour figures of women burning each other. I first imagined these figures, then tried to reproduce them by posing various photographs. Later, for the execution, I used a projector. Despite the influence of technology, I wanted to convey the intense emotional weight and sense of instability – what in the picture is embodied by the wandering bodies of women. This structure is reminiscent of making presuppositions which I then negate in a destructive process that involves dissolving, rubbing, and changing old lines for new ones – growing a layered, disintegrating and connecting image characterized by constant transformation.

These attempts dictated future forms of development in my painting. Since 2014, I have begun to give chrono-drawings a volumetric expression, i.e., I filled in the contours with bodily

fragments. In this way, bodies acquired a realistic expression in my paintings, as if re-animated. By connecting forms that cover each other I want to create a continuous, hybrid body which, while frozen in the picture's expression still manages to demonstrate its energy. The discovery of this means of expression gave me the possibility to reveal my own personal "division". This can be seen as an expression of identity and an aggressive act against my own body. The multiplication of otherness by means of the body is demonstrated in my work *Meninos* (2015), where I address the role of photography in the process of identity formation as well as the endless multiplication of the person in contemporary images. The royal family members and their servants painted by Diego Velázquez's *Las Meninas* (1656) are embodied in my painting by my own image, expressing my discontinuous and various identity. This is how I understand the day to day life of today's painter and my, as a woman, many-faced nature – not only multiplied in photographs, but in fulfilling the duties and roles of quotidian life.

The painter Francois Bard's subjects represent the opposite of Veliković's emotional use of photographic material. They do not relate any experience, and are emphatically frozen. This rigidity is the triumph of the thing and its representation. Bright light from outside the picture frame creates an apocalyptic state. I single out this flash effect as an important photogenic component of painting that can be seen from Eduard Manet's painting *Olympia* (1863) up to the young Lithuanian painter Vita Opolskytė's work *The Dark Room* (2015).



Francois Bard, *Vincent*, 2005 M. Furmanavičiūtė, *Dessert*, 2012 Vita Opolskytė, *The Dark Room*, 2015

So, in this section on Western painting based on photography, I reveal and concretize, relying on global examples, the broad variety of ties between painting and photography.

Photography can be the cause of a work's origin, and one can paint from a photo without questioning it. Painters have expanded representative potential to express "feelings" or "pure

images” (but not pure copies) in their depictions of depictions. Conceptual paintings based on photography do not seek to match or imitate the original in their coloristic decisions. In this relationship, painters search for their own field’s merit and improvise – making “posterly”, “cartoonish”, brightly colored or monochromatic paintings. More freedom of choice can also be found in a composition which is based on the principle of a “puzzle”: many-layered, avoiding logical laws, connecting different times and subjects. But painting based on photography can also brutally document.

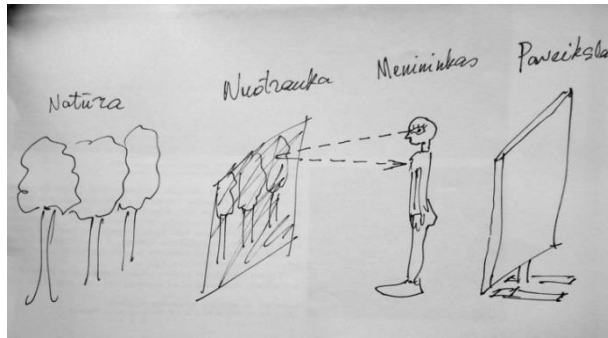
Photography allows one to create meaning in painting from the plethora of elements that can’t be remembered. This is how real forms that match their objects or figures end up in unreal surroundings. The influence of digital media can be found in the tendency for the painted image to flatten and to emphasize the importance of the line (contour). The image is clarified, synthesized or faded, “masked” under brushstrokes. In every way, by not being tying to nature, and by using photographs, greater improvisational freedom opens itself up to the painter.

In an effort to explain the psychological nature of the latter tendency, I turn next to look at my works and those of painters from my immediate artistic environment.

2. The new problems and materials inspired by photography in early 21st c. painting by young Lithuanians

In the early twenty-first century, Lithuanian realism in painting is going through a transformation accompanied by new problems and visual disarray. It is only recently here that photography has been taken up as a source for painting – roughly from the middle of the second half of the twentieth century. One of the reasons for this tendency was articulated by Edgar Degas: in painting from a photograph, our imagination is free from the enforced tyranny of nature.”⁵ For this reason, contemporary painting (painters) analyze(s) not nature but itself (themselves).

⁵ Quoted in Amy Dempsey, *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. Thames & Hudson: London (2002), p. 17.



M. Furmanavičiūtė's schema for working on a painting 2016

Sometimes, painting based on photography touches on the concept of the ready-made, appropriating an already existing work. In my painting, *Miscommunication* (2012), I quote other authors. This work's heroine masturbates while looking at a painting by Adomas Danusevičius (a young Lithuanian artist who works with gay themes). In my paintings *The Birth of Valerie* and *The Birth of Valerie 2* (both 2014), I quote the motif of Sandro Botticelli's *The Birth of Venus* (1486). Likewise, my *Morning Rituals* (2015) is inspired by the same Botticelli work, uniting its motif with Marcel Duchamp's *Fountain* (1917). Appropriation can be called one of the characteristic features of new realism.



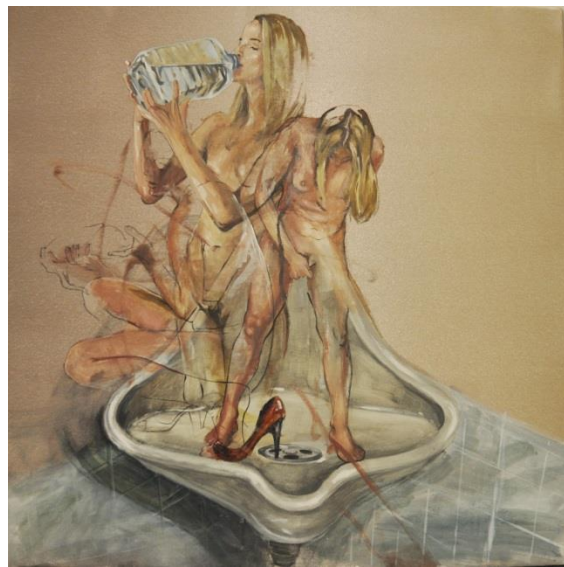
M. Furmanavičiūtė, *The Birth of Valerie*, 2014



Sandro Botticelli, *The Birth of Venus*, 1486



M. Furmanavičiūtė, *Miscommunication*, 2012 Adomas Danusevičius, *Don't ask, don't tell*, 2010



M. Furmanavičiūtė, *Morning Rituals*, 2015

M. Furmanavičiūtė, *The Birth of Valerie 2*, 2014

Photography has also had a strong influence on the sketch that forms the initial vision of the painting. The line is sometimes made diffuse (e.g., in the work of Eglė Karpavičiūtė), or made into a kind of frame giving strong contours to figures (e.g., in the work of Jūratė Kyzikaitė). Contemporary drawing tends to level out figures, objects and background. In other words, the photograph has lessened the traditionally hierarchic characteristic of painting to

emphasize various objects. We might be reminded here again of Vita Opolskytė's work among the young generation of painters. It is hard to distinguish dominant elements in her paintings.



V. Opolskytė, *A Sill Life with the Dream Watchers*, 2016

In my work, the line marks a boundary, separating identities, natures, and world-views. These separated poles are then united in dialogue through the use of additional signs. In the painting *Tea Pot*, a tea pot marks a characteristic of the feminine zone at the conjunction of two severe colors.



M. Furmanavičiūtė, *Positive*, 2010



M. Furmanavičiūtė, *Tea Pot*, 2010

I use lines to mark out and create ever new maps of female identity. Lines in my paintings can play the fundamental role of the division of gender, or a separation between public and private.

My colleague, the painter Eglė Karpavičiūtė, varies her lines to create ambiguity in her images and to raise the question of reality/unreality. In the work of other young painters, the line in the background plane is used to make a foundation, often in vertical planes, creating the impression of rooms or a horizon.

Similarly, in my 2010 cycle *Gravitations*, lines are used to help muddle gravitational laws – e.g., in *Positive*, the woman's body "lies" on a side wall, and an upside-down lamp takes on different meanings (becoming a bowl, a goblet), and in the rectangular enclosed space it's not clear where the "exit" might be.

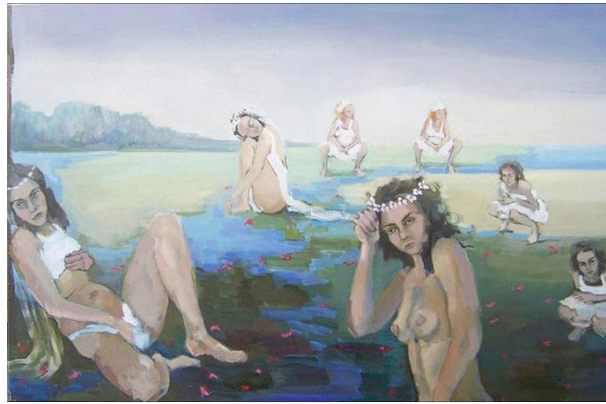
Such spaces, objects, mixed-up sizes and natural laws are reminiscent of motifs from Lewis Carroll's *Through the Looking Glass*, especially in the way that unconscious "labyrinths" and logical puzzles resist easy passage. We can see these motifs show up in the work of the majority of young painters in how they construct "fantastic" tales or a fantastic realism. This is an advantage of working from photographs – examples of subjective images attain easily changing meanings in the re-grouping of reproduced images and the entangling of events from different time periods.

I have notice how, for several years, I have been fighting in my daily life with the plethora of things which seem to demand attention and feed on my energy. The influence of nature has now been exchanged for the despotism of an over-abundance of information expressing itself as excess in all areas. This feeling has found its way into my paintings. My latest works are marked by things forcing their way into my body, giving birth to a new woman's antipodal personae.

Contemporary artists often reveal their experience, thoughts and identity in painting by means of the images of things. A possible presumption is that such self-expression is a consequence of global capitalism. The photograph has here become the most important witness and an irreplaceable assistant.

The picture's representation, connecting nature and fantasy, used to be a combination of real/unreal. Under the influence of photography, I see this duet as being reversed into the combination "unreal/real". In other words, the direct connection to reality is lost. I often search

for a motif in an imagination overflowing with an abundance of random images, which then through uncertain means group themselves into a rather logical, and for me at least, relevant combination.



Kristina Kurilionok, *Market of Brides on the Shores of the Styx*, 2010

Such an environment conditions new compositions. New realism returns in the relationship between image and color expression. We can understand this as a new way of thinking. The return of self-portraiture in painting with the use of photography helps project the artist's gaze at herself, but from the side – she becomes a “third” person, temporary, but liberating herself from her corporality through the painting process.

We can see ourselves differently in photographs (often unsatisfied – as if we don't recognize ourselves) from how we appear in the mirror's reflection. In re-creating the photographic image, the artist finds the possibility to “correct” her image with the help of painting – changing colors, lighting, or using combinations of brushstroke, line and meaning.

The principle of the puzzle is characteristic of artists combining objects in their paintings, as well as of those whose work is distinguished by the use of the body. Artists using their own bodies as models now do not imagine them as if they are singular, but view them through many reflections, with disintegrated pieces having lost their familiar forms, suspended in dark spaces, doubled. This process of creating oneself and disintegrating is a condition frozen in the painting, but one that has no end. I connect this phenomenon to the artist's search for identity, with the unwillingness or inability of the contemporary young generation to see itself in terms of a singular and whole individual. The motif of the body's deconstruction became the foundation of my work in 2014.



Andrius Zakarauskas, *ernMalen*, 2008

Contemporary male artists also unmask themselves in their paintings by using their bodies (e.g., Andrius Zakarauskas, Žygimantas Augustinas). In the self-expression of this generation, I have noticed a tendency for the leveling of genders. I cannot find a gender-based difference in the psychology, self-analysis or genres of cultural subjects in the work of these artists. The motif of splitting the person is something I find in the paintings of both men and women. Similarly, the paintings of both genders “juggle” historical and cultural artifacts. In both, one can see the motif of the puzzle – the painted body’s or subject’s disintegration and re-collection from separate parts. This expresses a mood of an unfinished, suspended process. Answers and statements likewise turn into questions about meaning, knowability, and self-awareness.

While investigating the painting of my generation, I consciously and sometimes unwittingly absorbed many different elements. Balancing myself between narrative and the psychology of self, I painted with appropriations, introducing “chrono-drawing”, copying photographs directly, or appropriating from them only ideas, reflections or contours. I wandered through perceptual labyrinths tearing apart recognizable bodily form, then returning again to the narrative plot. The goal was to (re)cognize and gather myself. In my paintings, I searched for the individual while trying on the other. Through this process, I experienced much that was general. One of the most important motifs was the schizophrenic personality: the multiplication/disintegration of the body or subject. Similarly, I assembled the form and narrative of the painting from separate, in themselves disparate, details. I chose or changed colors on the basis of personal intentions (not nature). The entire creative process occurred among an abundance of photographs and other digital images.

Conclusions

*In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not.
– T. S. Eliot, “East Coker”*

In this investigative study, the main goal was to comprehend the influence of photography on my creative work within the general context of my contemporary generation. My scholarly work of the last few years led me to raise several questions related to this theme:

1. How much has contemporary painting been impacted by academic study?
2. How and why does the need for photographs display itself while painting?
3. How do photography and painting commingle in practice within the contexts of Lithuanian and global art?
4. How have the contemporary painter's self-understanding and modes of expression changed? What role do images play in this?

At all stages of this investigation, I examined my paintings as well as those of others, which allowed me to see the relevant painterly phenomena more clearly. Turning the analytical gaze from myself to others helped me identify features and experiences that were also my own.

1. I relied on my personal observations and experience of academic life and came to the conclusion that formative artist's expression is conditioned by the chosen professor, his artistic principles as well as by the student's character and world view.

The students of Jonas Gasiūnas use photographs most often and with a rationalistic attitude. Their work is also more influenced by globally meaningful contemporary artists, which is noticeable in the professor's work as well.

I myself transposed principles of abstract expressionist painting, learned from Kostas Dereškevičius, to the field of figurative painting. Arvydas Šaltenis' focus on meaning found in the quotidian environment, on the object's assistance in expressing thought, ethical and artistic provisions, and on the character of materials are all important to me in my contemporary work in which I “fight” with the concepts of the sacred, soulful and lyrical.

The creation of a mythology with the help of visual signs is a theme I find in the work of other artists of my generation. This “composition by montage” is based on photographic material which conditions its unique expression, what I have placed under the category of new realism.

The students of Konstantinas Bogdanas are often of the most contrasting and unusual personalities. Their creative decisions, working together with their professor, end up being unexpected, and their “otherness” is used to strong effect.

2. The increasing popularity of using photographic material in painting can be explained from practical and psychological points of view. Firstly, it provides an abundance of easily obtainable material. It is simpler for me to re-paint/re-draw a two dimensional image than a three dimensional one, i.e., from nature. This is especially true if one uses tracing paper, silk-screen or a projector.

Similarly, the contemporary artist has a tendency to “run” from today’s hyperrealism. Photography is seen as a stable fact, more trustworthy in its unchanging images than a reality that has acquired ever greater speeds of evolution. The overflow of information is “rehabilitated” by appropriating it in painting with the use of photographic images.

Another explanation for this tendency is related to the question of gender. In the last decade, women have seen a significant rise in status and power in the specialty of painting as well as in broader cultural and social contexts. With the changing status of women, it makes sense to delineate specific criteria for individual expression through self-observation, relying on the past to uncover one’s identity and see how it is represented today. Nevertheless, considering the fact that over the last century strict boundaries between the genders have begun to be erased, I looked skeptically at the evaluation of art on the basis of gender categories, and find more similarities than differences. I have encountered the motif of the fractured personality in the paintings of both men and women. Similarly, in the paintings of both genders one can see the virtuosic “juggling” of historical and cultural artifacts, and the motif of the puzzle that gives the sense of suspended process.

The relationship between photography and painting in Lithuania is also founded on the political environment, a nostalgia for an unchanging, stable past. Living in a relatively young country, the younger generation doesn’t have a clear impression of Lithuanian independence, and feels a loss of identity. This issue is colorfully expressed by the young painter Eglė Ulčickaitė: “I

was born in a country that no longer exists...” This gave rise to a self-analysis founded upon archives of family photographs, and upon artifacts that especially speak of the last century.

3. I have attributed the influence of photography to a phenomenon in painting that I have called “painterly collecting” in which objects and phenomena are “documented” in a painting. These compositions often feature centered objects or figures with blank backgrounds. The painterly documentation imitates the photographic lens, but only partly.

Images have influenced painterly appropriation as well. Reproductions give artists easier access to imagery and to its use. The works and ideas of one artist become the initial impulse or part of a new work.

In using photography, painters look for the unique merit of their field, improvising with color, brushstrokes and themes. The assistance of photographs allows for the creation of meaning from forgotten or previously unseen combinations of different elements. By similar principles, the realistic structure of the painting has changed or been reformed in a new way. A phantasmagoria unique to this time, but based in realism, came to be found in contemporary works.

In my painting, I usually use a photograph as material for an invented theme. In this way, I balance between image and fantasy. The image as a ready-made can be an important source for a contour of the woman’s body, for objects, as a source of inspiration, a mood, or for color scales. After filling my imagination with images, I choose and create the individual expression of my thought. This is an example of how I find my work and even myself in the reflections of others.

Furthermore, digital media influenced the origins of the chrono-drawing (q.v., pp. 90-91). The poster style of painting was affected by the reproduction of images (q.v., p. 97).

The photograph had a strong effect on the drawing of the picture that forms the initial vision of the work. The line masks the figures by dissolving, or it gives them strong contours. It also helps to differentiate real/unreal, confuses sizes, gravitational laws, and connects different time periods (q.v., pp. 105). Despite the presence of improvisation in the theme, color or otherwise, the forms of the figures correspond to reality, ignoring the small optical deformations created by photography. Therefore, my entire study fits within the category of realism. The importance of the drawing, as well as a desire for the image’s own illusionistic effect, stimulated

a tendency for flatness and a stress on figures on the surface of the painting itself. The background (flat) emptiness often conveys an apocalyptic mood.



Kristina Ališauskaitė, *Don't Ask V*, 2010



Konstantinas Gaitanži, *Neuschwabenland*, 2010

Personae levitating in empty space are often painted emphasizing meaninglessness, indifference and passivity. This being “nowhere” uniquely expresses my observation of the identity crisis in the generation of young painters.

Changes in color scales in painting are also influenced by digital media. Tones are reminiscent of old, faded Polaroid photographs – a tonal coloring that arose from photography. I myself choose and change colors on the basis of personal intentions. But my entire creative process is influenced by photography and other digital media.

The transfer of photographs to canvas became a passage of symbolic time – the blink of an eye raised up for new contemplation. Some paintings question the photograph itself, others use it as material, nevertheless, in both cases artifacts of the past are “projected” into the present, into self-construction.

Answers and statements in painting turned into questions about meaning, knowledge and self-awareness.

4. With the use of artifacts from the past, authors question history, a history which they themselves do not often remember. They, as if, “borrow” the past of others (generations previous to them), and through the differences between the individual and the past, they recognize their own self. This principle of self-analysis is called “difference identity” by Audronė Žukauskaitė.

The re-conceptualization of present reality through the gaze of the past or the future implies the finding of differences with the present. Differences between the original image (the photograph) and the reproduction (the painting) make up the new face (of painting) in the present, in other words, new realism.

I photograph myself numerous times wanting to distance myself or “destroy” the original (my body), turning it into an object (photograph) that doesn’t depend on me. Later, re-creating the photograph in the painting, I find and disclose my subjectivity. In other words, I distance myself from reality by means of my image so that I could return to it and find myself anew. This is how the basic method of creative self-analysis became a gaze at the other, i.e., at the photograph.

My fundamental investigation occurred on the level of practice, therefore I see the painting as an indicator that confirms or negates my theoretical insights and suppositions. In the process of investigating the painting of my generation, I consciously, and sometimes unwittingly, absorbed an abundance of new components. Balancing between narrative and self-psychology I painted by appropriating, introducing the “chrono-drawing”, copying photographic images directly or by appropriating only their ideas, reflections and contours. I wandered perceptual labyrinths taking apart the body’s form, before returning again to the narrative subject. The goal was to (re)cognize and gather myself. By trying on the other in my paintings, I was searching for the individual self. This process led me to experience community with others, and one of the most important commonalities was with the schizophrenic multiplication of the personality, body and subject. My desire to create a real and true self paradoxically turned into an endless multiplication of images and an always expanding collection of “selves”. The persona/figure of my paintings was shot through with unreality, always ready to move “out” from itself into other “selves” where somewhere, not far, fulfillment might await.

I came to the conclusion that my unwillingness or inability to see myself in my paintings as an integral personality, and the consequences of this – the multiplication of the body – reflects the fact about identity that it is essentially many-sided, imitative, and “leaky”. Thus, the truth searched for travels from body to body, from the body into the object and back, but cannot be found in any single one of them.

The heroine of *Through the Looking Glass* passes from reality into the world of the unconscious and dreams – where phenomena and surroundings often fail to conform to logical laws, “constructing” their own identity, thereby addressing fundamental questions. In the same way, the contemporary painter, relying on crumbs of reality, closed up in her studio, “constructs” the painting by unmasking, not reality, but her own unconscious – questioning not the object but the subject. With the help of thought and imagination, there is a chess match played in the painting whose rules are made by the artist herself.

This principle of the “puzzle” is characteristic not only of artists who connect disparate objects in their work but also of those who work with the body. Using their own bodies as models, artists do not represent them as singular, but see many reflections, duplications, often without recognizable forms, suspended in a dark space.

Living in a time of an over-abundance of images, I don’t merely appropriate them but also feel that they appropriate me. This has an influence on consciousness, on how it splits, overfills, constantly “cleans itself” and needs renewal. I expressed this motif in the painting cycle *Veronika’s Rebirth*, where the woman’s body is overgrown with photographic “antibodies”.

The process of re-creation by using ready-mades, putting together unexpected combinations of old, historical cultural fragments, can be seen in the work of young painters. They make use of spaces, objects, unreal motifs, multiplied bodies, and mixed-up time periods, sizes and physical laws – these make up the unconscious “labyrinths” of the painters. With such means, the paintings construct “fables” or a fantastic realism. This is the advantage of working from photographs – the subjective (re-)expression of images.

The philosophy of painting changed because of the photograph, especially the relationship between image and concept. The painting’s image, connecting nature to fantasy, used to be a combination of real/unreal. In painting that relies on photographs, this duet changed into the combination of unreal/real. This led to the discovery of new kinds of compositions, a new realism based on new relationships between image and color expression. We can understand this new realism as a new mode of thinking. I and my colleagues are not interested in being photographically precise. We are interested in the connection between what we know there is and the illusion that is created on the surface of the painting.

I am not interested in photography for its own sake, but the possibility it provides to reveal my individuality, to transfer images from the past to the present and accomodate them to

myself. This transformation of images reveals what is for me now most urgent and fresh, what in that brief moment of re-creation becomes temporarily reachable. However I might describe my intentions to paint from photographs, they are all connected to emotions and not to the desire to simply reproduce the images. With an emotion imaged on canvas, I believe I have given it a body in which I live. Without this belief, my work and my painting would lose all meaning.

Monika Furmanavičiūtė

KŪRYBINĒ DALIS

Irvisdėltoneta

Kontrastai yra žavingi. Jie mane sukrečia ir žadina. Kaip ir trinamos ribos. Taip nuolat komplikuoju savo būtį. Tokios pažiūros pavirto į intensyvius „energetinius mazgus“, kuriuose svarbus daikto ir kūno santykis, daikte slypinti gyvybė ir kūno sudaiktėjimas. Pastebėjau, kad šie du sandai palaipsniui ėmė jungtis į vieną kiborgę, moterį-mašiną, moterį ir į jos kūną įsiskverbusių istoriją, kuri kaupiasi kaip našta, auga ir maitinasi savo pačios kūnu, tampa neišvengiamybe. Skausmingą junginį gaubia šilkas – rodos, grožio, švelnumo ir trapumo metafora. Iš tiesų tai stipri ir patvari sintetinė medžiaga.

Mane visada traukė paviršiai, todėl į moters kūną pažvelgiau kaip į paviršių. Drauge tai užslėpto gylio slėpinys, apvalkalas, talpinantis ir reprezentuojantis istoriją, griauantis stereotipus, gebantis tapti manipuliavimo įrankiu, patirti malonumą ir skausmą, teikiantis gyvybę ir tuo pačiu neišvengiantis savo paties mirtingumo. Jean Baudrillard yra sakęs: „Nėra nieko gilesnio už odą...“ Šia oda tampa mano paveikslų pagrindas – krepsatinas.

Akcentuodama kūną, nepriešinu jo intelektui. Priešingai. Pabrėžiu platesnę gebą talpinti ir derinti. Gretindama daiktą ir kūną kvestionuoju – kuo moteris gali būti visuomenėje.

Mano fantazija pasireiškia susidūrus su kitų autorių kurtais vaizdiniais ir tekstais. Esu kaip iškreiptas veidrodis to, kas supa, ką patiriu santykiuose su aplinka. Negaliu pasakyti, ko iš tikrųjų ieškau tame realybės atspindyje. Tapatinuosi su mane supančia aplinka ir kaskart matau vis naują savo refleksiją, kurioje gyvenimas deformuojasi ar mistifikuojasi.

Daugindamasi atvaizduose, turiu galimybę žvelgti į save „kitą“, o tapydama – perrinkti sandus, surežisuoti situacijas naujai. Naudoju savo kūną kaip modelį eksperimentams, o ieškoma „tiesa“ keliauja iš vieno kūno į kitą, iš kūno į objektą ir atgal, bet iš tiesų nėra nei viename. Tokia savivoka artima nuolat kintančiai substancijai, kurią taikliau apibūdina kontūrai negu užpildyta išbaigta forma ar tekstūra. Pagrindinis personažas – moters figūra – apsėsta netikrumo, nepaliaujamai persiorganizuojanti, besidubliuojanti, judanti iš savęs „laukan“ į kitą „save“, kuri netoliese laukia būti užpildyta.

Noriu fiksuoti tai, ką gyvendama patiriu. Matuojuosi tapatybes kaip rūbus. Tik visada jaučiuosi besirengianti svetimą, kol kas nerandu savojo.

Monika Furmanavičiūtė, 2016

ARTIST'S STATEMENT

Andstillnotyether

Contrasts captivate me. They arouse me and shake me up. It's the same with blurred boundaries. They allow me to complicate my existence. Such surfaces turn into intense energetic knots in which the relation between body and thing is crucial – the life hiding in the thing and the thing-like quality of the body. In my work, these two components began to slowly intertwine into a single cyborg “woman-machine”, into a woman whose body is shot through with history, a history that grows into a burden, nourishing itself with her own body, becoming inescapable. This painful conjunction is grounded in silk – seemingly a metaphor of beauty, softness and fragility, but in reality, a strong and durable manufactured material.

I have always been drawn to surfaces, which is why I see a woman's body as a surface. At the same time, it hides secret depths, it's a cover containing and representing history, capable of destroying stereotypes, of being a tool for manipulation, for experiencing pleasure and pain, giving life while also unable to avoid its own mortality. Jean Baudrillard has said “There is nothing deeper than skin...” This skin becomes the ground of my paintings – crepe satin.

However, in focusing on the body, I do not oppose the mind. Rather, I mark out the possibility for them to fit together and harmonize. By collating the thing with the body, I question what a woman can be in society.

My imagination expresses itself through encounters with the images and texts created by other artists. I see myself as a twisted mirror that reflects my surroundings and my experience of contact with my environment. I can't say exactly what I'm looking for in that reflection of reality. By identifying myself with my surrounding environment I always see a new reflection whose life becomes deformed or mystified.

By multiplying myself in images, I gain the possibility of seeing myself as “other”, and in painting – to sort components and to stage situations in a new way. I experiment with my body as my model, and the searched-for “truth” travels from one body to another, from the body to object and back again. But the “truth” is never contained in any one of them. This conception is related to the idea of ever-changing substance which is more precisely expressed with contours than with finished form and texture. The primary persona – the woman's body – is as if possessed by unreality, constantly re-organizing itself, doubling and moving itself “out” into another “self” where it longs for imminent fulfillment.

I fix on what I experience in life. I try on identities like clothes, but always feel like I am dressing an other, never finding my own...

Monika Furmanavičiūtė, 2016

Meno projektas eksponuotas:

Personalinės parodos:

2011 m. „Gravitacijos“, Akademijos galerija, Vilnius
2011 m. „Pozityvus negatyvas“, galerija „Kairė-dešinė“, Vilnius
2011 m. „Gravitacijos“, galerija „Barotti“, Klaipėda
2012 m. „Atgal į ateitį“, galerija „Akademija“, Vilnius
2013 m. „Monsters tapatybė“, Mariehamnas, Suomija
2013 m. „Kita tapati“, galerija „Ramybė“, Palanga
2014 m. „Pozityvus negatyvas“, galerija „XX“, Panevėžys
2014 m. „Fuck identity. It's all about sex.“, galerija „Akademija“, Vilnius
2014 m. publikuoti 9 paveikslai moksliniame leidinyje „LITUANUS“, Čikaga, JAV
2016 m. „Irvisdėltoneta“, galerija „101“, Kaunas
2016 m. „Paviršutinė“, galerija „Baroti“, Klaipėda

Pagrindinės kolektyvinės parodos:

2011 m. tapyba festivalyje NEU/NOW, Talinas
2012 m. šiuolaikinio meno mugė „Art Vilnius 2012“, „Litexpo“, Vilnius
2012 m. LDS kolektyvinė paroda, Andoros kunigaikštystė
2012 m. LDS kolektyvinė paroda, Zalcburgas, Austrija
2012 m. „Mėnulio slėnis“, Kaljaris, Italija
2013 m. „Peizažo mimikrija“, galerija „Juškus“, Vilnius
2013 m. tarptautinė meno mugė „Huntenkunst“, Ulftas, Olandija
2013 m. tarptautinė tapybos trienalė „Tapybos kontekstai“, ŠMC, Vilnius
2013 m. šiuolaikinė Lietuvos dailė, „Sinchronija“, Ulftas, Nyderlandai
2014 m. tarptautinė tapybos darbų paroda „Nord Art“, Diuseldorfas, Vokietija
2014 m. SMD performansų festivalis „Kosminė odisėja“, galerija „Titanikas“, Vilnius
2014 m. paroda „Figūra, figūros, figūrai“, galerija „Juškus“, Vilnius
2014 m. šiuolaikinio meno mugė „Art Vilnius 2014“, „Litexpo“, Vilnius
2014 m. tarptautinė paroda „Kelias“, Vilnius, Ryga, Parnu, Talinas
2014 m. meno doktorantų paroda „Išklotinė“, galerija „Titanikas“, Vilnius
2016 m. tarptautinė šiuolaikinio meno mugė „Art Vilnius 2016“, „Litexpo“, Vilnius

Vieši pristatymai, publikacijos, recenzijos, kritikų atsiliepimai:

Tomas Ivanauskas, „Kultūros aktualijų apžvalga: draugai, meistrai ir šalutiniai normos variantai“ (Daugiau: <http://www.15min.lt/naujiena/kultura/renginiai/kulturos-aktualiju-apzvalga-29-612235>), 2016-04-15;
Augis Kepežinskas, laida „Linija. Spalva. Forma“, reportažas apie parodą „Fuck identity. It's all about sex“, LRT televizija, 2014-01-24
Marijus Gailius, laida „Meno pulsas“, reportažas iš parodos „Fuck identity. It's all about sex“, „Žinių radijas“, 2014-01-26
Asta Stašaitytė, laida „Gyvenimo spalvos“, BTV, 2011-12-23
Monika Furmanavičiūtė, „Naujasis realizmas“, tarptautinis doktorantų simpoziumas „The NIDA/SHARE Summer School for Artistic Research On Visual Thinking & On Writing as Artistic Research“, Nidos meno kolonija, Nida, 2012

Monika Furmanavičiūtė, „Trends of new realism in paintings of the Lithuanian younger generation“, NEU/NOW Teachers Academy 2012 in Porto, Portugalija

Monika Furmanavičiūtė, pranešimas tema „Naujasis realizmas mano tapyboje“ konferencijoje-seminare „MANO TERITORIJA: moteriškoji erdvė dailėje“, organizatoriai – Ramutė Rachlevičiūtė, Vilniaus dailės akademija ir Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2011, VDA DIC, Vilnius

Mano straipsniai ir eilės kultūriniame periodiniame leidinyje:

Monika Furmanavičiūtė, straipsnis „Ekspromtas iš Diuseldorfo“, Šiaurės Atėnai, 2012-03-09, (plačiau: <http://www.satenai.lt/2012/03/09/ekspromtas-is-diuseldorfo-meno-akademijos/>)

Monika Furmanavičiūtė, „Ekspromtas iš Berlyno, arba Tarp realybės ir abstrakcijos“, Šiaurės Atėnai, 2012-05-11, (plačiau: <http://www.satenai.lt/2012/05/11/ekspromtas-is-berlyno-arba-tarp-realybes-ir-abstrakcijos/>)

Monika Furmanavičiūtė, „Nepradėtam“, „Niekada nežinau, iš kur jie ateina“, Šiaurės Atėnai, 2014-12-16, (<http://www.satenai.lt/2014/12/16/eilerasciai-28/>)

Monika Furmanavičiūtė, „Paraiška“, Šiaurės Atėnai, 2015-11-13, (<http://www.satenai.lt/2015/11/13/eilerastis-2/>)

Monika Furmanavičiūtė, „Mano daugistaita“, Šiaurės Atėnai, 2016-05-15, (<http://www.satenai.lt/2016/05/15/mano-daugiskaita/>)

Monika Furmanavičiūtė, „Etninės grupės“, Šiaurės Atėnai, 2016-02-13, (<http://www.satenai.lt/2016/02/13/etnines-grupes/>)

Andstillnotyether

For the last ten years, I have been looking for what I haven't lost. Or, maybe I've been looking for all of my thirty-six years, but only in the last decade did that search become a body at which I could look from outside – I at her and she at me. We took to looking at each other as we slowly changed in time. And then more bodies, and more bodies, but not in a single one did I recognize the one whom I had lost. During this search, I found many photographs through which I tried to replicate the missing person's image. Later, using my imagination, I painted the surroundings in which I thought she should be, and act, to help me recognize her. But what I found did not match the one I was looking for, and this led me on to further studies. In this way, the search became pathological, an obsessive mania, an endless reproduction of images. The search became a criminal investigation. It became my primary aim. They came out mutated, making horrible grimaces to convince me, attract me, to connect themselves to me and become friends – close and intimate. They spent time in self-analysis, copied other bodies, delved into philosophy, Greek mythology, even their own contemporary tendencies, but I didn't recognize a single one and renounced them as soon as they were born. They began to quietly rebel, especially if, for a longer time, I need to go out and lock them up, leaving them all alone.

Last spring, I understood that my time to find her is limited. For that reason, I am putting out an all-points bulletin. Here is a description of the missing:

MONIKA FURMANAVIČIŪTĖ, born 1978, Vilnius

Hair color: usually blond

Eyes: blue

Height: 173 cm

On the day she went missing, she left her house unclothed.

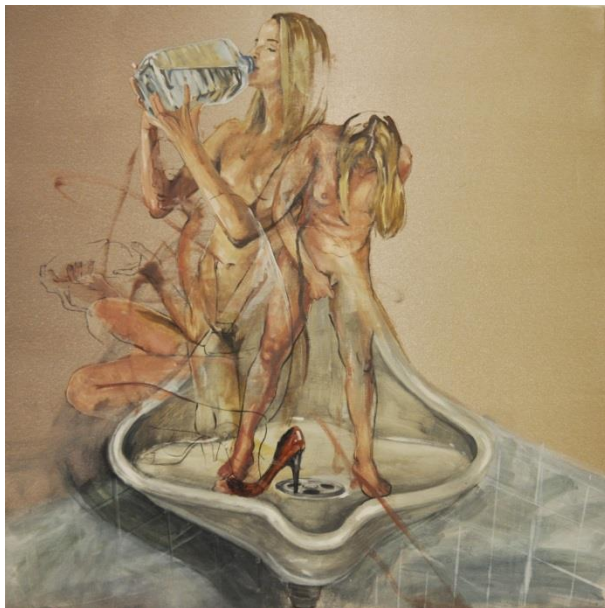
PAVEIKSLŲ KATALOGAS



„Meninos“/ „Meninas“, M. Furmanavičiūtė, 2015, tapybos darbų ir juos lydinčių objektų instaliacija (dalis), šilkas, aliejus, akrilas, lakas, 200 x 300 cm, autorės nuotr.



„Susirinkimas“/ „Powwow“, M. Furmanavičiūtė, 2014, šilkas, aliejus, akrilas, lakas, anglis,
150 x 150 cm, autorės nuotr.



„Rytiniai ritualai“ / „Morning rituals“, M. Furmanavičiūtė, 2015, šilkas, aliejus, akrilas, lakas,
50 x 50, autorės nuotr.



„Mano PhD“ / „My PhD“, M. Furmanavičiūtė, 2016, šilkas, aliejus, akrilas, lakas, anglis,
180 x 700 cm, autorės nuotr.



„Mėlynbarzdžio belaukiant“, M. Furmanavičiūtė, 2016, šilkas, aliejus, akrilas, anglis, markeris, pieštukas, tušas, 100 x 100 cm, autorės nuotr.



„Nesusikalbėjimas 2“/ „Miscommunication 2“, M. Furmanavičiūtė, 2016, šilkas, aliejus, akrilas, anglis, lakas, 120 x 90 cm, autorės nuotr.



Iš ciklo „Veronikos atgimimai“ / „Veronika’s rebirth“, M. Furmanavičiūtė, 2014, koliažas, popierius, aerosoliniai dažai, akvarelė, karpiniai, pieštukas, 3 x 150 x 90 cm



„Taškas B“ / „Point B“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, anglis, lakas, aerosoliniai dažai, 140 x 120 cm, saugoma privačioje Lietuvos MMC kolekcijoje



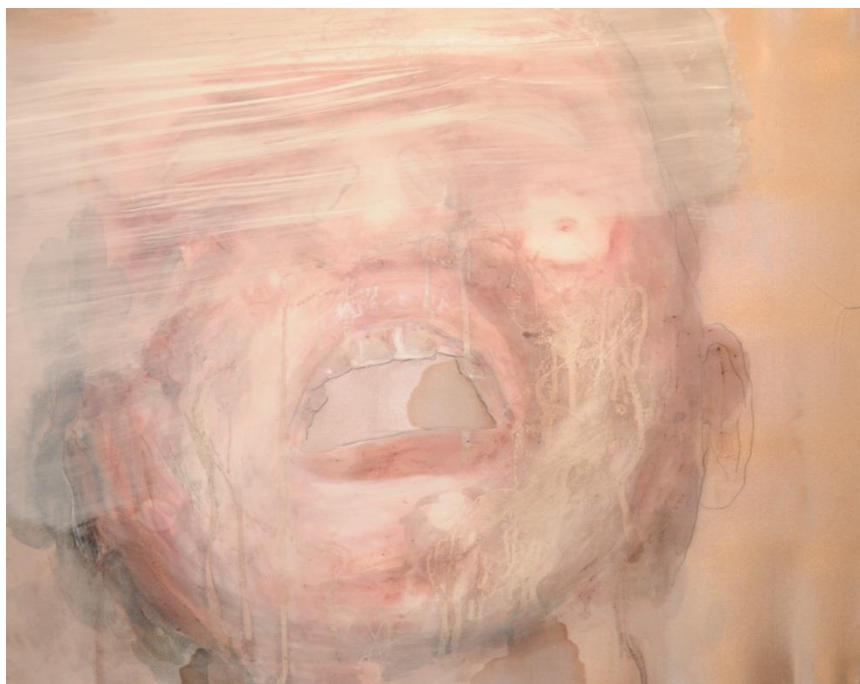
„Erdvėžmogis“ / „Spaceman“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, anglis, lakas,
110 x 165 cm, saugoma privačioje Lietuvos MMC kolekcijoje



„Teigiama 2“ / „Positive 2“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, anglis, lakas,
150 x 165 cm, saugoma privačioje Lietuvos MMC kolekcijoje



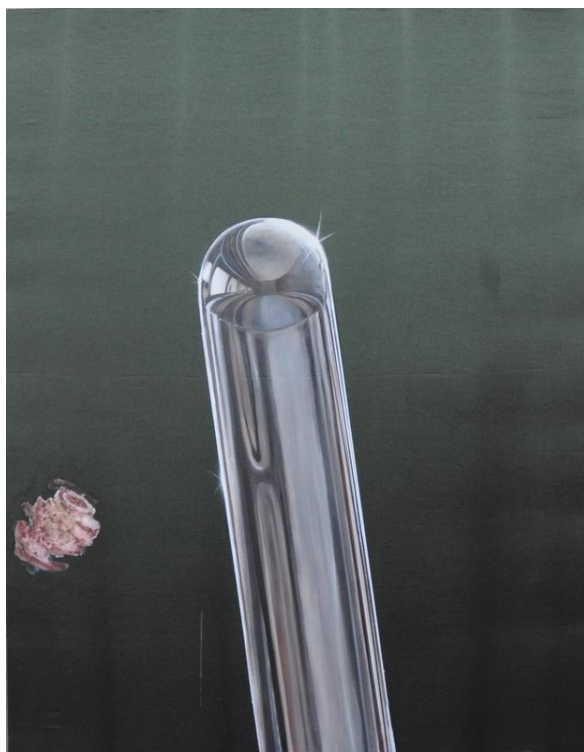
„Alkis“ / „Hunger“, M. Furmanavičiūtė, 2014, drobė, akrilas, pieštukas, 120 x 60 cm



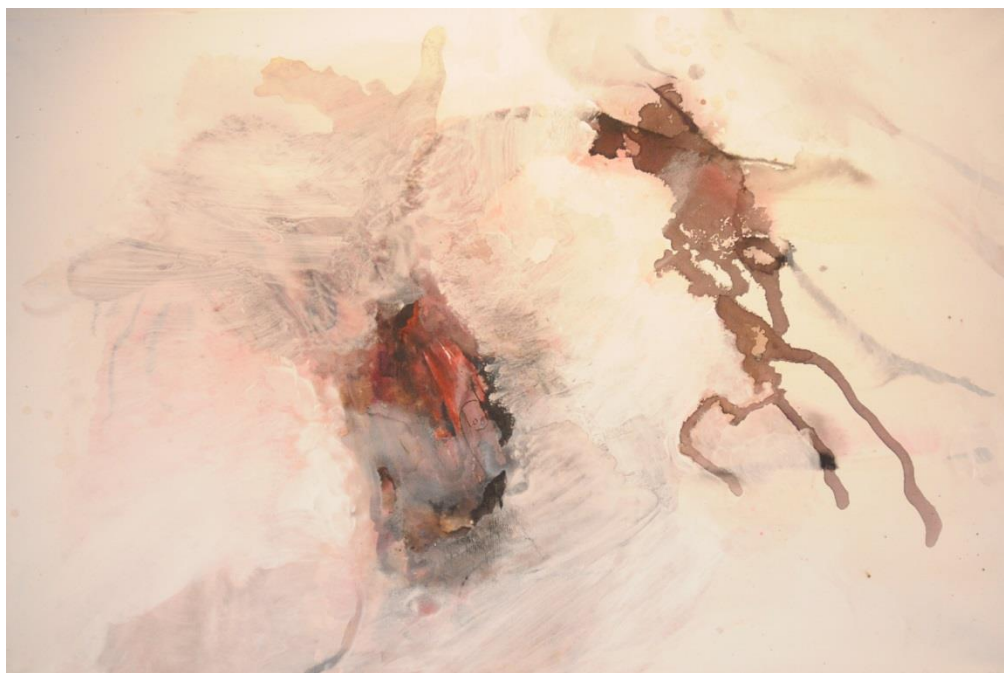
„Ķvēpimas“ / „Breath“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, lakas, 80 x 100 cm



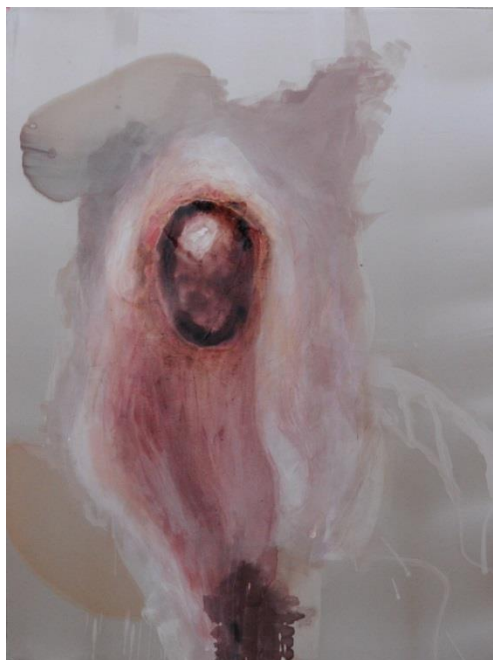
Iš viršaus į apačią „Flirtas“ / „Flirting“, „Pono Dildo kelionė“ / „Mister Dildo's Journey“,
M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, lakas, 2 x 100 x 130 cm



„Argi neblizga?“ / „Isn't it shiny?“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, 100 x 70
cm



„Iš kito galo“ / „From the Other End“, M. Furmanavičiūtė, drobė, aliejus, akrilas, 100 x 120 cm



Iš viršaus į apačią „Portretas 2“ / „Portrait 2“, „Portretas 3“/ „Portrait 3“, M. Furmanavičiūtė,
2013, šilkas, aliejus, akrilas, 90 x 60 cm



„Valerijos gimimas“ / „The Birth of Valeri“, pagal S. Botticelli „Veneros gimimas“ (1484–1486)
/ after S. Botticelli „The Birth of Venus“ (1484–1486), M. Furmanavičiūtė, 2014, drobė, aliejus,
akrilas, anglis, lakas, aerosolis, 195 x 175 cm, saugoma privačioje p. Garbaravičių kolekcijoje



„Naujas frontas“ / „A New Front“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, lakas,
190 x 170 cm



„Turiu tau dovaną“ / „I have a gift for you“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, lakas, anglis, 90 x 70 cm



„Čiuožiam, chebra“ / „Let's skate chicas“, M. Furmanavičiūtė, 2014, šilkas, aliejus, akrilas,
anglis, lakas, 160 x 200 cm



„Aš tavo akių šviesa“ / „I am your sunshine“, M. Furmanavičiūtė, 2015, šilkas, aliejus, tušas,
50 x 60 cm



„Kas, jei...“ / „What if...“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, aliejus, akrilas, lakas, 90 x 120 cm



„Kartumas“ / „Togetherness“, M. Furmanavičiūtė, 2012, šilkas, aliejus, akrilas, anglis,
150 x 130 cm



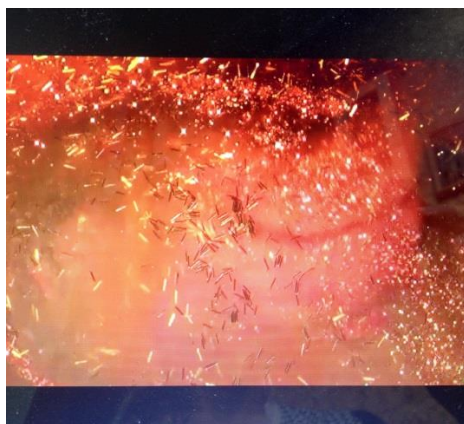
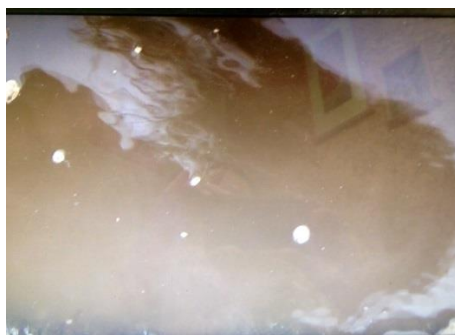
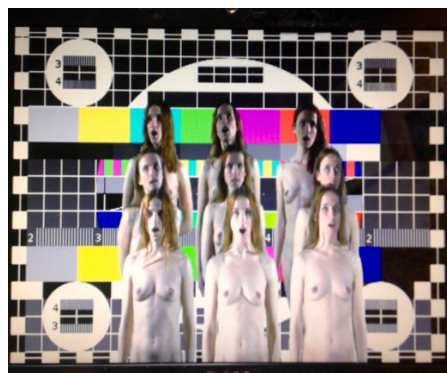
Performanso videodokumentacija „Anapus baltos“, M. Furmanavičiūtė, 2013, šilkas, kūnas, judesys



„Valerijos gimimas 2“ / „The Birth of Valerie 2“, pagal S. Botticelli „Veneros gimimas“ (1484–1486) / after S. Botticelli „The Birth of Venus“ (1484–1486), M. Furmanavičiūtė, 2014, drobė, aliejus, akrilas, anglis, lakas, aerozolis, 165 x 135 cm



„Nuotaikų kaita“ / „The change of mood“, *sukurta tapytojų plenere Sardinijoje*,
M. Furmanavičiūtė, 2012, drobė, aliejus, akrilas, anglis, kalkės, 120 x 60 cm, saugoma privačioje
E. Žuko kolekcijoje



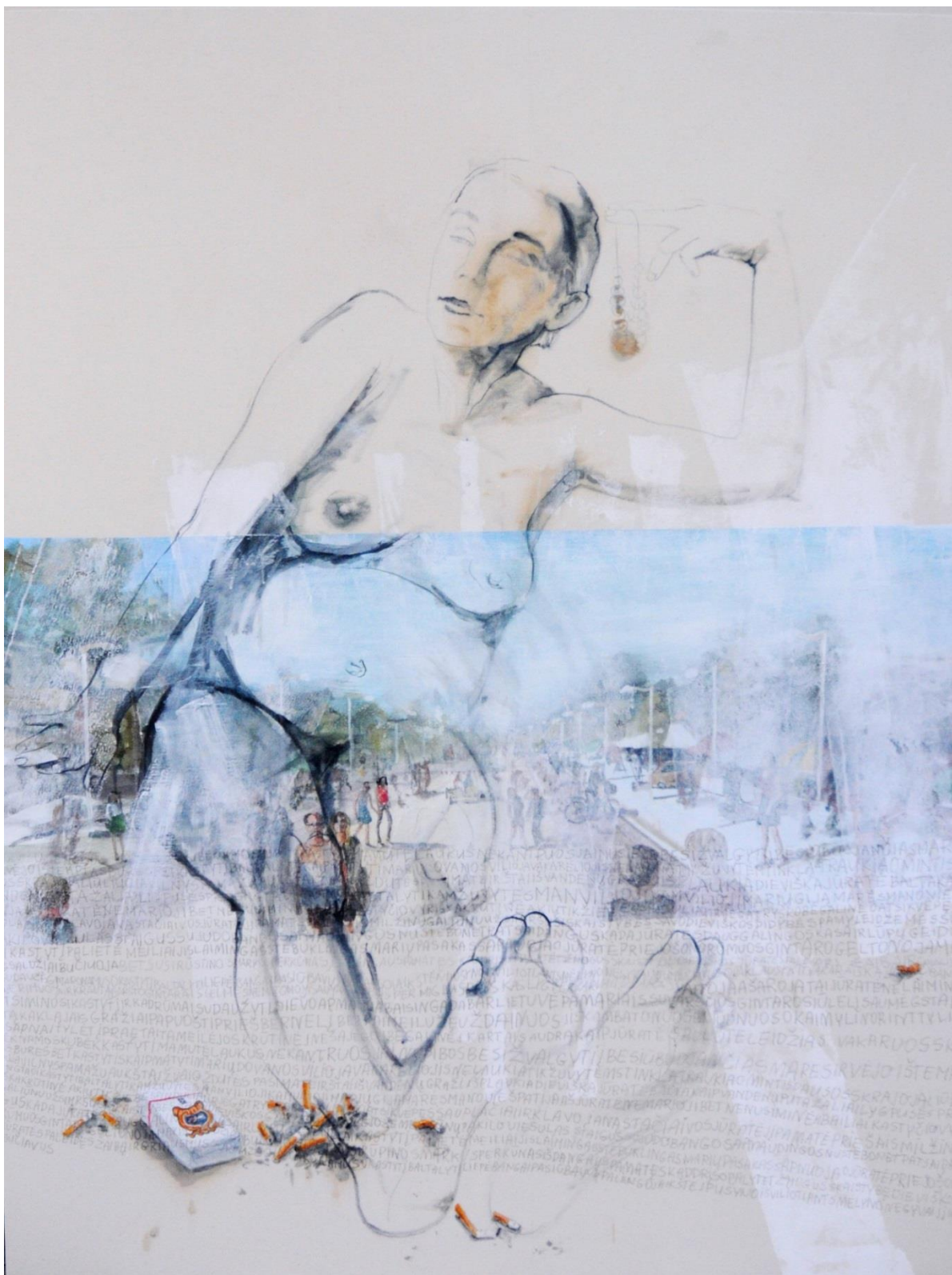
Iš viršaus į apačią vaizdo įrašų montažas „Choras“, 1 min. 47 sek., 2012, „Atspindžiai“ / „Reflections“, 1 min. 3 sek., 2015, „Visi tie blizgučiai“ / „All the glitters“, 4 min. 58 sek., 2014



„Juditos sapnas“ / „Judith’s Dream“, pagal S. Botticelli „Judita išeina iš Holoferno palapinės“ / after S. Botticelli „Judith Leaving the Tent of Holofernes“ (1495–1500), M. Furmanavičiūtė, 2014, drobė, aliejus, akrilas, anglis, 175 x 150, saugoma privačioje kolekcijoje



Be pavadinimo / untitled, M. Furmanavičiūtė, 2015, šilkas, aliejus, akrilas, anglis, 90 x 60



„Jūratė ir Kastytis“ / „Jurate and Kastytis“, iš ciklo „Naujieji mitai“, M. Furmanavičiūtė, 2014,
 drobė, aliejus, akrilas, pieštukas, anglis, 170 x 130 cm



„Keisti dalykai“ / „Making Strange“, M. Furmanavičiūtė, 2015, drobė, aliejus, akrilas, lakas,
180 x 140 cm



„Mergina ant tinklo“, M. Furmanavičiūtė, 2015, porėmis, tinklas, gruntas, aliejus, flomasteris,
100 x 60 cm



„Autoportretas vandenyje“ / „Self-portrait in the water“, M. Furmanavičiūtė, 2014, drobė,
aliejus, 100 x 100 cm



Be pavadinimo / untitled, M. Furmanavičiūtė, 2015, drobė, aliejus, 90 x 60 cm



„Susirinkimas“ / „Getherness“, M. Furmanavičiūtė, 2015, šilkas, aliejus, akrilas, anglis,
120 x 145 cm



„Turi pieno?“ / „Got milk?“, M. Furmanavičiūtė, 2015, šilkas, aliejus, 120 x 90 cm



Iš ciklo „Kalbantys kūnai“, iš viršaus į apačią, iš kairės į dešinę „Lunatikė“/ „Sleepwalker“, 30 x 21 cm, „Savistaba“/ „Self-observation“, 30 x 21 cm, „Laukimas“/ „Expectation“, 42 x 60 cm, M. Furmanavičiūtė, 2016 vasara, JAV, popierius, akvarelė, markeris, pieštukas, tušinukas



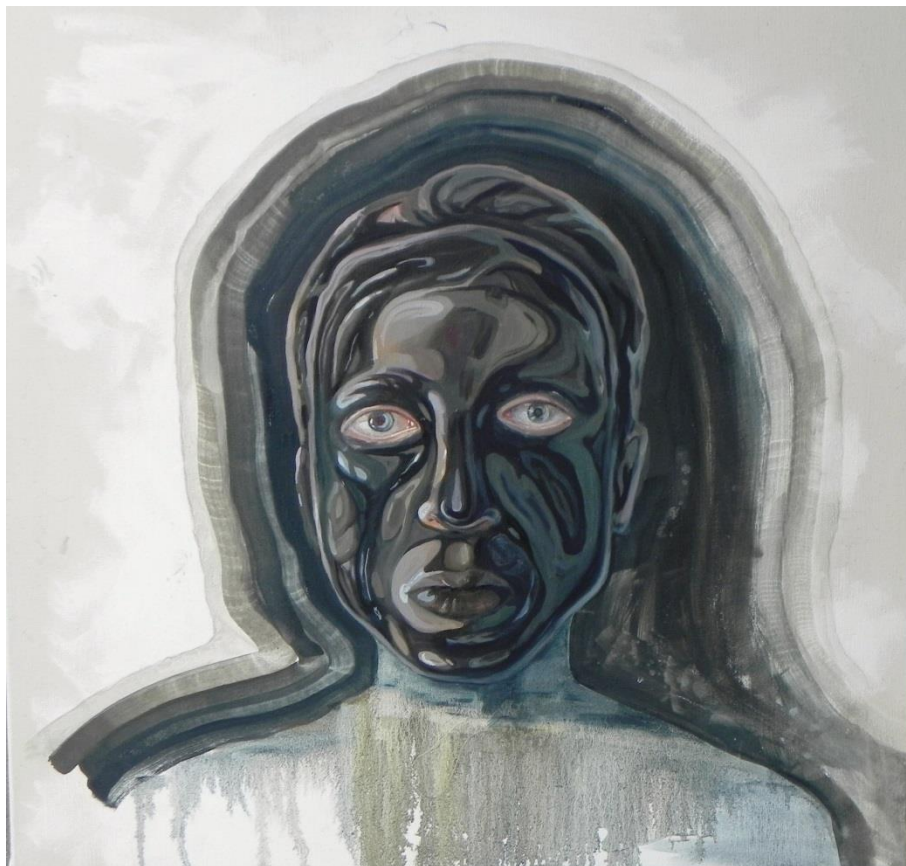
„Be kita ko“ / „Without whom not“, M. Furmanavičiūtė, 2014, šilkas, aliejus, akrilas, anglis,
120 x 150 cm



„Mano Marija“ / „My Mary“, M. Furmanavičiūtė, 2016, medis, krepsatinas, betonas, lakas, plastmasė, kriauklės, geležis, gintaras, silikonas, stiklas, 60 x 30 cm



„Visapusiškai niekur“ / „Nowhere in every way“, M. Furmanavičiūtė, 2015, drobė, aliejus, akrilas, anglis, 175 x 145 cm



„Autoportretas pagal akmenį“ / „Self-portrait after a rock“, M. Furmanavičiūtė, 2014, drobė,
aliejus, 100 x 100 cm

TIRIAMOJI DALIS

**NAUJOJO REALIZMO TENDENCIJOS
LIETUVOS JAUNOSIOS KARTOS TAPYBOJE**

IVADAS

Tiriamajame darbe nagrinėju savo tapybą bei XXI a. pirmojo dešimtmečio Lietuvos jaunųjų dailininkų kūrinius. Raiškos pokyčius nagrinėju remdamasi platesniu akiračiu – Vakarų šalių patirtimi. Siekiu atskleisti pačios tapybos kaitos principus, tendencijas ir priežastis. Didžiausią dėmesį skiriu fotografijos nulemtai tapybai, kadangi šios medijos naudojimas tapymo procese – neatsiejamą šiuolaikinių tapytojų darbo dalis. Pastarąją dekadą stebėdama studentų darbų peržiūras ir diplominių darbų gynimus ėmiau pastebėti daug kūrybinę raišką nulemiančių sąsajų su dėstytojo metodika ir kūrybine raiška. Ar tai tik sutapimai, ar visai jaunajai kartai būdingi bruožai? Turėdama galimybę nutariau analizuoti šias jungtis nuodugniau, iš laiko perspektyvos.

Nagrinėju, kokią išraišką įgavo tapybos ir fotografijos samplaika Vakarų kultūroje. Pastebėtas tendencijas mėginu atsekti Lietuvos kontekste. Taip pat ypatingą dėmesį skiriu tapatybės ir šiuolaikinės moters identiteto temoms, kurios gali turėti įdomių paralelių su nuotraukos naudojimu tapyboje.

Skaitmeninių medijų įtaka nuo XX a. antrosios pusės lėmė „ekrano modelio“ paveikslus. Fotografija sąlygojo piešinio bei spalvos sampratos pasikeitimus. Siekiu atskleisti ne tik permainas, bet ir atsekti, kas daro įtaką jų atsiradimui. Stengsiuosi atrasti ne tai, kas amžina, o tai, kas nauja, ką *Michel Foucault* vadina aktualybe.

Darbo problematika, temos pagrindimas, aktualumas

Darbo problematiką lėmė būtinybė susivokti XXI a. pr. Lietuvos jaunųjų tapytojų darbuose vyraujančiose idėjinėse ir formaliose tendencijose, suvokti savo kaip menininkės vietą šiame kontekste.

Formuodama savo kūrybinę raišką nuo studijų pradžios didelį dėmesį skiriu mane supančiai kultūrinei aplinkai, stebėdama kolegų kūrybą pažįstu savąją. Savistaba per aplinkos refleksijas man tapo pagrindine aktualybe, kurią suvokių kaip nepalaujamą perkūrimo procesą, veikiamą aplinkos „atspindžių“, kurie įgauna „iškreipto veidrodžio“ pavidalą mano paveiksluose. Daugialypumą, asmenybės susiskaldymą ir savęs formavimą cikliška atnaujinant, reflektuojant aplinką spėju esant būdingą moterims. Tai mėginsiu išsiaiškinti remdamasi ir kitų menininkų

darbais antrame tiriamojo darbo skyriuje. Šiame tapatybės formavime fotografija įgauna įdomų santykį ir nulemia unikalią išraišką paveiksluose.

Iširtumas

Tapybos kaita dažnai stebima iš laiko atstumo. Dailėtyrininkai pakankamai išsamiai apžvelgė XX a. septintojo–dešimtojo dešimtmečių virsmus. Mano tikslas – dabarties tapybos būklės stebėjimas.

Paskutinįjį dešimtmetį pastebimi nauji tapybos vertinimo kriterijai. Vyrauja postmodernizmo diktuojamos tendencijos. Jauniausios kartos (paskutiniojo 10-mečio) tapyba buvo nagrinėjama straipsniuose meno spaudoje ir parodų kataloguose, kurie lydi kai kurias kolektyvines ar autorines jaunosios kartos tapytojų parodas.

Ignas Kazakevičiaus ir Vido Poškaus teigimu, „daugelis šiuolaikinės tapybos atstovų nebetęsia tiesioginės ekspresionistinės mokyklos, įprastos mokinio – mokytojo evoliucijos; jų kūrybą maitina įvairiausios išorinės įtakos, jie paklūsta skirtingoms tendencijoms, kurios Lietuvoje, regis, išaugusios pačios iš savęs.“⁶ Taip pat jie mini *eurostandarto* terminą, kuris atsirado globalėjant menams ir liudija tam tikros evoliucijos pabaigą ir naujos atsiradimą.

Erika Grigoravičienė 2000 m. Vilniuje vykusios tapybos trienalės kataloge konstatavo, kad „tapyboje netenka respektabilumo spontaniška saviraiška, patetiški egzistenciniai psichosmatiniai tapymo ritualai, veiksmai ir gestai, ir įžvelgė joje mokslinį, teorinį aspektą“⁷.

Fotografijos įtaka tapybai meno istorijoje iki šiol nagrinėta nuo XIX a., Lietuvoje tai darė Jolita Mulevičiūtė, Erika Grigoravičienė, Milda Žvirblytė.

Nepaisant šių ir kitų įdomių pastebėjimų iki šiol jauniausios kartos lietuvių tapytojų kūrybai nebuvo skirta nei viena išsamesnė, apibendrinanti studija.

⁶ Kuratoriai Ignas Kazakevičius, Vidas Poškus, Leszek Czajka, Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, *Šiuolaikinė tapyba. Postevoliucija*, leidybos grupė „Druka“, 2010, 2 p.

⁷ Erika Grigoravičienė, „2000-ųjų tapyba: tarp entropijos ir struktūrų“, in: *Tapybiška, 11-oji Vilniaus tapybos trienalė*: Katalogas, sud. Evaldas Stankevičius, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2000, 15–16 p.

Disertacijos naujumą atskleidžia tai, kad pats menininkas tyrinėja savo kūrybą kolegų darbų kontekste, naudodamas ne menotyrinį, o savistabos metodą, atskleisdamas savą „kūrybinę virtuvę“ ir savąjį kūrybos procesą, nuo gimimo užuomazgų iki išbaigto kūrinio.

Darbo objektas

Meninio tyrimo pagrindas yra mano pačios bei mano kolegų (baigusių ar betęsiančių studijas VDA Tapybos katedroje) kūryba – *Andriaus Zakarausko, Jono Jurciko, Adomo Danusevičiaus, Konstantino Gaitanži, Jolantos Kyzikaitės, Eglės Karpavičiūtės, Kristinos Ališauskaitės, Kristinos Kurilionok, Eglės Ulčickaitės, Alinos Melnikovos* ir kt. Analizei pasirinkau artimiausią tapybinį lauką, kurį pažįstu geriausiai, nes atidžiai jį stebiu ir pati jame dalyvauju jau daugelį metų. Aptariami menininkai daugiau siejami idėjiškai, o sąvoką *jaunoji karta* apytiksliai sieju su amžiumi iki 40 m. Dėmesys kreipiamas į Vakarų tapybą, paveiktą fotografijos.

Darbo tikslas ir uždaviniai

Disertacijos tikslas – analizuoti savo kūrybą bendraamžių kolegų kūrybos kontekste bei apžvelgti Vilniaus dailės akademijos dėstytojų įtaką studentų raiškai randant galimas sąsajas ir skirtumus, naujumą. Remiantis pasauline praktika nustatyti fotografijos įtaką paskutinio dešimtmečio tapybai Lietuvoje.

Tyrimo ištekliai

Tyrimo pagrindą sudaro mano pačios tapybos darbai, kitų autorių kūryba bei mano pokalbiai su jais. Renkuosi pagrindu būtent tapybinę medžiagą, nes pati esu šios medijos atstovė, pažįstu ją geriausiai ir noriu pasidalyti savo išvalgomis bei patirtimi. Ieškau sąlyčio taškų su kitais autoriais remdamasi savo praktika. Vaizdinius išteklius sudaro sekamos šiuolaikinės tapybos darbų parodos, reprodukcijos, mano paveikslai bei medžiaga jiems kurti. Tekstinę medžiagą sudaro menotyriniai straipsniai, publikuoti moksliniuose leidiniuose, knygose, periodinėje spaudoje, parodų kataloguose, monografijose.

Taip pat nauja tai, kad pačiai būnant tapytoja, derinant praktiką ir teorinę analizę, rašto darbas įgavo esė ir menotyrinio teksto formą viename.

Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, dvi dėstymo dalys, išvados ir priedai.

1. NAUJASIS REALIZMAS ŠIUOLAIKINĖJE TAPYBOJE

Šiandienos tapyba ir jos vertinimo kriterijai sunkiai apibūdinami vieningai, raiška subyrėjusi į nesuskaičiuojamą galybę pavienių autorių, stilių ir atlikimo technikų. Tapytojai nesistengia įrodinėti ar atrasti vieningą „tiesą“, neprieštarauja kitokios, skirtingos tapybinės raiškos egzistavimui. Toks pragmatizmas, leidžiantis egzistuoti įvairialypėms tapybinėms raiškoms, išlaisvino pačią tapybą. Tapytojai stengiasi išsiskirti, diferencijuoti save nuo kolegų. Paradoksaliai individualumas („savęs kūrimas“) tapo visus šiuolaikinius tapytojus rišantis bruožas. Meno kritikas Barry Schwabsky rašė: „Modernisto *Barnett Newman* kartos kūrybą galima apibūdinti teiginiu „mes tapome savo paveikslus atsiremdami į savo tapatybę.“ Tuo tarpu šiandienos tapytojai teigia, kad „mes kuriame savo tapatybę remdamiesi savo darbais“⁸.

Prieštarai vertinama tapyba lūžiniais meno raidos momentais gali tapti nauju meno judėjimu, o nukrypimas nuo normos – priimtina naujos raiškos keliu. Tapybas iš nuotraukų taip pat XX a. pradžioje kėlė tradicinio tapymo metodo (iš natūros) atstovų pasipiktinimą. Nepaisant to šiandien tai – beveik kiekvieno tapytojo darbo su paveikslu kasdienybė.

Pastarąją dekadą stebėdama studentų darbų peržiūras ir diplominių darbų gynimus ėmiau pastebėti daug kūrybinę raišką nulemiančių sąsajų su dėstytojo metodika ir kūrybine raiška. Ar tai tik sutapimai, ar visai jaunajai kartai būdingi bruožai? Kodėl tapytojas pasirenka fotografinę medžiagą savo paveikslams formuoti? Turėdama galimybę nutariau analizuoti šias jungtis nuodugniau pačioje jų užuomazgoje – dailės studijų laikotarpyje. Man pačiai šis profesionalios raidos tarpsnis buvo reikšmingas ir vertas dėmesio atskleidžiant plastinius ir idėjinius pasirinkimus paveiksluose iki šių dienų.

Antrame šio skyriaus poskyryje nuodugniau analizuosiu fotografijos nulemtus tapybinius sprendimus remdamasi pasauline praktika.

Fotografijos, vaizdo įrašų vaizdų sugretinimas su tapyba tapo svarbia konceptualaus paveikslo dalimi. Joks tapybos laikotarpis nebuvo toks artimas su reprodukcijomis kaip šiandienos. Kuratorius Ralph Rugoff teigė, kad „daugelis konceptualių tapytojų ne priešinasi

⁸ Barry Schwabsky, „Painting in the interrogative mode“, in: V. Breuvert (ed.), *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, London, 2002, 6–10 p.

vaizdams, ateinantiems iš televizijos, kompiuterio ar kino ekranų, bet atsako į juos ar adaptuoja juos savo tapyboje. Toks poveikslas kontaktuoja ne su realybe, bet su mechanizmu, kuris nustato realybės vaizdinį“⁹.

Mes apsupti idealizuotos reklaminės estetikos, mus veikiančių atvaizdų viešosiose erdvėse, žurnaluose, laikraščiuose, televizijoje. Mane domina, kaip visi šie vienas kitą keičiantys vaizdiniai įgauna formas paveikluose.

1.1. NUO MOKYKLOS IKI INDIVIDUALIOS RAIŠKOS PAIEŠKŲ

Studijos aukštojoje meno mokykloje yra svarbus jaunojo kūrėjo kelio į profesionalumą tarpsnis, lemiantis esminius jo tolesnės raiškos bruožus, požiūrį į pasaulį ir to išraišką kūrinys. Taip pat didelę reikšmę kūrinio plastinei ir prasminei kalbai turi autoriaus individualios charakterio savybės, intelektinis potencialas, kurie įgimti ir įgyti su gyvenimiškomis patirtimis. Šių išvadų priėjau stebėdama ir analizuodama daugelį jaunosios kartos Vilniaus dailės akademijos studentų, bendraudama su jais, gilindamasi į jų darbus. Kadangi pati betarpiškai dalyvauju šiandienės Vilniaus dailės akademijos Tapybos katedros gyvenime, seku darbų peržiūras ir baigiamųjų darbų gynimus, skiriu esminius jaunųjų tapytojų identitetą formuojančius dėstymo ypatumus. Kaip atskaitos tašką šiai analizei pasirinkau menininkus, kurie dėsto ar dėstė man ir mano analizuojamai kartai.

Prof. Kostas Dereškevičius (g. 1937) – tuometinėje Sovietų Sąjungos okupuotoje Lietuvoje žodžio ir raiškos cenzai lėmė maištaujančio menininko kūrybą. Kartu su bendraminčių tapytojų *Šaltenio, Švėgždos, Kuro* grupe *Dereškevičiaus* paveikslai žymi tam tikrą perversmą Lietuvos tapybos istorijoje. Ankstyvajame tapybos laikotarpyje didelę įtaką *Dereškevičiui* darė ekspresionistinė vieno iš jo dėstytojų *Antano Gudaičio* tapybos įtaka, lėmusi kūnų ir daiktų deformaciją, išraiškingą potėpį, spalvų derinius. Vėlesniame etape *K. Dereškevičius* išgrynino tik jam pačiam būdingą tapybą, kurios pagrindą sudarė *popartui* būdinga raiška. Galiausiai

⁹ Dominic van den Boogerd, *Reflections on the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, Amsterdam 2012, 606 p.

socialinio realizmo studijos virsta į abstrakciją, kurios šaknys glūdi išorės diktuojamuose spalvų ir formų santykiuose.



M. Furmanavičiūtė, „Abstrakcija 8“, 2005



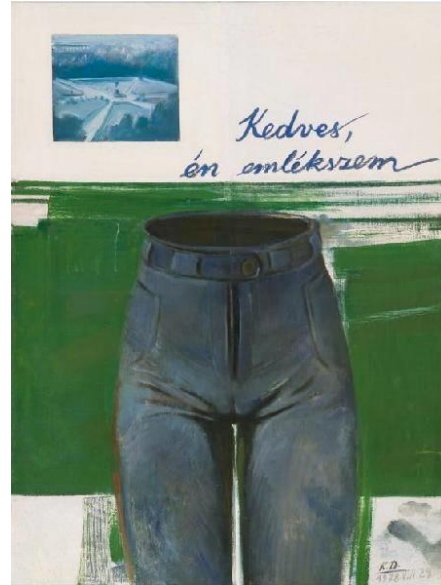
M. Furmanavičiūtė, „Čiuožiam, chebra“, 2014

Dėstytojo *prof. K. Dereškevičiaus* žinion patekau tik įstojusi į Vilniaus dailės akademiją. Iki mano moteriškosios tapatybės pojūčio ir analizės tapyboje buvo ilgas kelias. Kūrybinis blaškymasis ir susižavėjimas vis naujais tapybos paveldo pavyzdžiais lėmė mėtymąsi nuo monochrominių paveikslų iki fovistinių abstrakcijų. Jos atsirado trečiaisiais mokymosi metais *prof. K. Dereškevičiui* dėstant abstrakcijos kursą. Įdomi pasirodė galimybė abstrakcijos motyvus rinktis vadovaujantis aplinkoje pastebėtais spalvų deriniais, paliekant tik toninius skambesius, lokalines dėmes. Matau mano tapytose abstrakcijose daug sąsajų su šiandieniniais savo figūratyvinės tapybos darbais. Lygūs spalvinių dėmių plotai kontrastuoja su ekspresyviais į krūvą susijungusiais potėpiais, kuriuos vadinu „energetiniais mazgais“. Šiandieninėje mano raiškoje tokiais mazgais tapęs besidubliuojančių kūnų ir daiktų lydinys, gaubiamas neužtapyto šilko ar drobės.

Trečiaisiais studijų metais didelį dėmesį skyriau savo asmenybės ir kūrinio santykiui. Nuo šio kurso man dėstė *prof. Arvydas Šaltenis* (g. 1944). Profesorius mokė kritiškai žvelgti į visuomeninius reiškinius, artimą sau aplinką, į patį save. Tokia nepagražinta „tiesa“ ir jos sklaida, anot dėstytojo, yra esminė meno ašis. Šios idėjos vyrauja ir paties *A. Šaltenio* tapybos problematikoje. Per asmeninę prizmę, figūrų ir simbolių pagrindu jungiama esama ir menama.



A. Šaltenis, „Gyvenimas“, 1974



K. Dereškevičius, „Leger egy magyar lanyak“, 1978

Tapybinių tiesų A. Šaltenio studijoje buvome mokomi ir mes. Dėmesys buvo kreipiamas subjektyvumo link. Studijos pagrindas – figūratyvizmas. Kasdienėje, artimoje aplinkoje mokoma atrasti savitai pasaulėjautai, etinėms ir meninėms nuostatoms artimus vizualinius ženklus, t. y. mus supančiuose daiktuose, aplinkoje išvelgti materijos charakterį, sakralumą, kurti šiandienos mitologiją.

Kasdienio daikto virsmas ženklu matomas A. Šaltenio paveiksle „Gyvenimas“. Paveikslo piešinys deformuojamas, daiktų formos primityvinamos iki vaiko piešiniui būdingos raiškos. Taip realybe paremti motyvai įgauna tik tapybai būdingą išraišką.

K. Dereškevičius savo darbuose taip pat dažnai naudojo *ženkliškąją* vaizdinių kalbą. Tai pastebima koliažiniu principu sudėliotuose darbuose, kuriuos prof. Raminta Jurėnaitė savo knygoje *Kostas Dereškevičius. Tapyba* (2012) taikliai pavadino „montažinėmis kompozicijomis“¹⁶.

Šių dviejų autorių raiškoje daikto ir (arba) kūno pagalba kuriamoje tapybinėje *mozaikoje* matau bendrysių su mano šiandienine tapyba. Šias *mozaikas* kiek kitoniškai tapau paveiksluose remdamasi nuotraukų pagalba. Figūratyviuose, daiktiškumu grįstuose paveiksluose ir grupuojant objektus siekiama *ženklų kalba* kelti egzistencinius, kultūrinius, filosofinius klausimus, bet visa tai šiandien įgavę kitokią išraišką.



M. Furmanavičiūtė, „Manekenas“, 2007

pats pastatymas su sena fortepijono klaviatūra, kuri abiejuose paveiksluose „integruota“ skirtingai.

Mano darbuose atsiradusį kūno, kaip ženklo, motyvą pasufleravo akademiniuose pastatymuose dažnai naudotas manekenas. Šis simbolis paskatino gilintis į moters problematiką. Tuo metu nemažai improvizavau tapydama VDA modelius. Netrukus savo meniniams eksperimentams ėmiau naudoti savo pačios aktų nuotraukas. Toks pasirinkimas lėmė drąsesnes pozas ir laisvę pasakojime.

Trečiajame studijų kurse gilinausi į tapybinį improvizavimą, kurio užuomazgos glūdėjo pastatymuose. Jų sudedamąsias dalis paveiksle dėliojau sau patinkančia tvarka, kai kurių objektų palikdama tik spalvą, ieškodama tarpusavyje prasmingo dialogo. Paveikslų „Ruda“ ir „Bėgantys“ motyvus padiktavo tas



M. Furmanavičiūtė, „Ruda“, 2005

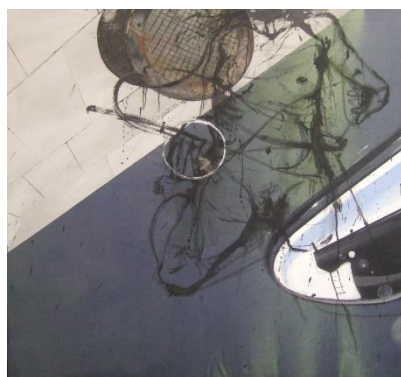


M. Furmanavičiūtė, „Bėgantys“, 2006

Paveiksle „Visuomenė“ ieškojau prasminio figūrų santykio. Šio laikotarpio darbuose pirmiau atsirasdavo paveikslo forma ir tik vėliau, įpusėjus darbui, išvelgdavau tolesnius pasakojimus, kurie rišdavosi su mano asmeninėmis patirtimis ir istorijomis. Šiame darbe man svarbi figūrų viena kitai daroma įtaka. Paveikslo potekstė ir forma šiandieniniu žvilgsniu atrodo gana primityvi ir elementari, bet studijų pradžioje tokie pratimai mąstymą jungti su vaizdu paveiksle tapo naudingomis pamokomis. Vaizdą pradėjau suvokti kaip intelektualinį uždavinį, kuriame sprendžiami ne tik intensyvumo, rezonanso, muzikinės dermės, bet ir filosofiniai klausimai. Šie darbai yra pavyzdys, kaip nuo bendrųjų judama asmeniškumo link.



M. Furmanavičiūtė, „Visuomenė“, 2006



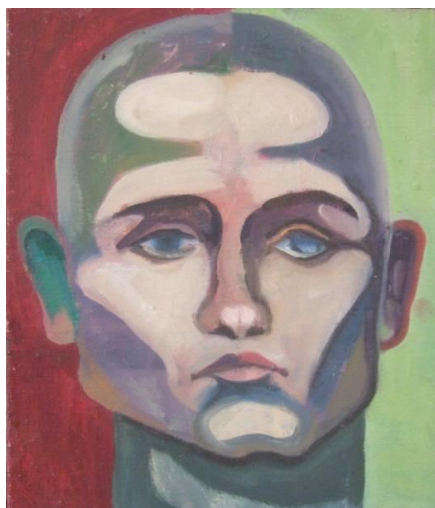
M. Furmanavičiūtė, „Įkalčiai“, 2011

Šio laikotarpio paveiksluose figūros ir spalviniai plotai aiškiai kontūruojami, nesimato potėpio. Manau, tai šiandienos linijinio piešinio ir aštrių fono linijų užuomazga. Vėlesniu laikotarpiu darbus papildė ekspresija. Tokį nevienalytį braižą sieju su asmeninėmis charakterio savybėmis, kur noras kontroliuoti, tvarkos siekis galynėjasi su chaosu ir destrukcija, racionalumas – su emocionalumu.

Tuo laikotarpiu A. *Wróblewski*, F. *Bacon* darbai imponavo minėtąja tvarka, kontūravimu, geometrizuota struktūra.



A. Wroblewski, „Nebaigtas pasakojimas“, 1949 M. Furmanavičiūtė, „Margaritos istorija“, 2006



M. Furmanavičiūtė, „Autopotretas“, 2008

F. Bacon, „Autoportretas“, 1950

K. Dereškevičiaus dėstomo ekspresyvaus abstrakcionizmo kurse pažintus tapybinius principus perkėliau į man artimesnę figūratyviąją raišką, atspindinčią žmogaus charakterį, sociumą. Paveikslą ėmiau vertinti kaip dėsningų atsitiktinumų ir darbo rezultatą, kurio procese svarbus spontaniškumas.

Studijoje turėjome ypatingą pozuotoją – ryškią savo charakteriu, kurią piešiau ir tapiau ne viename paveiksle. Šis gravitavimas link figūratyvumo ir socialumo atvedė prie suvokimo, kad mano pačios gyvenimas ir yra mano kūrybos esminė tema.



M. Furmanavičiūtė, „Margarita ir grotos“, 2007



M. Furmanavičiūtė, „Margarita su kauke“, 2007

Realių vaizdų diktuojami paveikslai ieškant ženkliškumo, įprasminant kasdienybę, filosofuojant natūros padiktuotais motyvais tapo svarbi mano studijų dalis, kur nesiekama estetizuoti, o grožis įžvelgiamas tikrume, eilinėse situacijose, buitinėje aplinkoje.

Tokias prasmių paieškas aptikau prof. A. Šaltenio studentų Aušros Žvinytės, Simo Žaltausko, baigusią tą pačią studiją kaip ir aš, darbuose. Paveiksle „Kelias“ A. Žvinytė tapo per studijos langą matomus sniege išmintus takus ir žmonių pėdas. Toje pačioje studijoje aš kiek anksčiau taip pat tapiau vaizdą per studijos langą (paveikslas „Kaziuko turgus“).



A. Žvinytė, „Kelias“, 2012

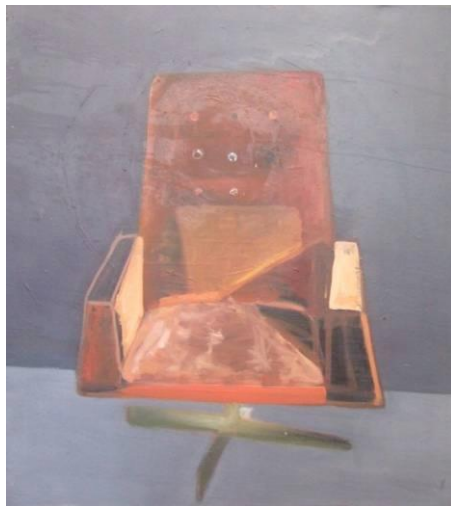


M. Furmanavičiūtė, „Kaziuko turgus“, 2007

S. Žaltausko darbe „Interjeras“ nesunkiai atpažinau ir mano ne kartą tapytą kėdę bei auditorijos langus. Žaltausko darbe figūros geometrizuojamos, kontūruojant suskirstytos į lygius spalvinius plotus. Matoma ir mano minėtosios „tapybinės tvarkos“ paieška – vengiama ekspresyvių potėpių, paveikslas, rodos, „priaugintas“ komponuojant, dengiant vienus sluoksnius kitais, kontūruojant, trinant. Paveiksle „Kėdė“ potėpio apvadais žymiu objektų ribas, kėdės faktūroje taip pat galima įžvelgti ankstesnius bandymus, fonas lygus, dėmesys koncentruojamas ant centrinės figūros, kuri tampa pasakotoju.



S. Žaltauskas, „Interjeras“, 2005



M. Furmanavičiūtė, „Kėdė“, 2008

Lyriškumo įžvalgos kasdienybės detalėse matomos tapytojo A. Šaltenio paveiksluose, jo mokymuose ir jo studentų darbuose. Subjektyvumo ir jausmingumo pradą liudija ir tai, kad neretai šio kurso studentai ir pats dėstytojas kuria eiles. S. Žaltauskas, gindamasis baigiamąjį magistrantūros darbą, pristatė išleistą savo poezijos knygą. Aš savo kūryboje plėtojamą problematiką taip pat kartais išreiškiu eilių pavidalu.

Ketvirtajame tapybos studijų kurse mano patirtys ir emocijos prasiveržė didelio formato groteskiškuose paveiksluose ant popieriaus, kur tamsiais tonais vaizduojamas frustruojantis, geidulingas nuogas moters kūnas. Dažnai to laiko darbus papildydavau tekstais, spontaniškai paveikslo nuotaikos sukeltomis mintimis, kurias užrašydavau ant paveikslo, komponuodavau kaip vaizdo papildinį.



M. Furmanavičiūtė, be pavadinimo, 2008



A. Šaltenis, „Moteris“, 1972

Tai pirmieji darbai, kuriems sukurti naudojau savo atvaizdus. Galima matyti fotografijos nulemtą kūno deformaciją, šviesokaitą. Šį laikotarpį žymiu ekspresija, emocionalumu, kur vienintelis pasakotojas yra figūra.

Čia noriu prisiminti A. Šaltenio paveikslą „Moteris“ (1972), kuriame taip pat vaizduojama nepagražinta, gal net šokiruojanti realybė, tačiau figūros piešinys kitoniškas, brėžiantis ribą tarp praeities ikonografijos ir šiandieninio realizmo. Fotografija remtis tapybos procese šio menininko kartai nebuvo būdinga. Paveikslo piešinys ir pats moters kūnas neatitinka realių kūno formų, anatomijos ir yra sąmoningai deformuojamas – galvos ovalas suspaustas, kaklas ištemptas, liemuo sutrumpintas. Moteris neturi jokių individualių bruožų (smakro, nosies...), kūnas paverstas *ženkle*, moters veiksmas įgauna simbolinę prasmę. Įtaigiai atviras motyvas cituoja nepagražintą realybę. Autorius tapydamas nesiremia natūra, tačiau nenaudoja ir fotografijos. Tai skirtingos (sąmoningos) deformacijos, kai kuriant vaizdą nekopijuojama, o paveikslas kuriamas naudojant vaizduotę, pavyzdys. Šiuolaikinis paveikslas konstruojamas vaizdus ar jų detales išrenkant iš nuotraukų.

A. Šaltenio kartos tapyba buvo pagrįsta natūros stebėjimais, analizavimu, eskizavimu. Šiandienos tapyboje natūros studijos nėra tiek aktualios ir kūrėją stipriai veikia virtualūs (vaizdo įrašai), antriniai vaizdiniai (fotografija). Jaunoji karta gyvena dirbtinai vizualizuotos informacijos apsuptyje. Tai keičia meninę išraišką ir patį mąstymą. Tai aptarsiu paskutiniajame šio tiriamojo darbo skyriuje.

Prof. Jono Gasiūno (g. 1954) kartai atsivėrė galimybė laisviau pažinti Vakarų meno lauką. Tai lėmė perversmus menuose. *J. Gasiūnas* – vienas šiuolaikinės Vilniaus dailės akademijos tapybos katedros dėstytojų bei 1990 m. susikūrusios tapytojų grupės „Angis“ narys.

Tuometės kultūros fone „Angis“ ryžtingai keitė ir tuo pačiu papildė lietuviškojo ekspresionizmo tradiciją neoekspresionistine.

K. *Dereškevičiaus* kartos perversmą išprovokavo vidinis nepasitenkinimas ir protestas prieš valdžios diktatą. J. *Gasiūno* kartos kūrybinį atsinaujinimą pagimdė noras atsigręžti į pasaulinę praktiką, plečiant pačios tapybos, kaip medijos, galimybes, ieškant naujų požiūrio taškų ir priemonių. Naujasis šios kartos figūratyvas įsisavino daug vakarietiškos įtakos (*Cobra*, *Anselm Kiefer*, *Georg Baselitz*). Tokios „pasaulietiškumo“ paieškos atvedė iki šiandienės raiškos – jaunoji karta (ypač J. *Gasiūno* studentai) dažnai cituoja, perfrazuoja ar kartais tiesiog mėgdžioja Vakarų menininkus (*Luc Tuymans*, *Michael Boremans*, *Marlen Dumas*).

Pačio J. *Gasiūno* tapybai įtaką darė *Jiri Georg Dokoupil* (g. 1954), *Sigmar Polke* (g. 1941) darbai. Žvakės dūmu *Dokoupil* „piešia“ didelio formato paveikslus. *Gasiūnas* šią techniką derina su klasikine tapyba (antrame plane) suformuodamas daugiasluoksnį, nevienalaikį pasakojimą. *Gasiūno* darbus jungia laiko problematika. Čia galima rasti sąsajų su šiandieniniais jaunosios kartos „dėlionės“ principu tapomais paveikslais, sluoksniais suręstu pasakojimu, apropriacijomis.



J. G. Dokoupil,
„Auction at Christie's“, 1989



J. Gasiūnas, „Pūga, nuniokojusi mano
dirbtuvę, nenutraukė rusų armijos choro
repeticijos“, 2009



S. Polke, „Carnival“, 1979

J. *Gasiūno* studentų tapyboje fotografijos įtaka ypač pasireiškė 2012 ir 2013 metų laidose. Laiko tema reiškiasi dvejopai – atsispiriant šiandienai analizuojama praeitis arba

remiantis praeities artefaktais vykdoma dabarties analizė. Abiem atvejais kreipiamas dėmesys į savęs, o ne aplinkos demaskavimą.

IV kurso studento *Petro Lincevičiaus* paveikslų turiniu diktuojama fotoaparatu užfiksuoti praeities artefaktai, senolių namai kaime, buities atributai. Savo paveikslų motyvams autorius pasirenka realybės fragmentus (staltiesė, tvarto stogas), kurie nutapyti įtaigiai realistiškai, vietomis autoriaus beveik nutrinami, „įauginami“ į pačią drobę, tarytum laiko paženkliniai.

Eglė Petrošiūtė, remdamasi šeimos archyvo nuotraukomis, per laiko temą atsigręžia į savianalizę. Žmogaus gimimas, kūdikystė ir vaikystė priešpriešinami mirčiai. Tapant kontrasto būdu akcentuojamos juoda ir balta pabrėžia dramatišką nuotaiką. Ramybės, sąstingio būvyje miegančių kūdikių figūros ar pamėkliškai išbalusių vaikų portretai įgauna paralelių su mirusiųjų kūnais, lovelė – su karstu. Autorė pasakoja apie skaudžią šeimos netektį – vaikystėje mirusią seserį. Savo darbuose ji tarsi stato save į mirusiosios vietą, permąsto šią dramą.



P. Lincevičius, „Stalas“, 2015



E. Petrošiūtė, be pavadinimo, 2012

E. Petrošiūtės paveikslai taip pat paremti nuotraukomis. Deformacija atsiranda šviesokaitoje ir kolorite. Varijuojama pilkos ir (arba) juodos spalvų tonais. Trūkčiojantis potėpis piešinio liniją ir vaizdą *tirpdo*, kuria mirazo, lyg iš sąmonės išplaukiančio vaizdo įspūdį.

„Dygsniuoti“, trumpi, tarytum šachmatine tvarka persidengiantys potėpiai būdingi tapybai, turinčiai paralelių su laiku (*E. Karpavičiūtė, P. Lincevičius, E. Petrošiūtė, E. Ulčickaitė, A. Danusevičius...*). Šis potėpis būdingas ir populiariesiems *Luc Tuymans, Gerhart Richter*. Pastarieji išskirtinį dėmesį skyrė praeinančio laiko analizei. Per neryškumą paveiksle kuriamas

ambivalentiškas įspūdis, t. y. vienu metu kuriama judesio iliuzija, tuo pačiu šis judesys yra sustingęs. Per vaizdo miglotumą autorius atskleidžia „ne-žinojimą“.

E. Petrošiūtė sako nežinanti, kodėl konkrečiai šią nuotrauką pasitelkė iš daugybės. Pasirinkimas buvo gana atsitiktinis, lyg atspindintis autorės „aklumą“ nepažinios praeities atžvilgiu. Nuotraukų pilkumas taip pat tapo simbolinis. Pilka – tarytum spalva be konkretaus statuso – nei iššaukianti jausmus, nei asociacijas, nei matoma, nei nematoma. Pilkos neišskirtinumas talpina galimybę komunikuoti (medijuoti) su žiūrovu įtraukiant ir jungiant skirtingas interpretacijas.

Variacijos dviem spalvomis (ir jų atspalviais) galimos ir naudojant kitus kelių spalvų derinius, pvz., rožiniai ir balti tonai *Adomo Danusevičiaus* ar rudi ir balti, žali ir balti tonai *Eglės Karpavičiūtės* paveiksluose. Iš tiesų šie darbai nelaikomi „spalvotais“ ir peržengę tradiciškai suvokiamo spalvoto paveikslo ribas.



G. Richter, „Portret of prince Sturza“, 1963



E. Karpavičiūtė, „Duchamp'o portretas“, 2013



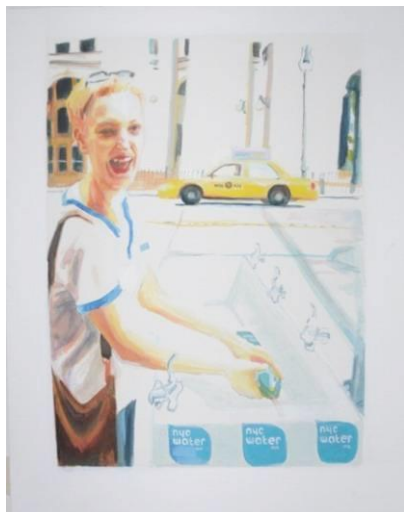
A. Danusevičius, „Karminas“, 2009

J. Gasiūnas, „Faustas“, 2009

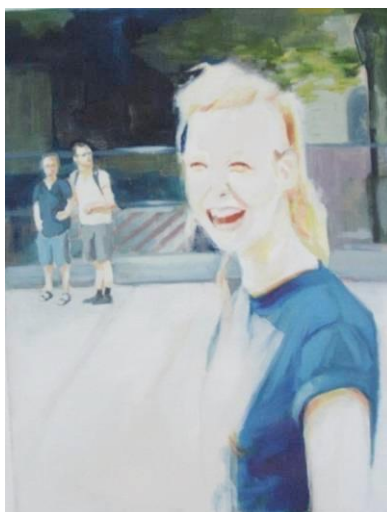
L. Tuymans, „Interjeras Nr. 1“, 2010

Donatos Minderytės paveiksluose taip pat atsekamas nuotraukos ir tapybos santykis. Kūryboje, kaip ir anksčiau aptartų autorių darbuose, liečiama laiko tema. *Donata* su atvaizde fiksuotomis akimirkomis ieško asmeninio santykio, tarytum žaidžia su laiku slėpynių, mėgina atrasti ir pagauti, suskaičiuoti ir sustabdyti akimirkas, kurios sunkiai pastebimos realybėje ir pasirodo tik „sugautos“ kameros. „Jei nebūtų užfiksuoti, tų momentų greičiausiai net neprisiminčiau“, – sako *Donata*. Autorę domina ne tiek išsaugoti bent dalelę praeities, ką daro fotodokumentavimas, kiek atskleisti tikrąjį fotoaparatu „pagauto“ žmogaus veidą. Iškreiptos personažų grimasos po komišku fasadu slepia tragizmą. *Donata* nuotraukas būsimam paveikslui apdoroja prieš tapydama. Spalvų ir šviesos kontrastas didinamas, kol figūros atvaizde ima nykti. Tarytum visa praryja akinanti šviesa (panašiai šviesa preparuoja tapytoja *Kristina Ališauskaitė*). Šiuo atveju „nykstantis“ vaizdas sukuriamas ne tiek trūkčiojančiu potėpiu, kiek intensyvinamu kontrastu.

Autorei tapomi gyvenimo epizodai primena neretai sunkias gyvenimo aplinkybes, kuriose ji buvo atsidūrusi. Šias patirtis ji iškelia norėdama reabilituoti sąžinę, suteikti joms naują prasmę, įprasminti pačią beprasmybę, asmeniškai liūdnas aplinkybes versti euforija ir atvirkščiai: juoką – siaubą keliančiu šypsniu. *Donata* nepasitiki matomu vaizdu ir vykdo tyrimą su atvaizdu nuotraukose priešindama jam naują, mutavusį „brolių dvynių“ paveiksle.



D. Minderytė, be pavadinimo, 2012



D. Minderytė, be pavadinimo, 2012

Visus šiuos *J. Gasiūno* studentus jungia daug paralelių – remdamiesi fotografija daugelis kvestionuoja laiką. Fotografijos lemia ypatingą paveikslų spalvą – dažniausiai neatitinkančią realybės ir varijuojančią tarp kelių tonų. Fotografijos diktuoja ir kompoziciją, „už kadro“ išeinančius vaizdus, deformuotą perspektyvą. Analizuojant laiką svarbus potėpis, kuriuo sukuriama neryškaus prisiminimo išpūdis. Visi minėti autoriai pertapydami nuotrauką akiai nekopijuoja ir ieško savitumo.

Prof. Jono Gasiūno vadovaujami studijas VDA baigė daugelis šiuolaikiniame kultūriniame lauke aktyviai dalyvaujančių tapytojų – *Adomas Danusevičius, Indrė Ercmonaitė, Kristina Ališauskaitė, Kristina Kurilionok, Konstantinas Gaitanži, Jonas Jurcikas, Eglė Karpavičiūtė, Eglė Ulčickaitė, Andrius Zakarauskas, Jolanta Kyzikaitė*. Šių savo kartos menininkų tapybą analizuosiu antrajame dalies poskyryje „Nauja problematika ir plastika XXI a. pr. Lietuvos jaunųjų tapytojų darbuose“.

Prof. Konstantinas Bogdanas (g. 1962) dirbdamas su studentais nevengia eksperimentuoti, klasikinius pagrindus jungti su netradicine raiška, novatoriška ekspozicija. Pavyzdžiais pasirinkau studentus, taip pat tapiusius iš nuotraukų.

Vienas tokių, *Adomas Danusevičius*, pasirinko jam aktualią seksualinių mažumų problematiką. Monochrominio kolorito drobėse *A. Danusevičius* tapo realistinius siužetus. Tapydamas lyg fotoaparatu užfiksuoja intymias akimirkas, pasitaikančias kariuomenėje, sporto pasaulyje, medicinos kabinetuose. Išskiriami santykiai tarp vyrų. Autorius neslepia atstovaujantis

seksualinėms mažumoms. Armijos vaizdavimas jo darbuose apima ne tik seksualumo, bet ir prievartos mechanizmų permąstymą.



A. Danusevičius, iš ciklo „Karminas“, 2011

2012 m. K. Bogdano daugelio studentų baigiamuosius darbus jungia populiarėjanti tendencija, kuri, mano manymu, yra perimta iš fotografijos – tapybos pagalba dokumentuoti. Tam būdinga centrinė kompozicija ir tuščias fonas – taip visas dėmesys kreipiamas objekto ar figūros link. Tokiu būdu vystoma asmeninė ar socialinė problematika.

Vienas pavyzdžių – *Akvilės Lesauskaitės* darbų ciklas „Matau, kad mane matai“, inspiruotas jos pačios profesinės veiklos – darbo madų žurnale. Akvilės intencija parodyti kitą, nuo žiūrovų dažnai slepiamą mados pasaulio pusę. Tam *Akvilė* pasirinko manekenės įvaizdį, netikėtas jų pozas krintant podiume, žvelgiant į savo atvaizdą veidrodyje. Darbai tapyti kosmetikos priemonėmis ant popieriaus, polietileno, aliejumi ant drobės.

Viktorija Rotkutė baigiamajame tapybos darbų cikle „Homo homini“ pristatė seriją nedidelių tapybos darbų, kuriuose iš nuotraukų pertapė akademijos dėstytojus ir savo bendrakursius. Visos figūros „portretuojamos“ iš nugaros, tačiau tapybos katedros publikai atpažįstamos iš siluetų. Autorė per darbų gynimą kalbėjo apie žmonių nepažintumą. „Jei ir tariesi pažįstantis žmogų, iš tiesų dažniausiai pažįsti tik jo „fasadinę“ asmenybės pusę,“ – kalbėjo *Viktorija*.



A. Lesauskaitė, „Modelis Nr. 23“, 2012



V. Rotkutė, be pavadinimo, 2012

Vasilij Kiseliiov darbų cikle „Parkiečiai“ tapo „paraštinį“ visuomenės sluoksnį – *forsų* subkultūrą. Siužetas paremtas tiesioginiu tikrovės rodymu, t. y. neimprovizuojant, neinterpretuojant motyvais. Serijiniais darbais „fiksuojami“ statiški (pozuojantys) šios bendruomenės nariai. Šie darbai taikliai iliustruoja fotografiją imituojančią tapybą. Rodomas fiksuotas tikrovės atspindys. Dar neseniai svarbiausią vietą paveiksluose užėmę veiksniai kompozicija, koloritas, potėpis (tradicinės tapybos pagrindai) tampa antraeiliais, užleisdami vietą siužetui tokio tipo dokumentiniuose paveiksluose. Svarbiausi dokumentuojančios tapybos klausimai yra ne „kaip“, o „kas“ ir „kodėl“.



V. Kiseliiov, be pavadinimo, 2012

Jaunajai menininkų kartai būdingas mąstymo pragmatizmas ir realizmas. Šalia emocinio kūrinio išgyvenimo šiuolaikinė tapybos mokykla orientuoja žiūrėti į paveikslą kaip į intelektinę užduotį.

Paveikslų motyvo pasirinkimą lemia asmeninės patirtys. Dažnas tapymo kaip kolekcionavimo metodas (daugelis *K. Bogdano* studentų), kurį sudaro eilė skirtingus to paties ciklo objektus ar reiškinius dokumentuojančių paveikslų (pvz.: psichiškai neįgalių žmonių portretai, daiktai, keliantys menamą grėsmę (*Eglė Grėbliauskaitė*), treninguotas jaunimas ir su juo susiję artefaktai (*Vasilij Kiseliiov*), užsisukusių žmonių serija (*Viktorija Rotkutė*), sovietmetį menančių daiktų ar nuotraukų pertapymas (*Eglė Karpavičiūtė*) ir kiti). Šiems „dokumentuojantiems“ paveikslams būdinga centralizuota kompozicija, t. y. vaizduojamas objektas (-ai) talpinami drobės centre, antras planas tuščias.

Minėtasis tapybinis dokumentavimas tarytum mėgdžioja fotoobjektyvą. Paveikslai – lyg pasirinktos problematikos „įkalčiai“, o jų fiksavimas drobėje įgauna kultūrinį aspektą. Meninį tyrimą vykdantis studentas vizualinėje plotmėje dažnai naudoja kriminalistinei fotografijai būdingą komponavimą – objektas centruojamas, fonas švarus, be papildomų detalių ar nereikalingos vizualinės beletristikos. Dokumentuojant, renkantis tiesioginio tikrovės rodymo strategiją autoriai tampa problematikos tyrėjais. Tai neromantizuotos visuomeninės aktualijos, per kūrinį paradoksaliai tampančios kultūros dalimi. Prioritetu tampa problemų artikuliacija ir aktualizavimas.



Vilniaus apskrities VPK įkalčių nuotraukų arch.



Vilniaus apskrities VPK įkalčių nuotraukų arch.

Pastarųjų metų tapybos studentai, naudodamiesi nuotraukomis (dažniausiai – kelių dešimtmečių senumo), nagrinėja su *laiku* susijusias problemas, ieškodami savo pačių tapatybės. Ši problematika tendencingai populiarėja ir įgauna šiam laikmečiui būdingų formų. *Laiko* temos aktualizavimas šiandieninėje kultūroje neatsiejamas nuo pasaulinės globalizacijos ir emigracijos, lemiančių valstybės atminties kultūros, individų savivokos, identiteto, tapatumo nykimą.

Kita šios tendencijos (gręžiojimosi į praeitį) priežasčių gali būti susijusi su lyčių klausimu.

Moters statusui keičiantis aktualu savistabos būdu įsivardyti individualios raiškos specifiškumo kriterijus, remiantis *būtuojų laiku* atrasti savo tapatybę ir jos reprezentavimą mene šiandien. Paskutinį dešimtmetį tapybos specialybėje kultūriniame ir visuomeniniame kontekste ėmė dominuoti moterys. Esamos kultūros mastu moterys dažnai pateisina save tiek, kiek jų kūrybinio darbo objektas yra sugėręs šios kultūros vyriškos dalies reikalavimus.

Filosofas, kultūrologas ir sociologas *Georg Simmel* savo programiniame straipsnyje „Moterų kultūra“ atmeta prielaidas, jog žmogaus seksualumą galima nagrinėti remiantis vien vyrų nustatytais kriterijais, akcentuoja skirtingas moterų ir vyrų ontologines patirtis ir iš jų plaukiančias elgesio normas. Tyrinėtojo teigimu, žmonijos kultūra nėra belytė. Sociologas iškelia prielaidą, jog tiksliausia moteriškos egzistencijos išraiška aptinkama vaizduojamajame mene, kur nėra ryšio su griežtai tradiciškai perduodamu žodžiu.³⁵ Tačiau nuo XX a. pr. griežtos atskirtys tarp skirtingų lyčių ėmė trintis bei niveliuotis, kaip ir skirtys tarp rasių religijų socialinių klasių apskritai. Todėl lyčių skirtis reiškiant save menuose vertinu atsargiau ir pastebiu daugiau sąlyčio taškų, ką aptarsiu trečiajame šio tiriamojo darbo skyriuje nagrinėdama savo ir savo kolegų (vyrų bei moterų) kūrybą.

Daugybę VDA studijuojančių tapytojų darbuose siužetų būtų galima apibūdinti tokiais raktažodžiais: egzistencializmas, prasmė, tapatybė, sąmonė, fantazija, genetika, kultūrinis ir socialinis kontekstai. Studijų laikotarpyje jaunieji menininkai nuosekliai nenuoseklūs: nepaisant pasikartojančių motyvų ir raiškos jų simbolikos, prasmė kūrinuose visuomet lieka judri ir sunkiai sugaunama.

1.2. FOTOGRAFIJOS ĮTAKA TAPYBAI IR JOS PIEŠINIUI

„Gyvenimas yra filmas ar fotografija ir mes visi išsivystėme iš negatyvo.“¹⁰

Dith Yasuri, 2014

Su fotografijos atėjimu radosi naujas būdas vaizduojamuosiuose menuose „sučiupti realybę tokia, kokia ji yra (...). Užklupti tikrovę ir ją sustingdyti, suspenduoti pasiūlant jos antrininką.“¹¹ Iki šiol šią funkciją atlikusiai tapybai iškilo naujas *varžovas*, lėmęs įvairialypį tolimesnį šių dviejų medijų sambūvį. Abi raiškas sieja daug bendrysių – realybės aliuzija kuriama ant plokštumos, keturkampiamė rėmė, erdvės projekcija į plokštumą sukurama perspektyva, abi remiasi spalva, šviesokaite. Pagaliau abiejų medijų kuriamose tikrovės *reprodukcijose* laikas nebeturi gelmės – ateitis ir praeitis nustoja egzistuoti. Laikas abiejų medijų vaizdiniuose tvyro. Tapyba nuo seno turėjo galią daryti įtaką žmonių matomam pasauliui ir jį formuoti. Šiandien šią rolę pasidalijo fotografija ir skaitmeninės medijos. Austrų meno kritikas *Joseph August Lux* 1908 m. parašė straipsnį pavadinimu „Meninės *Kodak* paslaptys“, kuriame teigia, kad „toks paprastas fotoaparatas kaip *Kodak Brownie* suteikė žmonėms galimybę dokumentuoti jų pačių aplinką ir taip susikurti stabilumą neramiame modernybės pasaulyje“¹². Akivaizdu, kad tas neramumas tik augo ir plėtėsi kartu su skaitmeninių vaizdų, reprodukcijų gausa. Radosi netgi naujas eiliškumas, kuomet „reprodukcija žengia pirma produkcijos (...). Susikeitimą vietomis lemia technologijų proveržis (...), kontroliuojantis identiškų objektų ir vaizdų, kurie niekuo nebesiskiria vienas nuo kito, generavimą (*Walter Benjamin*).“¹³

Fotografijos ir tapybos sambūvio pirmieji pavyzdžiai yra modernios tapybos pradininkas *Eduard Manet*. Daug jo paveikslų buvo tapyti neįprastu būdu: vaizduojama šviesa šviečia iš priekio, t. y. nuo žiūrovo pozicijos. Apšvietimo specialistai tokį efektą taiko norėdami atkreipti

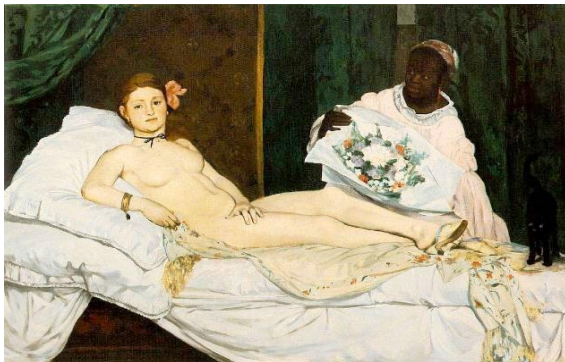
¹⁰ Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, Edition du Ghene_Hachette Livre, 2007

¹¹ Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2009, 123 p.

¹² *Reflection on the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/nai010, 2010, 297 p. (vert. aut.)

¹³ Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2009, 118 p.

dėmesį į formos kontūrus; šviesios sritys balinamos, fonas maksimaliai tamsinamas, naikinami vidutiniai tonai, slopinama tūrio iliuzija. 1863 m. *E. Manet* pasinaudojo nuotrauka, tapydamas paveikslą „Pusryčiai ant žolės“. Šį darbą rašytoja *Jean Clay* spaudoje komentavo taip: „Modelis Victorine Meurent pozavo nuoga, nepadoraus pobūdžio kompozicijose. *E. Manet* turėjo vieną nuotraukos negatyvą ir tam tikra prasme nutapė ne Victorine Meurent, bet jos nuotrauką, ne jos atvaizdą, bet jos reprodukciją“¹⁴.



E. Manet, „Olimia“, 1863



E. Manet, „Pusryčiai ant žolės“, 1863

Apie 1860 m. pradėjęs naudoti fotografiją tapybai *E. Manet* atsidūrė prieštaringų diskusijų centre – ar dailininkai turėtų naudoti nuotraukas, kurios galimai kenkia senųjų tapybos meistrų puoselėjamai tradicijai. *Eugene Delacroix*, kūręs tuo pačiu metu, apie fotografijos įtaką tapybai atsiliepė skeptiškai teigdamas, kad šioje trūksta objektų selektyvumo ir hierarchijos. Anot *E. Delacroix*: „Visos dalys nuotraukoje dominuoja kaip pagrindinės, tuo tarpu tapybos vaizdiniai veikia hierarchiniu principu.“¹⁵ Fotografijos naudojimas tuo metu jau buvo plačiai paplitęs. Tai reiškė, kad atspaudai, nuotraukos ir vaizdai, paveikslai, juoda ir balta gali būti derinami ir keičiami pagal menininko reikmes. Žvelgiant šiandienos žvilgsniu šiais eksperimentavimais tapytojas pasitelkdamas fotografiją ieškojo „naujo tapybos veido“, alternatyvos tradiciniam.

Nuotrauka tapo pagrindu tapybai ne tik kaip dokumentinė medžiaga, bet ir kaip idėjos dalis: ji su laiku atskyrė tapybą nuo darbo iš natūros.

¹⁴ Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, Edition du Ghene_Hachette Livre, 2007, 84 p. (vert. aut.).

¹⁵ Ten pat, 96 p. (vert. aut.)

1954 m. *Robert Rauschenberg* simboliškai ištrynė *Willem De Kooning* piešinį ir paveikslus pradėjo kurti inkorporuodamas daiktus tiesiogiai (1953 m. kūrinuose *Yoiks* buvo pradėti naudoti audiniai, laikraštinis popierius), nuo 1962 m. perkeldamas ant drobės iš žurnalų paimtas nuotraukas. Panašiu metu anglas *Richard Hamilton* sukūrė garsųjį nuotraukų koliažą „Kas gi padaro mūsų šiuolaikinius namus tokiais skirtingais, tokiais patraukliais?“ („Just what is it that today’s homes so different, so appealing?“) Šiedu dailininkai padėjo pamatus naujam meno judėjimui, kuris paprastai vaizdavo ne „realybę“, bet tikrovę, kurią atvaizduoja fotografija ir įvairios kitos techninės priemonės.

XX a. vid. tapybą buvo ištikusi vaizdavimo krizė, ir norint ją įveikti reikėjo „suvesti tikrovę į gryną atkartojimą“¹⁶. Šią formulę 1976 m. išreiškė *Jean Baudrillard*. Poparte ir netrukus hiperrealizme pastebima tendencija perkelti prasmę į tikslus vizualius vaizdus. Šios tendencijos vienas ryškiausių pavyzdžių buvo žvaigždžių fotografiniai atvaizdai, kuriuos daugino *Andy Warhol*. Epigrafu *Baudrillard* pasirinko *Jacques Darriulat* citatą: „Reprodukcijų amžiuje dievai jaučiasi blogai, ir šventumas atsitraukia. Tai dievų nuopolis ir žvaigždžių žlugimas.“¹⁷ Akivaizdu, kad *Andy Warhol* tai suprato pirmasis. Jo šilkografijos darbai, kuriuose be paliovos kartojasi *Marilyn Monroe* veidas, išreiškia jaudinantį ir apgaulingą stabo, nepasiekiamos deivės, garbintos milijoną kartų, tačiau nepaliečiamos, nesurandamos kaip prarastas originalas, atgaminimą vaizduotėje.

Visais šiais atvejais kalbama apie kopijavimų kopijavimus, kurių sumanymai ir rezultatai labai įvairūs, net prieštaraujantys vieni kitiems. Kai kurie tapytojai (*Chuck Close*, *Don Eddy*) kuriuos kritika ir rinka vadina hiperrealistais, prieštarauja esą tokie, nors jų darbai visiškai atitinka kriterijus, kuriuos aprašė autoritetingi meno apžvalgininkai. Tas pats tinka ir figūratyviniam naratyvui, dėl kurio apibrėžimo negali susitarti specialistai.

Kalbant apie fotografiją tapyboje, vieni dailininkai naudoja neigiamus (*R. Estes*, *P. Klasen*), kiti iškerpa nuotraukas iš žurnalų ir katalogų (*R. Rauschenberg*, *M. Morley*). *Gerard Fromanger* naudojo profesionalaus fotografo paslaugomis, *Bernard Rancillac* pirkto nuotraukas

¹⁶ Jean Baudrillard, *La réalité dépasse l'hyperréalisme*, in *Revue d'esthétique*, 10/18, 1976, 141 p.

¹⁷ Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, Edition du Ghene_Hachette Livre, 2007

iš naujų agentūrų ir pan. Atvaizdų-matricų rinkimo būdai yra labai įvairūs, tačiau vienas dalykas nesikeičia: absoliučiai visi šie menininkai tapo naudodamiesi nuotraukomis kaip medžiaga.



B. Rancillac, „Général Le poème du mur“, 1970



R. Rauschenberg, „Retroactive I“, 1964



R. Estes „Kentucky Fried, 2007

„Jeigu tapyba yra tik pamėgdžiojimas, tai fotografija – jos pergalinga konkurentė.“

Marcel Duchamp

Regimybės ir jausminių impulsų sąveika pasižymintys *Francis Bacon* paveikslai taip pat paremti fotografine medžiaga. 1953 m. nutapytas paveikslas „Studija pagal Velázquezo popiežiaus Inocento X portretą“ atliko meninio manifesto funkciją, kuriame *F. Bacon* norėjo tapyti kaip *Velázquez*, bet, kaip pats sakė, su „hipopotamo odos“ tekstūra. Paveiksle autorius pabrėžia ne tiek vaizdo siaubą ar žiaurumą (kas jį traukė prie senųjų meistrų), kiek ištikimybę stebimam „faktui“. *F. Bacon*, remdamasis *Velázquez* kūryba, analizuoja visuomenės pakeistą žmogų: būtybę, kurią suformavo socialinės galios atributai ir ženklai. Taip pat *F. Bacon* žavėjosi *Gustave Courbet* kūryba kaip pirmuoju „visiško nuogumo“ mokytoju. Šis meninis idealas paskatino *F. Bacon* naudotis žmogaus kūno nuotraukomis, ypač amerikiečių fotografo *Eadweardo Muybridge*, tačiau šiomis *F. Bacon* naudojosi tik parengiamajame darbo etape. *E. Muybridge* nuotraukų serija, vaizduojanti kovojančius atletus, paskatino *F. Bacon* 1953 m.

sukurti paveikslą „Du personažai“. „Aš žinojau, – kalbėjo *Bacon*, – kad norėjau dvi figūras paguldyti į lovą ir tam tikra prasme norėjau, kad jie dulkintųsi – bet nežinojau, kaip padaryti, kad tie jausmai įgytų jėgą, kurią patyriau šiame siužete...“¹⁸ Šią citatą pateikęs *Philippe Sollers* komentuoja: „Kaip beįvardytume autoriaus intencijas, visos jos susijusios su jausmais, bet ne su atvaizdavimu“¹⁹. *F. Bacon* instinktyviai suvokė, kad aukščiausio meno paskirtis (bet kokioje epochoje) – nuimti skraistę nuo regimybe užmaskuotos realybės. „Negali būti didelio meno, jeigu jis nesukrečia ir nemobilizuoja sąmonės“²⁰, sako *F. Bacon*, sudrumsčiantis regimybę emocionalią tapybą. *F. Bacon* kūryba žavėjosi tapytojas *Richard Hamilton*, tačiau nepaisant to liko ne „jausmų“, bet „atvaizdavimo“ menininku ir fotografija jį domino būtent šia prasme.



F. Bacon, „Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X“, 1953



D. Velázquez, „Innocent X“, 1650

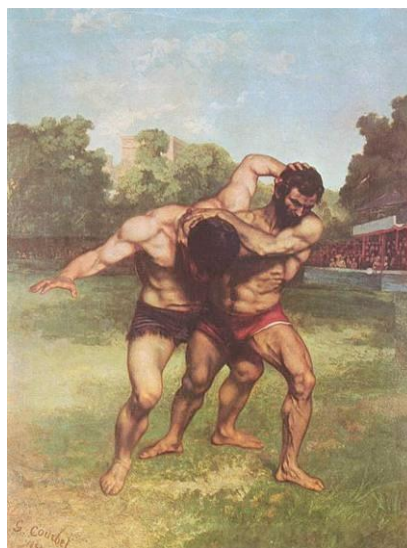
¹⁸ Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, 1992

¹⁹ Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, Edition du Ghene_Hachette Livre, 2007

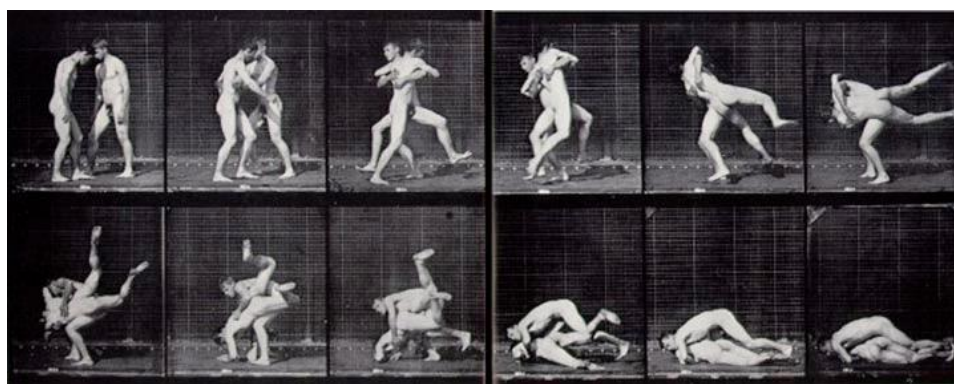
²⁰ Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, 1992



F. Bacon, „Two Figures“, 1953



G. Courbet, „Ringkämpfer“, 1853



E. Muybridge nuotrauka

Kurdamas regimybės artefaktais (nuotraukomis) grįstus paveikslus *Richard Hamilton* ne kišasi į pačią savo fotografinės medžiagos struktūrą (kaip *F. Bacon*), bet atrinkdamas negatyvų fragmentus sukuria kitokią tikrovę, ne originalų atvaizdą. *Andy Warhol* užvaldė *Marilyn Monroe* veidas tuoj po aktorės mirties, 1962 m. jis veidą daugino iki begalybės. Taip ir *R. Hamilton* susidomėjo šia kino žvaigžde, 1965 m. kurdamas kultinį savo paveikslą „My Marilyn (Paste up)“. Tai dvylikos nuotraukų koliažas. Gerai matomi kraštai atskleidžia, kad šaltinis – nuotraukų, kurios darytos paplūdimyje, negatyvai. Kai kurių dvispalviame kolorite lieka tik baltas siluetas – *Marilyn* tarytum tampa tuščia forma.



R. Hamilton, „My Marilyn“, 1966

R. Hamilton darbų visuma sukuria užburiantį atvaizdavimo atvaizdavimą, t. y. reprezentavimą. Paprasta nauja vizualizacija, kurią menininkas sukuria iš pradinės medžiagos, atrodo kaip sekso simbolio istorijos rentgenografija. *R. Hamilton*, naudodamas fotografiją paveiksluose, ją ir kvestionuoja. Juodai baltas nuotraukų formatas sukuria sendinimo efektą, pabrėžia „praeitą laiką“, technologijų pagalba atkartotą akimirką. Drobėje autorius kaitalioja dvispalvės fotografijos koloritą, atsisako tapybinio gesto.

Fotografija tampa sudėtine tapybos dalimi amerikiečio *Robert Rauschenberg* darbuose. Meninę veiklą pradėjęs *Dada* pobūdžio hepeninguose, 1953 m. jis sugalvojo „kombinuotą tapybą“ (paveikslus koliažus), jungdamas ją su įvairiais daiktais, laikraščiais ir nuotraukomis. *R. Rauschenberg* atsisako koliažo, asambliažo ir pasuka į šilkografiją: jis ant drobės sudeda šalia vienas kito šilkografinius nuotraukų atspaudus, kad po to juos sujungtų įkvėptais tapybiniais judesiais. Juodai baltas nuotraukas demonstruoja sujungdamas skirtingus atvaizdų tipus (peizažus, architektūrą, gyvūnus ir pan.).



R. Rauschenberg, „Estate“, 1963



R. Rauschenberg, „Kite“, 1963

Įkvėptas R. Rauschenberg idėjos, kad menas gali integruoti bet kokį siužetą, Andy Warhol tapo nepakartojamu 1962–1987 metų stebėtoju.

„Jeigu norėsite viską sužinoti apie Andy Warholą, žiūrėkite į mano paveikslų, filmų ir mano pačio asmens paviršių. Ten aš ir esu. Daugiau už to nieko nėra.“²¹ – sako Andy Warhol.

Ketvirtis pasaulio istorijos XX a. pažymėta dramatiškais įvykiais: Marilyn Monroe, prezidento John F. Kennedy, kovotojo už žmogaus teises Marthin L. King žūtys, prezidento Richard Nixon atsistatydinimas ir pan. Warhol gyveno apsėstas mirties, kuria pažymėta jo kūryba. Birželį kraupioje lėktuvo avarijoje žūva daugybė Atlantos muziejaus mecenatų, rugpjūtį miršta Marilyn. Tie įvykiai įamžinti dviejuose paveiksluose, kur matome, kaip šiuolaikinis tapytojas naudoja nuotraukas.

Paveiksle „129 die in Jet“ įamžinta lėktuvo katastrofa. Laikraštis „New York Mirror“ didele antrašte praneša apie šią avariją. Spaudos nuotraukoje matomas niūrus lėktuvo sparnas, kylantis į dangų, o iš nugaros ir šono stovintys policininkai stebi įvykio vietą. Andy Warhol ant drobės figūras nutapo juodai baltai. Didžiulės raidės, fotografijos jėga, kurią sustiprina paties menininko padidintas formatas, suteikia kūriniiui labai stiprią dramatišką įtampą. Tačiau kūrybiški retušavimai sukuria distanciją tiek tarp pavyzdžio, tiek ir įvykio – paveikslas yra

²¹ John Russel, Susi Gablick, *Pop Art Redefined*, 1969

tarytum išvalytas. Šis darbas – vienas pirmųjų, kur populiariosios spaudos nuotraukos sensacingumas iškeliamas į meninės tiesos lygmenį.



A. Warhol, „129 die in Jet“, 1962

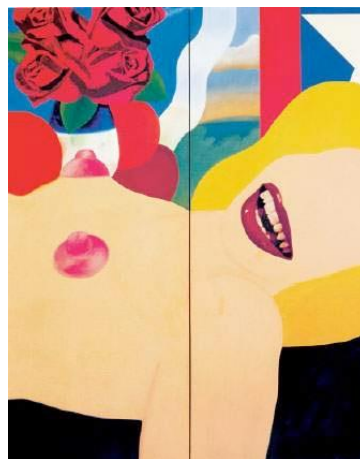
Tapybos-fotografijos ryšių įvairovė gana plati. Su fotografija dirbantys menininkai šiai neteikia vienodos svarbos. Dėlionės principu surenkamas paveikslų naratyvas *Tom Wesselmann* asambliažuose, kuriuose atsispindi įtampa tarp skirtingų tikrovės lygmenų, tarp apgaulingos tapybos ir realių daiktų, tarp meno ir dekoracijos. Įvairios koliažo technikos lemia, koku būdu fotografija integruojama į tapybą. Vienas šios įvairovės pavyzdžių – *Gérards Guyomard* – nuotrauką integruoja į *šagališko* braižo paveikslus, pasižyminčius stilizuotu piešiniu, fovistine spalvų gama ir koliažiniu principu. *Jean-Paule Chambas* pertapo fotografiją su figūra „neiškirdamas“ šios iš nuotraukos, t. y. paveiksle kvestionuojama nuotrauka, pabrėžiant jos stačiakampę formą, juodai baltą spalvinę gamą. *J. P. Chambas* paveikslai tarytum sudėlioti iš daugelio kitų paveikslų atkarpų, stačiakampių piešinių ir nuotraukų. Abiejų autorių – *Guyomard* ir *Chambas* – darbuose derinamas stilizuotas piešinys ir fotografiškas realistiškumas, natūralistiniai ir fantastiški vaizdai.



G. Guyomard, be pavadinimo, 2000



J. P. Chambas, „Topino-Lebrun, suite“, 1989



T. Wesselmann, „Great american nude“, 1953

Don Eddy ieškojo naujo nuotraukos santykio su tapyba. Paveikslams, kurių siužetas dažniausiai – automobiliai. *Don Eddy* apie fotografijos įtaką kūrybai kalbėjo taip: „Fotografijos vaidmens problema mus verčia užduoti klausimą apie apgaulę: tapyba tampa per lėkšta, jei tiesiogiai ją lyginti su fotografija. Tapyba „mėgdžiodama“ fotografiją užima iliuzionisto poziciją. Būtent čia slypi jos svarba. Tačiau manęs iš tiesų nedomina faktas būti „fotografiškai tiksliai“ ar „realistišku“. Mane iš tiesų domina ryšiai tarp to, ką žinome, ką tikime matantys, ir to, kas

egzistuoja tarp paveikslo paviršiaus ir paveikslo apgaulingumo. Čia, man atrodo, slypi tikrosios problemos“²².



D. Eddy, „Bumper Section xxl“, 1970

Fotografija gali būti paveikslo atsiradimo sąlyga. Tai ypač tinka *Ivan Messac* kūrybai. Paveikslų serijoje *Adomas ir Ieva* rangosi ryški gyvatė, už jos dailininkas epidiaskopu projektuoja nuotrauką, kreida apipaišydamas įžymybių nuotraukų neigatyvus. Dviem spalvomis paremtas piešinys „kalbasi“ su stilizuota gyvatės oda pirmame plane.



I. Messac, „Salvador et Gala“, 2006



G. Fromanger, „La vie d'artiste“, 1977

²² Donald Kuspit, Don Eddy, *The Art of Paradox*, 2002

G. Fromanger kūrybos nebūtų galima apibrėžti nei kaip „tapymas pagal nuotrauką“, nei kaip kritiškos vaizdavimo analizės kopijavimo priemonių epochoje. *G. Fromanger* fotoaparatu fiksuoja atsitiktinius vaizdus, taikydamasis šiek tiek „aklai“, į nieką, neturėdamas centrinio objekto. „Anonimiško judesio vaizdai primena kino juostas. Todėl *G. Fromanger* paveiksluose nėra aiškos kompozicijos, ją dažnai nulemia nuotraukos. *Fromanger* fotoaparatu daryti atvaizdai neturi jokio sąlyčio su būsimuoju poveikslu. Paskui ilgam laikui jis užsidaro tamsoje su projektoriumi, stebi atvaizdus ant sienos, kontempliuoja. Ko jis ieško? Ne to, kas galėjo įvykti fotografavimo akimirka, bet įvykio, kuris ir toliau tęsiasi atvaizde, paties atvaizdo įvykio. *G. Fromanger* praleidžia piešimo etapą. Jis uždeda dažus tiesiai ant drobės, kurioje suprojektuotas ekranas.“²³ Nudažydamas žmonių figūras autorius suteikia joms šešėlio išpūdį, t. y. lygiai viena spalva padengiama visa figūra, o esminiu akcentu tampa jos kontūras.

Impresionistinę mokyklą menančios tapybos iš natūros ir konceptualizmu paremtos tapybos iš nuotraukos viena atskirčių yra spalviniai sprendimai. *Paul Cézann* kūrybos įtakoje susiformavusi XX a. dailės karta, remdamasi natūros studijomis, konstravo kompozicijas, betarpiškai paremtas išpūdžiu ir spalva. Spalvų gradacija (šaltais, šiltais tonais ir pustoniais) buvo projektuojama erdvė, daugiaplaniškumas, šviesokaita. Ši karta, įdėmiai stebėdama gamtą, jos formas ir spalvų santykius, ieškojo būdų perteikti aplinkos materialumą, gamtos amžinumą, jos tūrių patvarumą.

Naujajame amžiuje palaipsniui įsigalėjus nuotraukos naudojimui tapant ši savo pusėn pakreipė ir spalvą, ką galima stebėti ir aptartų menininkų darbuose. Tapant vadovaujantis antriniu šaltiniu (nuotrauka), neįmanoma spalva paremtos natūros analizė, kadangi ši jau yra nekintanti ir „perdirbta“ objektyvo. Fotografijoje vaizdas yra natūros imitacija, kur spalvos ir tonai neišskaidomi į šiltų ir šaltų spalvų „vibracijas“. Ši gradacija, atėjusi iš postimpresionizmo, tapo pagrindine „koloristinės“ mokyklos įkvėpėja. Toks tapymas akcentuoja išpūdį intensyvindamas gamtos diktuojamus spalvinius santykius, gretinant šiltas ir šaltas spalvas.

²³ *Photogenic Painting - Gerard Fromanger*, Writings by Gilles Deleuze and Michel Foucault, Black Dog Publishing, 1999, 119 p.

Netrukus tapytojai šiame santykiyje ima ieškoti savo srities privalumų ir naudodami fotografijos nulemtą piešinį improvizuoja spalva, potėpiais, remdamiesi skirtingais fotografiniais šaltiniais „sudėlioja“ naujus siužetus.

Impresionistai mėgdžiojo gamtą, įvesdami korektūrų spalvoje, postimpresionistai – spalvoje ir piešinyje. Abiem atvejais spalvų ir formų deformacija buvo paremta jausmais. Fotoaparato dokumentuota medžiaga gaunama mechaniškai, galima sakyti, gaunamas objektyvus atvaizdas. Tapytojas, dirbdamas iš natūros, neišvengiamai deformuoja vaizdą remdamasis subjektyviomis patirtimis. Tapyboje ėmus naudotis foto medžiaga, autorių subjektyvumas vaizde įgavo kitokių išraiškos formų. Šiuos pastebėjimus aptarsiu trečiajame skyriuje, remdamasi Lietuvos šiuolaikiniais jaunosios kartos menininkais.

Daugelis XX a. kartos tapytojų po natūros studijų darbus tęsdavo studijose vadovaudamiesi eskizais, piešiniais, spalvinio, konstrukcinio ir emocinio įspūdžio prisiminimais. Tai nulemdavo esminius paveikslo sandus ir „apvalydavo“ kompoziciją nuo nereikalingų detalių. Vienas tokio darbo žymių atstovų *Edgar Dega* – puikus piešėjas, iš *impresionistų* išmokęs šviesos atspindžiais perteikti tūrį ir dinamiką, kaip ir daugelis kolegų, eskizus piešė lauke, o darbą tęsė dirbtuvėje. Pasak dailininko, „geriau piešti iš atminties, nes tokios transformacijos metu vaizduotė bendradarbiauja su atmintimi... Tada mūsų atmintis ir vaizduotė yra laisvos nuo gamtos primestos tironijos“²⁴.

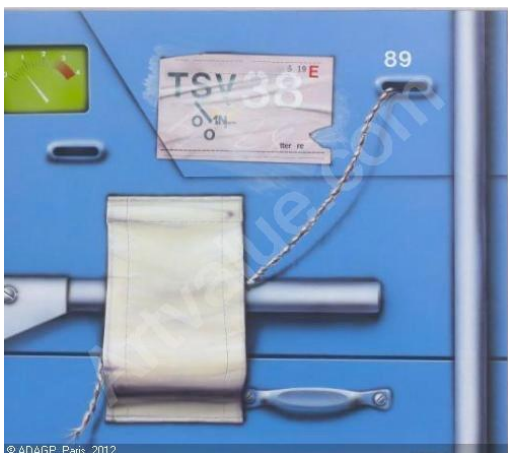
Mano pačios sąmonė įsimena tik nedaugelį matyto vaizdo detalių, o pagrindą sudaro bendras įspūdis, nuotaika, kuri gali tapti paveikslo atsiradimo stimulu. Tolesniame kūrybos etape pasitelkiu gausybę nuotraukų, kurios atitiktų patirtą nuotaiką ir jos padiktuotą idėją. Fotografijos pagalba man suteikiama galimybė prasmes paveiksle kurti iš neįsimintinų, gal net anksčiau nematytų elementų junginių gausos. Veikiama panašių principų pakito ir nauja realistinio paveikslo struktūra.

Šiuo atveju nuotrauka tapybos procese tarnauja kaip medžiaga, t. y. iš fotografijos išsirenkami reikalingi objektai, bet nesivadovaujama nuotraukos kompozicija. Vienas tokių – *Peter Klasen*.

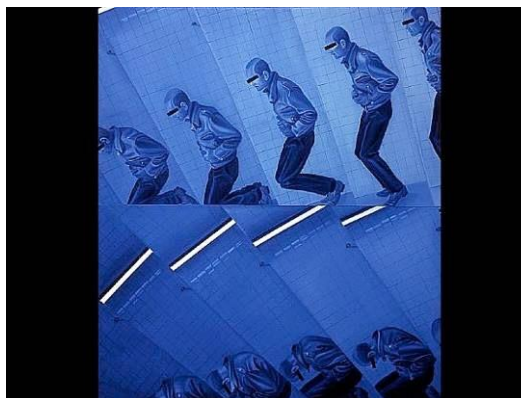
²⁴ Amy Dempsey, *Stiliai, judėjimai ir kryptys*, 2004, Vilnius: Presvika, 17 p.

Menininkas aprašo (inventorizuoja) kasdienybę kaip reklaminius paveikslėlius, kurie nekelia jokios estetinės problemos, tačiau jį žavi. Jis tapo savo nuožiūra pakeisdamas atvaizdus, kuriuos skleidžia žiniasklaida, metodiškai atsirinkdamas jam reikalingus elementus. *P. Klasen* fotografuoja realybės fragmentus, kuriuos renka pramonės pasaulyje ar mieste. Šiuos vaizdus individualia tapymo technika menininkas *filtruoja* paslėpdamas arba, priešingai, išryškindamas kai kurias formas.

P. Klasen remiasi nuotrauka, tačiau pačios fotografijos medijos nekvestionuoja, atvirkščiai – savitu tapymo stiliumi, kuriame nevengia technikos intervencijų (purškiamieji dažai, liniuočių ar lipnių juostų pagalba išgaunamos preciziškai tikslios kraštinės), kuria realizmu paremtą animatizuotą vaizdą.



P. Klasen, „TSV38“, 2012



J. Monory, „Copy 1“, 1972

Priešingai nei *P. Klasen* fotografija tampa kūrinio atsiradimo priežastimi *Jacques Monory* darbuose. Įsimylėjęs kiną ir būdamas geru fotografu, *J. Monory* sukuria „emocinio naratyvo“ pasaulį. *Jean Francois Lyotard* ypač susidomėjo *J. Monory* tapybos santykiu su fotografija, tuo, kas jį suartina ar skiria nuo poparto ir hiperrealistų, iš karto pažymėdamas, kad „*Andy Warhol* tapyba ir šilkografija, ypač 1962 metų *Marilyn* portretai, priminė linija apvedžiotą nuotrauką, ir kad jiems trūko šio „intensyvaus emocinio akcento“, kuriuo pasižymi *Monory* tapyba.“²⁵ Jis

²⁵ Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris: Éditions de Minuit, 1979]

Jean-François Lyotard, *Collected Writings on Art.*, London: Academy Editions, 1997

pirmiausia fotografuoja, paskui pakeičia fotografiją tapyba. Autorių, kaip ir daugelį pirmųjų modernistų, paveikė dar 1886 m. atsiradusi „chronofotografija“. Daug kadrų per sekundę fotoaparatu fiksuojamas figūros judėjimas, vėliau tai yra pertapoma įvairiai improvizuojant. Fiksuotos judesio kadruotės, komponuojamos vienoje drobės plokštumoje, sukuria kinetinį įspūdį – judėjimo iliuziją.

Judesio ekspresija labai svarbi V. Veliković darbuose, kurie – tarsi pasąmoninio autoriaus mąstymo atspindžiai. Du dideli 1974 metų V. Veliković piešiniai / koliažai padeda suprasti dailininko kūrybos eigą, ypač sąryšyje su fotografija. Šie bėgantys šunys ir nuogi žmonės – iš fotografijų, kurias V. Veliković vadina „dokumentais“. Autoriaus naudojamos E. Muybridge nuotraukos dažnai dalyvauja kaip galutinio paveikslo sudedamoji – užklijuojamos ant atlikto piešinio ar paveikslo. Veliković paveiksluose daug improvizuojama piešinyje, tuo tarpu spalva, šviesokaita, fonas – eliminuojami. Paveikslai tarytum menininko mąstymo ir bandymų išklotinė ar juodraštis. Pasiruošimas darbui ir tampa galutiniu darbo proceso rezultatu. Ypatingas dėmesys skiriamas ekspresijai, kuri perteikiama „chrono-piešiniu“ – figūrą gaubiančių linijų tankumas, jos linkių pakartojimas pabrėžia figūros svarbą, taip pat ir judėjimo trajektoriją. Taip atsiranda kinetiniai elementai – kelios kūno dalys.



V. Veliković, „Elements et documents utilises, figure XV“, 1974

„Chrono-piešinį“ galima rasti ir įvairaus laikmečio Lietuvos tapyboje. K. Dereškevičiaus „Šokantys“ (1970) moteris antrame plane judina ranką, paveiksle „Romos rankinukas“ autorius demonstruoja iš populiariojo meno perimtą objekto multiplikavimą. A. Šaltenio paveiksle „Pašte“ piešiamos trys moters (paštininkės) galvos. Tapytojas pasakoja kurį laiką stebėjęs mechaniškus dirbančios paštininkės judesius. Taip gimusi idėja visas skirtingas jos galvos pozicijas užfiksuoti vienoje paveikslo plokštumoje.

Aš pati „chrono-piešinį“ pirmąkart panaudojau trečiaisiais studijų metais paveiksle „Bėgantys“(2005). Šio darbo kompoziciją sudėliojau iš akademinio pastatymo. Žmogaus žingsnio chronologinę seką paėmiau iš animacijai skirto vadovėlio, spalvinį sprendimą sugalvoju pati. Paveiksle „Nuotaikų kaita“ (2013) nevienalaikio vaizdo įspūdį kuriu vienas kitą dengiančiais moters kontūruotos figūros fragmentais. Šiuos pirmiausia įsivaizdavau, tada mėginau atkartoti pozuodama fotografijoms, kurių padariau daug – vis nežymiai keisdama kūno padėtį, vėliau iš atspausdintų nuotraukų išsirinkau man tinkamiausias ir perpiešiau jas toje pačioje paveikslo vietoje, t. y. vieną ant kitos. Taip susikūrė tam tikra judesio iliuzija.

Šie bandymai padiktavo mano tolesnės tapybinės raidos formas, kur nuo 2014 m. chrono-piešiniui suteikiau tūrinę išraišką, t. y. kontūrus užpildžiau kūno fragmentais. Taip mano kūnai paveiksluose tarytum atgyja, persidengiančios formos sukuria tarytum vientisą kūno dalių masę, kuri sustingusioje paveikslo išraiškoje vis tiek geba demonstruoti savo energingumą. Čia prisiminiau savo ankstyvus tapybinius eksperimentavimus abstrakcionistinėje išraiškoje *K. Dereškevičiaus* dėstomame abstrakcijos kurse prieš aštuonetą metų. Jau tada jaučiau poreikį tapydami padengti paveikslo paviršių lygiu spalviniu fonu, kuriame ekspresyviais potėpiais ir taškymais sukurdavau tam tikrus „energetinius mazgus“. Čia matau tiesioginį ryšį ieškant įtaigios tapybinės išraiškos emocijai, sukrėtimui, gyvybei perteikti. Šiandieniniuose darbuose šiuos potyrius dar labiau suasmeninau suteikdama savo kūno atvaizdą, lygų spalvinį paveikslo paviršių pakeitė dažnai naudojamas šilko pagrindas.

Paauliniame kontekste šio tipo piešinį su tapyba meistriškai derina tapytoja *Jenny Saville*. Paveiksluose moters temą analizuojanti menininkė, derindama nevienalaikius vaizdus, nuogo moters kūno fragmentus, sukuria yrančio, suplėšyto kūno įspūdį.

Tikėtina, kad chrono-piešinio atsiradimą sąlygojo vaizdo atkūrimo technologijų įtaka – imituojant kinematografijos kadruotę. Taip tapyboje ieškoma paralelių su kinetika, ne tvyrančiu (kas būdinga atvaizdai), o tekančiu laiku. Šiuo atžvilgiu paveikslas visada liks momentinis aktas (tapsmas), o kintantys laiko turiniai priklausys vaizdo įrašų medijai.

Man asmeniškai šis raiškos atradimas suteikė galimybę išreikšti ir savo asmenybės susiskaldymą, kurį galima suprasti ir kaip atsidalinimą, pasidauginimą į daugybę pavienių kūno dalių, kurios netenka savo galių. Galimai tai ir agresijos prieš savo kūną išraiška.



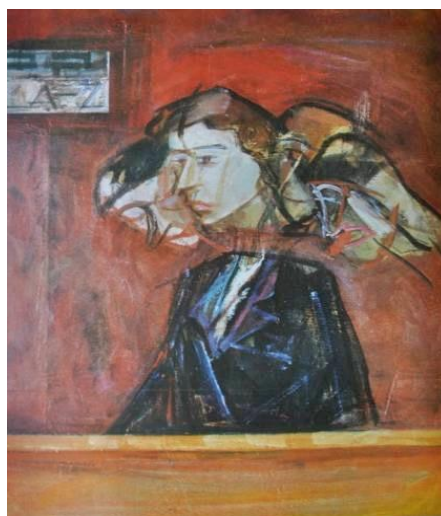
M. Furmanavičiūtė, „Bėgantys“, 2005



M. Furmanavičiūtė, „Aš tavo akių šviesa“, 2015



K. Dereškevičius, „Šokantys“, 1970



A. Šaltenis, „Pašte“, 1981



M. Furmanavičiūtė, „Nuotaikų kaita“, 2012



J. Saville, „The mothers“, 2011

„Chrono-piešinį“ galima priskirti dar vienai *naujojo realizmo* raiškai.

Kiek kitaip pasidalijimą ir susiskaldymą išreiškiau darbe „Meninos“, kuriame apropriuoju *Diego Velázquez* 1656 m. darbą „Las Meninas“. Šiame darbe kalbu apie fotografijos rolę tapybiniame procese bei įtaką begaliniam dauginimuisi atvaizduose. Šis paveikslas – ir mano pačios nevientisos, įvairialypės tapatybės išraiška, kurioje autentiškame *Velázquez* darbe nutapytos princesės ir patarnautojos roles įkūniju savo atvaizdu. Karališkosios poros atspindį veidrodyje keičiu atsispindinčiu fotoaparatu, o dailininko laikoma paletė mano paveiksle virsta kompiuteriu... Taip suvokiu šiandienos tapytojo kasdienybę, savo, kaip moters, daugiaveidiškumą ne tik dauginantis nuotraukose, bet ir atliekant kasdienes gyvenimiškas pareigas bei roles.

Asmenybės susiskaldymą, daugialypumą šiame darbe atkartoja ne tik skirtinga tapyimo stilistika, medžiagiškumas, bet ir paveikslo formatas, susidedantis iš skirtingų devynių dalių. Taip arčiau įprastą stačiakampio paveikslinę formą, kuri susideda kaip dëlionė, apeliuoja į neišbaigtumą, menamą pasakojimo tąsą.



M. Furmanavičiūtė, „Meninos“, 2 x 3 m, 2015

Nuo figūratyvos hiperrealistinės raiškos iki abstrakcijos priėjęs *Gerhart Richter* naudoja fotografiją, bet atsisako savo meną vadinti hiperrealizmu. Nepaisant to 1964 m. nutapytas paveikslas „Sekretorė“ laikomas vienu pirmųjų europiečių hiperrealizmo darbų. 7-ojo dešimtmečio pradžioje *Richter* nutapė daugybę paveikslų, naudodamasis mėgėjiškomis nuotraukomis ir spaudos klišėmis. To laiko jo darbų personažai (juodai balti) tarsi žiūri pro aprasojusį stiklą. Nuo 6-ojo dešimtmečio *Richter* sistemingai kaupia fotografijas kaip šablonus savo paveikslams. Iš archyve sukauptų nuotraukų atsargų *Richter* išrenka motyvus, kuriuos paveiksluose naudoja išdidintus arba fragmentuotus. Preciziškas fotografijos neryškumo atgaminimas realistiniuose darbuose byloja apie paveikslo fotografinę kilmę. Paveiksle „*Skaitanti*“ merginą gaubia švelni migla, visas dėmesys sutelktas į petį – „arčiausią“ žiūrovui, šviesiausią ir ryškiausią. Tamsi palaidinė ir balta oda pabrėžtinai kontrastuoja, vos pastebimai autoriui žaidžiant ryškumo zonomis. Fotografiją perkeldamas į tapybą *Richter* spalvas daugumoje darbų pakeičia pilkais tonais. Taip tapybą jis atitraukia nuo objekto, kuris 7-ojo dešimtmečio pabaigos taip vadinamuose „*Pilkuose paveiksluose*“ galutinai ištirpsta pilkoje spalvoje – *Richter* tai yra indiferentiškumo, nieko spalva. Tapymo aktą jis suvokia kaip šiandienos realybės paiešką, instinktyvų veržimąsi link labiau dabartį atitinkančios tiesos. Tuo tarpu nuotrauką menininkas laiko realybės fikcija, kuri tik sąveikaudama su žmogaus protu, atminties resursais iškelia tenai glūdinčias patirtis, emocijas. (Iš dok. filmo „Gerhard Richter-Painting“ (2011).



G. Richter, „*Lesende*“, 1994 m.

„Nuotrauka išsiskiria abstrakcija, kuri jai yra būdinga ir kurią yra sunku sukurti (...). Nuotrauka yra tobuliausias egzistuojantis atvaizdas; jis nesikeičia, jis absoliutus, vadinasi, savarankiškas, pilnas, be stiliaus. Dėl šios priežasties ji man įgyja modelio vertę.“²⁶

Gerhard Richter

Galima sakyti, kad realistiniai *G. Richter* darbai įvaizdina reprezentatyvią autoriaus raišką, abstrakčioji kūryba – kūniškąsias, tapsmu pasižyminčias tapytojo patirtis.

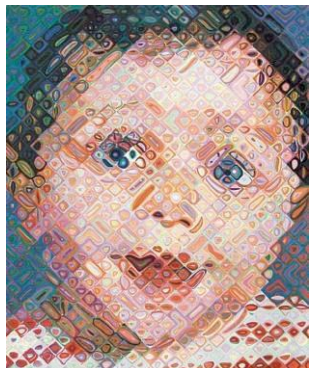
Reprezentatyvioji menininko pozicija (remiantis psichoanalitiko *Jacques Lacan* filosofinėmis įžvalgomis) atstovauja įvaizdžiais paremtiems vaizdams, kuomet autorius tampa pasakotoju ir tuo pačiu stebėtoju.

Kūniškumu, tapsmu ar taktiliškumu pasižyminčiuose darbuose dėmesys sutelkiamas į autoriaus vidinių jausenų įvaizdinimą. Šio proceso metu autorius daugiau atsiduoda ir išreiškia subjektyvias patirtis.

Minėtoju „racionalumu“ pasižymi kruopšti *Chuck Close* (g. 1940) tapyba. Nuotrauka darbo procese tiksliai suskirstoma kvadratėliais ir perkeliama ant drobės. Tada seka ilgas ir atidus tapybos procesas (portretas „Emma“ tapytas 18 mėnesių). Dažnai *Close* savo tapybai suteikia vaizdų reprodukovimo technikoms būdingų bruožų – pikselius, neryškumą, šviesos blykstės įspūdį. Šiam autoriui svarbus pats atvaizdavimas, o ne jausminiai impulsai. *Eric Fischl* (g. 1948) tapyba taip pat neatsiejama nuo fotografijos, bet daug ekspresyvesnė. Nuotraukoje dokumentuoti nesurežisuoti vaizdai ir „pagautos“ netikėtos žmonių pozos įgauna daug paralelių su vojerizmu. Fotografizmas *Fischl* paveiksluose pasireiškia ne tik padidintoje šviesokaite, bet ir „apkarpytose“, mėgėjiškai nuotraukai būdingose kompozicijose ar dokumentavime, nestatiškose pozose. Naudojant fotografijas nesistengiama „pažodžiui“ jų kopijuoti, lieka daug tapybinių artefaktų – skaidrūs arba stori potėpiai, matomi spalviniai perėjimai, judri kontūro linija. Nuotrauka nulėmė paveikslo ekraninę sąrangą, daugiaplanę kompoziciją, dokumentikai būdingą nehierarchizuotą vaizdą.

²⁶ Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, Edition du Ghene_Hachette Livre, 2007

John Kacere (g. 1920) tapyba nuo 8-ojo dešimtmečio pradžios su maniakišku tikslumu vaizduoja moters kūno centrinę dalį, sustiprina fotografijoje esančių formų reljefingumą, „retušuodamas“ realiam kūnui, odai būdingas žymes (poras, plaukelius, pigmentus, nelygumus).



Ch. Close, „Emma“, 1980



E. Fischl, be pavadinimo, 2006



J. Kacere „Joelie“, 1980

Prancūzų hiperrealistas *Jacques Bodin* dirba pagal savo paties fotografijas. Dokumentiniai šaltiniai vaizduoja plaukus. *Bodin* naudoja teptuką ir aliejinius dažus, pradėdamas nuo skaidrės: kiekvienas paveikslas reikalauja dviejų ar trijų mėnesių asketiško darbo. Atlikimo tobulumas pats savaime slepia žinią: galbūt laiko perėjimas iš vieno būvio į kitą yra tikrasis *Bodin* siužetas, kuris suteikia jo menui metafizikos.



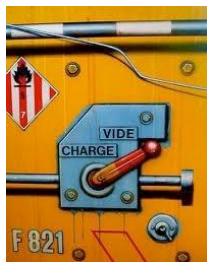
J. Bodin, „Profil“, 2010

Tapyti nereiškia dėti spalvas ant grunto: tai darbas su „atvaizdo ertme“. Išskelti atvaizdą, egzistuojantį kitoje dimensijoje – tai procesas, per kurį tapytojui pasiseka pasiekti buvimą nuošalyje nuo visų antraeilių dalykų, betarpiškame ryšyje su darbu.

J. Kacere moters kūnų centrinės dalys, *T. Wesselmann* kino žvaigždės, kaip ir *D. Eddy* automobiliai, *P. Klasen* pramoninio pasaulio fragmentai turi vieną bendrumą – naudojant fotografijas sukuriamas *animacinis* vaizdas, t. y. figūros ar objektai tapybos procese retušuojami iki maksimumo, kol praranda patį realistiškumą ir tampa fikcijos artefaktais, t. y. butaforiniais realybės atspindžiais. Panašiais vaizdo efektais savo tapyboje varijuoja Lietuvos tapytojai *J. Jurcikas*, *K. Gaitanži*, *J. Kyzikaitė*, kurių kūrybą analizuosiu trečiajame šio darbo skyriuje.



D. Eddy, „Bumper Section xx2“, 1972



P. Klasen, „Yellow Nr. 2“, 2004



J. Kacere, „Roxane 89“, 1991



Weselman, „Smoker I“, 1972

B. Rancillac, *R. Hamilton*, *A. Warhol*, *I. Messac*, *G. Fromanger*, *M. Baudin* darbus sieja nuotraukos panaudojimas išryškinant šviesokaitą iki *kamufliažo* išpūdžio. Paliekamos kelios apšviestą ir šešėlinį figūros plotą skiriančios spalvos. Kontrasto metodu menininkai lakoniškai „nudažo“ skiriamuosius plotus ranka ar spaudos pagalba (*Andy Warhol*). Aš šį paveikslo tapymo metodą pavadinau *plakatiniu*, kadangi mano atmintyje išlikę panašiu principu nupiešti plakatai iš sovietmečio, kuriame gyvenau 15 metų nuo gimimo.

Animaciniame ir šviesokaitiniame autorių improvizavime ypatingas dėmesys tenka figūrų kontūrai, kuris vienodai ryškus visuose planuose, pabrėžiamas kontrastingomis spalvomis. Abiem atvejais tapybos priemonėmis vaizdas paveiksle sintetinamas.



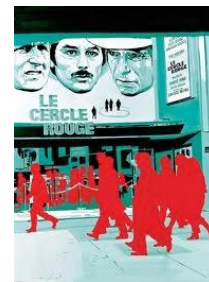
B. Rancillac, „Cherry Rouge“, 1966 „Boulevard“



A. Warhol, „Self-Portrait“, 1967



I. Messac, „Angela“, 1969



G. Fromanger, „des Italiens“, 1939



R. Hamiltono fotomedžiaga paveikslui



R. Hamilton, „Swinging London 67“, 1968



J. Jurcikas, „Kokia aš laiminga, matydama savo ateitį“, 2013



Sovietmečio plakato pavyzdys Nr. 1



Sovietmečio plakato pavyzdys Nr. 2

Šviesokaitos lokalizavimu pasižymi ir naujajam populiariajam judėjimui priskiriama šiuolaikinė prancūzų tapytoja *Dominique Furi* (g. 1970), 9-ajame dešimtmetyje pradėjusi šiuolaikiškai derinti tapybą su spauda. Skenuodama nuotraukas *Furi* jas vėliau tvarko grafinėmis kompiuterinėmis programomis. Ji perkelia gautą atvaizdą ant transparanto, tada norimo dydžio atvaizdas išspausdinamas ant kino juostos šilkografijai gaminti. *Fury* darbą pradeda nuo kitų autorių nuotraukų ir piešinių, iš kurių paima tik dalį sau reikalingos medžiagos. Derindama skirtingus vaizdus autorė sukuria nevienalaikį vaizdinį.

Skirtingų vaizdinių epizodinis fragmentavimas būdingas *Myriam Baudin* (g. 1968) „plakatinei“ tapybai, kuri pabrėžia vaizdo plokštumą, keliomis lokaliomis spalvomis atskiria šviesius ir šešėlinius kūno plotus, pabrėžia kontūrus. Toks braižas – dar viena naujojo realizmo išraiškų.



M. Baudin, „Moi aussi je veux passer a la Tele“, 2005



J. Kyzikaitė, „Svajonių projekcija“, 2009



Fury, „Paradis chez Angelica“, 2006

Koncepcijos prasme galimi keli fotografijos naudojimai tapyboje. Fotorealistai kvestionuoja pačią nuotrauką. Šiuo atveju atvaizdavimas ir vaizdo perkėlimas iš nuotraukos ant drobės tampa pagrindiniu impulsu autoriui ir žiūrovui. Nuotrauką naudodami dalinai kaip medžiagą, vėliau improvizuodami su atvaizdų detalėmis, autoriai krypta asmeniškumo link. *G. Richter* naudojami nuotrauka kaip medžiaga ir kvestionuoja nuotrauką, tačiau jos nekopijuoja, tapydamas daug ką keičia. *François Bricq* pagal būsimą paveikslą komponuoja pačią nuotrauką, t. y. dalyvauja nuotraukos sukūrimu.



F. Bard, „Vincent (Van Gogh)“, 2005



V. Van Gogh, „Batai“, 1886

François Bard nutapyti didžiuliai batai (Vincent) neprimena *Van Gogh* paveikslo. Šiuo pavyzdžiu galima užčiuopti esminius ekspresionizmo ir šiuolaikinės fotogeninės tapybos skirtumus. *Bard* nutapyti atsirišę batai neturi aiškaus ryšio su nešiotuju ir „nepasakoja“ jokios patirties, kas akivaizdu *Van Gogh* darbe, kuriame batai tarsi atgiję, kaip ir įvairialypė kompozicija, susidedanti iš raištelinių vingių, batų odos linkių, virpančios foninės erdvės. *Bard* paveikslo personažai kalba patys apie save, tiksliau, jie tyli patys apie save. Šis sąstingis neparemtas nei emocija, nei patyrimu, tai daikto ir jo atvaizdavimo triumfas. Ryški šviesa iš už

paveikslo ribų kuria apokaliptinę nerimo būseną. Šį blykstės efektą išskiriu kaip svarbų fotogeninės tapybos sandą. Jį pastebiu nuo *Eduard Manet* paveikslo „Olimia“ (1863) iki jauniausios tapytojų kartos atstovės *Vitos Opolskytės* darbo „A still life with the Dream watchers (still life)“ (2016).

Šiame skyriuje, remiantis pasauline praktika, atskleidžiau ir konkretizavau plačią tapybos ir fotografijos ryšių įvairovę. Fotografija gali būti kūrinio atsiradimo priežastimi (*Jacques Monory*) ir tapyti galima remiantis nuotrauka kaip medžiaga, tačiau pačios fotografijos nekvestionuoti (*Peter Klasen*). Atvaizdavimo atvaizdavimą, t. y. reprezentavimą plėtojantys tapytojai renkasi „jausmų“ (*F. Bacon*) arba „gryno atvaizdavimo“ (*R. Hamilton*) raišką. Konceptualios tapybos iš nuotraukos spalviniai sprendimai nesiekia atitikti ar imituoti originalą. Tapytojai šiame santykiyje ieško savo srities privalumų ir improvizuoja – kuria kelių tonų, plakatinius ar animacinius paveikslus. Daugiau pasirinkimo laisvės randasi ir paveikslinėje kompozicijoje, kuri gali būti paremta „dėlionės“ principu, neatitikti logikos dėsnių, jungti skirtingus laikus ir siužetus.

Fotografija suteikia galimybę prasmes paveiksle kurti iš neįsimintinų elementų gausos. Taip realias formas atitinkantys objektai ar figūros atsiduria nerealiose aplinkybėse. Naujojo realizmo raiškai priskiriu judesį imituojantį „chrono-piešinį“ bei paveiksle tvyrančią (dirbtinos kilmės) ryškią šviesą iš už kadro, kurią pavadinau „blykstės efektu“. Skaitmeninių medijų įtakoje pastebiu tapyto vaizdo tendencingą plokštėjimą bei linijos (kontūro) svarbą. Varijuojant šiomis paveikslo sudedamosiomis vaizdas ryškinamas, sintetinamas ar blukinamas, užklojamas potėpių skraiste, iš esamo verčiamas menamu.

Norėdama atskleisti pastarojo tendencingumo psichologizmą, antrajame skyriuje pasitelksiu savo ir man artimos tapytojų aplinkos darbus.

2. FOTOGRAFIJOS NULEMTA NAUJA PROBLEMATIKA IR PLASTIKA XXI A. PR. LIETUVOS JAUNŲJŲ TAPYTOJŲ DARBUOSE

XXI a. pr. Lietuvos tapybinis realizmas išgyvena virsmą, lydimą naujų aktualijų ir vizualinio sąmyšio. Fotografija kaip antriniu tapybos šaltiniu čia imta naudotis santykinai neseniai – apytiksliai nuo XX a. antros pusės vidurio. Nuotrauka pertapoma arba fragmentiškai inkorporuojama asambliažiniuose paveiksluose. Tokias raiškas naudojo *A. Šaltenio*, *K. Dereškevičiaus*, vėliau *J. Gasiūno* kartos atstovai. Pastaruoju dešimtmečiu fotografijos naudojimas išpopuliarėjo jaunosios tapytojų kartos tarpe ir savitai dekonstravo paveikslo išraišką. Viena šio priežasčių yra ta, kad tapyti 2 dimensijų vaizdą daug lengviau nei 3 dimensijų, t. y. natūrą, kadangi vaizdas jau „apdorotas“ – plokštumoje suprojektuota perspektyva, objektyvo nulemta kompozicija, platus atvaizdų pasirinkimas. Taip pat, kaip taikliai pastebėjo *Edgar Dega*, „mūsų atmintis ir vaizduotė yra laisvos nuo gamtos primestos tironijos“²⁷. Todėl šiandienos tapyba, galima sakyti, žvelgia ne į natūrą, o pati į save.

Fotografija besiremiantys tapytojai stengiasi vaizduoti ir praplėsti tapybos medijos privalumus. Tuo pagrindu tapyba tampriai liečiasi su *ready-made* sąvoka, aproprijuoja jau egzistuojantį kūrinį.

Apropiacija tapo svarbia pasaulinės reikšmės autorių *Kippenberger*, *David Salle*, *Neo Rauch* tapybinio stiliaus dalimi. Šis darbo metodas jiems leidžia išsivaduoti nuo senų tapybos tradicijų ir suteikia galimybę cituoti kitų autorių darbus, naudojant senas, kultūriniame kontekste atpažįstamas klišes. Atrenkant, formuojant ir perkeliant atpažįstamą „ženklą“ jo reikšmė glūdi ne tik vaizde, bet ir transformacijoje į kitą laiką bei pačią tapybos mediją.

Šis darbo metodas Lietuvoje artimas tapytojai *Eglei Karpavičiūtei*, kurios paveiksluose dažnas jau egzistuojančio garsaus meno kūrinio citavimas. Dažnos praeities kultūrinio paveldo citatos ir kitų tapytojų darbuose: *Konstantinas Gaitanži* cituoja pasaulyje žinomas politines asmenybes absurdiškose situacijose, *Eglės Ulčickaitės*, *Jono Jurciko*, *Jūratės Kluonės* kūryboje dažna sovietmečio ikonografija.

²⁷ Amy Dempsey, *Stiliai, judėjimai ir kryptys*, 2004, Vilnius: Presvika, 17 p.

Savo pačios darbuose kitus autorius cituoju paveiksle „Nesusikalbėjimas“ (2012), kuriame paveikslo herojė masturbuodamasi žiūri į tapytojo *Adomo Danusevičiaus* paveikslą, vaizduojantį šešis išsirikiavusius pusnuogius vyrus (autorius savo kūryboje plėtoja gėjų temą). Darbuose „Valerijos gimimas“ ir „Valerijos gimimas 2“ cituoju *Sandro Botticelli* „Veneros gimimas“ (1486) paveikslo motyvą. Iš apropijuojamo seno paveikslo pirmajame darbe atpažįstamas motyvas – kriauklė, ant kurios stovi „gimusi deivė“. Antrajame darbe atpažįstamas tik pats motyvas, visa kita pakeista savo sugalvotomis formomis ir spalvomis. Paveikslo „Rytiniai ritualai“ (2015) inspiracija tapo „Veneros gimimo“ ir *Marcel Duchamp* eksponuoto pisuaro motyvų junginys, tačiau čia šios inspiracijos ir motyvai daugiau užslėpti.



M. Furmanavičiūtė, „Valerijos gimimas“, 2014



S. Botticelli, „Veneros gimimas“, 1486



M. Furmanavičiūtė, „Nesusikalbėjimas“, 2012



A. Danusevičius, „Don't ask, don't tell“, 2010



M. Furmanavičiūtė, „Rytiniai ritualai“, 2015



M. Furmanavičiūtė, „Valerijos gimimas 2“, 2014

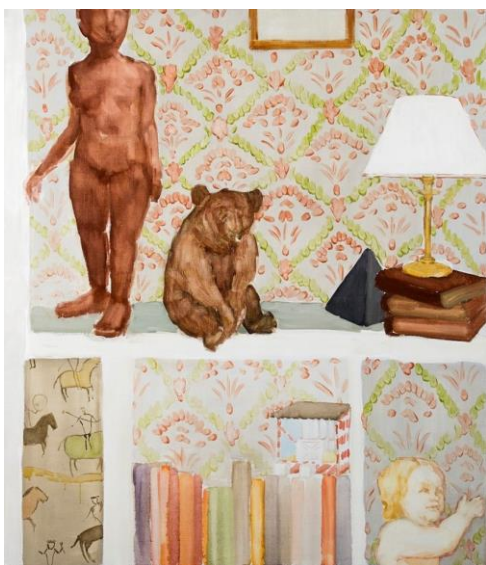
Paminėsiu ir savo paveikslą „Meninos“, kuriame nesunkiai atsekamas *Diego Velázquez* „Las Meninas“ (1658 m.) paveikslo motyvas.

Apropriacija gali būti vadinama vienu *naujojo realizmo* bruožų.

Fotografija stipriai paveikė paveikslo piešinį, kuriuo formuojama pradinė paveikslo vizija – kompozicija, figūros. Linija tirpdoma (*E. Karpavičiūtė*) arba pabrėžianti, „iškerpanti“, kontūruojanti figūras (*J. Kyzikaitė*). Piešinys dažniausiai atitinka natūralias figūrų / objektų formas, neiškrepia ar tik nežymiai deformuoja. Piešinio svarba suaktyvėjo ir dėl figūrų / objektų tendencingo plokštėjimo, kurį lemia vis didesnę svarbą žmogaus gyvenime užimantys

skaitmeniniai atvaizdai. Medijos intensyviai veikia žmogaus sąmonę ir visos yra projektuojamos plokštumoje.

Ekspresionizmo laikotarpiu piešinys buvo „lankstesnis“, nesiekė panašumo, pabrėždavo figūros charakterį, individualumą, drąsiai deformuodavo. Šiandieninis piešinys niveliuoja įvairias figūras, objektus, foną, t. y. nuotrauka lėmė tradicinei tapybai būdingo objektų selektyvumo ir hierarchinio principo tendencingą mažėjimą. Kaip pavyzdį paminėsiu jauniausios tapytojų kartos Vitos Opolskytės ir Aukšės Miliukaitės tapybos darbus, kuriuose sunkiai išskiriami dominuojantys elementai. Visos kompozicijų sudedamosios dalys yra tarytum vienodai svarbios iki pat paveikslo pakraščių. Kiekvieno sando svarbą pabrėžia ir šviesa – blykstės efektas – neaplenkiantis nei vieno, net ir šešėlyje esančios detalės V. Opolskytės paveiksle iš tiesų yra apšviestos. A. Miliukaitės darbe šviesa „karaliauja“ ir ten, kur dėsningai turėtų būti šešėlis. Daiktais paremtą pasakojimą abi autorės dėlioja išlaikydamos realias objektų formas, pasirinkdamos „švarią“ spalvinę gamą, „lengvą“ tapymo stilistiką.



V. Opolskytė, „A still life with the Dream watchers (still life)“, 2016



A. Miliukaitė, „Lentyna Nr. 2“, 2016

Pastebėjau, kad ne vienerius metus savo buityje kovoju su daiktų gausa – atsikratau krūvomis namus apaugusių butaforinių objektų, sparčiau mėginu išnaudoti kosmetiką, uoliai suvartoti maisto papildus, prieskonius, kurie, rodos, tyčiodamiesi nevalingai gausėja, užima erdvę, traukia ir erzina dėmesį. Svajonėse regiu tuščią stalą ir spinteles, kosmetines ir rūbų spintą su keliais drabužiais... Tokios aplinkybės persikėlė į mano paveikslus, paskutiniuose darbuose

lėmė daiktų skverbimąsi į kūną, pagimdė naują moters antipodės personažą. Noriu pabrėžti, kad nekėliau savo gyvenimo patirčių į paveikslus sąmoningai – tai tarytum vyksta nuosekliai, lygiagrečiai.

Šiuolaikiniai *naujieji realistai* savo patirtis, mąstymą ir tapatybę tapyboje neretai rodo per vaizduojamus daiktus, kurie tampa ženklu ar simboliu, siejančiu ar iliustruojančiu autoriaus jausenas. Galima prielaida, kad tokia saviraiška – globalaus kapitalizmo pasekmė. Ne paslaptis, kad savo įvaizdį populiariu formuoti per daiktus. Nuo XX a. visuomenė masiškai paniro į „daiktiškumą“. Nuotrauka čia tapo svarbiausia liudininke ir nepamainoma pagalbininke.

Dėl nuotraukos pakito tapybos filosofija – vaizdo ir koncepto santykis. Paveikslo vaizde susiduria sąvokos „realu-nerealu“. *Bergson* teigimu „(...) tai, kas realu, – tai teisėta aktualybių jungtis, tęstinė jų grandinė; tai, kas nerealu, – tai staigus ir netolydus proveržis sąmonėje, besiaktualizuojanti virtualybė. Yra ir kita pora – „tikra-netikra“²⁸. Perkeliant šią filosofinę mintį į menus, šios dvi priešybių poros apibūdindavo tapybos darbą iš natūros. T. y. paveikslo vaizdinys, jungiant natūrą ir fantaziją, būdavo „realaus-nerealaus“ junginiu. Tapyboje remiantis fotografija šis duetas pakito į junginį „nerealu-nerealu“. T. y. prarandama tiesioginė sąsaja su realybe (natūra). Šiuolaikinio paveikslo kūrimo procese vyksta mainai tarp aktualaus (minties) ir virtualaus (technologijos) vaizdinių. Žiūrovas provokuojamas kontemplanuoti autoriui paveiksle komponuojant antrinius (fotografinius) vaizdus. Taip radosi naujos kompozicijos, vaizdo ir spalvinės raiškos santykiais grįstas *naujasis realizmas*, kurį galima suvokti ir kaip naujojo mąstymo sampratą.

Nuotraukų (internete) pagalba dažniausiai susipažįstama ir su kitų autorių kūryba. Taip radosi palankios aplinkybės kartotėms, apropriacijoms ir „daugiasluoksnėms“ citatoms.

Aš pati dažnai tapybos procese dirbdama su nuotraukomis objektų atvaizdus tapau tiesiai iš kompiuterio, kuriame renku ir grupuoju vaizdus pagal tematiką iš interneto. Ši galimybė labai praplėtė tapybos motyvų lauką – savo asmeninį pasakojimą paveiksle galiu kurti remdamasi objektais ar vaizdais, egzistuojančiais visame pasaulyje, kas dar buvo neįsivaizduojama menininkui keliais dešimtmečiais atgal. Motyvo naujam darbui neretai ieškau prisotindama savo

²⁸ Audronė Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felix'o Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, 107 p.

vaizduotę atsitiktinių atvaizdų gausa, kuri man nežinomais būdais susigrupuoja į gana logišką, man aktualų junginį, prie kurio toliau galiu dirbti vadovaudamasi racionaliais sprendimais.

Nuotrauka mano paveiksluose pasireiškia trejopai: nuotraukos naudojimas mano darbuose pasireiškia moters kontūruotos figūros pavidalu, kurį ankstesniame kūrybos etape piešiau iš nuotraukos, vėliau perkeldama kūno formas naudoju kalkes, dabar figūros kontūrus perkeliu projektoriaus pagalba.

Blizgius objektus tapau iš nuotraukų dvejopai: daugiau „pažodiniu“ būdu kopijuojau objektus (stiklinius, metalinius), turinčius atpažįstamą pavidalą (stiklinė, šviestuvas, arbatinukas).

Cikle „Fuck identity. It's all about sex“ blizgias pavidalų formas sukuriu pati, bet mėgindama imituoti gyvsidabrio paviršių remiuosi pavyzdžiais iš nuotraukų. Taip šių išgalvotų figūrų paviršius tampa blizgus, reflektuojantis šviesas ir spalvas, kaip galima pamatyti mano paveiksle „Vardan Dievės Motinos ir dukters ir šventosios dvasios amen“ (2013). Šias atspindžių refleksijas studijuojau ir mėgdžioju iš savo nuotraukų archyvo. Taip balansuoju tarp fotografinio atvaizdo ir tapybinės improvizacijos, kadangi formas ir spalvas dažnai keičiu mano paveikslui reikalingomis. Formas noriu nutapyti vienos figūros virsmo kita momentu.



M. Furmanavičiūtė, „Vardan Dievės motinos ir dukters ir šventosios dvasios“, 2013

Judesio ekspresija, laikinai sustabdytos energijos išpūdis – man labai svarbi tapybos dalis. Tokį išpūdį kuria ištaškytas dažas, nestatiškas moters kontūras, *chronologinio* piešinio sukurta judesio iliuzija ar metalo lydinį, gyvsidabrio primenančios formos.



M. Furmanavičiūtės pav. fragmentas, 2013



M. Furmanavičiūtės pav. fragmentas, 2013



Iš asm. nuotraukų arch.

Virsmo procesą, neišbaigtumą mena ir tapytojas *Andrius Zakarauskas* (g. 1982), savo paveiksluose ardantis kūną iki neatpažįstamų formų. Tinkamos išraiškos paveikslui autorius ieško skaitmeninių technologijų pagalba. Kompiuterinėmis programomis savo fotografinius atvaizdus deformuoja ištempdamas, suplodamas ar susukdamas. Vėliau naudodamas tradicines tapybos priemones tapo iš šių nuotraukų ant drobės. Taip išgaunama neįprasta paveikslo plastika (deformuoti kūnai). Itin deformuota figūra sukuria abstrakcijai artimą įspūdį – keičiamas įprastas figūratyvaus paveikslo suvokimas. *A. Zakarausko* darbuose kvestionuojama tapybos medija, tapytojo įvaizdis ir psychologizmas.



A. Zakarauskas, „Prisiminimo sinonimas“, 2015

Andriaus Zakarausko autoportretai man primena mąstytojo *J. Lacano* sampratą apie subjekto savivokos ir tapatybės jausmą, kuris įgyjamas per savo „atspindį“ kitame, pvz., veidrodžio plokštumoje (vaikas motinoje).⁵⁰ *Andrius Zakarauskas*, tapydamas savo atvaizdus, galima sakyti, verčia paveikslą veidrodžiu. Šį „veidrodinį atspindį“ autorius savitai keičia ir deformuoja, ardo ir perrenka. Tapydamas savo kūną kaip modelį autorius jo nevaizduoja kaip vientisos substancijos, o regi daug jo variacijų, subyrėjusių į atskiras fragmentų, praradusių atpažįstamas formas, pakibusių tamsioje erdvėje, dalis. Šis sustabdytas, paveiksle tvyrantis procesas mena neišbaigtumą. Savęs surinkimo ar irimo būsenas savitai naudoju kūryboje pati. Tapybos procese naudojama nuotrauka padeda projektuoti autoriaus žvilgsnį į save iš šalies – tapti „trečiuoju“ asmeniu, laikinai, tapymo procese išsivaduoti nuo savo „kūniškumo“.

Savo atvaizdą veidrodyje matome kintantį, turime galimybę keisti, koreguoti savo išraišką, žvilgsnio kampą ir taip rasti labiausiai sau įprastą vaizdinį, prie kurio esame įpratę, kuris mus tenkina. Skirtingai nuo atspindžio realybėje galime pamatyti save nuotraukose (kuriomis dažnai liekame nepatenkinti – tarytum neatpažįstame savęs) – tai laike sustabdytas ir nekeistinas faktas. Būtent čia, perkūrimo procese, menininkui randasi galimybė koreguoti savo atvaizdą tapybos pagalba – keičiant spalvą, šviesokaitą, potėpį, piešinį, prasmių junginius.

Taip *J. Kyzikaitės* paveiksluose piešinio ir storų linijų pagalba randasi personažo groteskiškas atvaizdas, *A. Danusevičius* „kamufliaziniu“ potėpiu maskuoja savo personažų tapatybę, *J. Jurciko* ryškios spalvos ir aptakių formų personažai kuria animacinio filmo ar plakato išpūdį, *E. Karpavičiūtė* paveiksluose monochromine spalva žiūrovą nukelia į praeitą laiką, potėpiu maskuodama objektų ryškumą sukuria neaiškaus prisiminimo išpūdį. Aš, savo kūrinuose jungdama skirtingus dydžius, tapybos stilistiką, medžiagas, kuriu naują daiktų ir kūno santykį. Visi autoriai daugiau mažiau paiso nuotraukos diktuojamas formų proporcijas, tačiau vaizdą (ir pasakojimą) koreguoja pačia tapyba ir magiškais realių daiktų bei formų santykiais.

Tapytojas *Žygimantas Augustinas* darbuose deformuoja savo paties atvaizdus. Ši kūno deformacija taip pat neperžengia realizmo ribų – tarytum matytum savo atspindį šaukste ar kalėdiniame žaisliuke. Vienas kūno dalis „priartinant“, kitas „atitolinant“ paveikslo personažas atrodo realistinis, bet karikatūrinis, atgrasus ar jnet išsigimęs. Fotografuojant figūras panašiai arčiau objektyvo esančios dalys optiškai didėja, o tolesnės mažėja. Tačiau šis deformacijos principas nebūtinai sietinas su fotoaparato objektyvo įtaka. Pavyzdžių galima rasti ir tapybos laikotarpyje, kai fotografija dar neegzistavo.²⁹ Gimininga plastika reiškiasi *Lucian Freud*, *Jenny Seville*, *John Currin* figūratyvioje tapyboje.

²⁹ Kūno deformacija tapyboje nėra toks naujas reiškinys. Ją galima stebėti jau XIV–XVI a. gotikos, renesanso (Jan van Eyck (1390–1441) Arnolfinių portretas, 1434, ar Sandro Botticelli (1445–1510) manierizmo periodu. Išskirtinai šiuolaikiška ir artima šio amžiaus pripažinto JAV tapytojo John Currin kūnų deformacijai XVI a. pr. tapytojo Parmigianino deformacija. Vėlesniame periode ypatinga kūno deformacija, stipriai nutolstant nuo realios žmogaus anatomijos, vėl tampa aktualia XIX–XX a. Gustav Klimt (1862–1918), Egon Schiele (1890–1918), Amedeo Modigliani (1884–1920) kūno vaizdavime. Nuo XX a. antros pusės–XXI a. pradžios vaizdo ir kūno piešinio deformacija stipriai paveikiama fotoaparato objektyvo. Šią deformaciją pavadinčiau „lėšio“ efektu. Didinamasis stiklas sukuria virtualų atvaizdą, kuris didžiausias centre ir mažėjantis į kraštus (tarytum atvaizdas išorinėje šaukšto pusėje ar kalėdiniame žaisliuke). Optinėmis iliuzijomis, naudodamas didinimo lupą, išgaubtą veidrodinį paviršių tapyboje eksperimentavo jau minėtas Parmigianino, 1523 m. nutapęs „Autoportretą išgaubtame veidrodyje“. Konceptualus, naudojant optinius iškraipymus, pasirodo ir Hans Holbein Jaunesnysis, 1533 m. nutapęs paveikslą „Ambasadoriai“. Apatinėje, rodos, klasikinio renesanso stiliaus paveikslo dalyje nutapyta „ištempta“ kaukolė. Šio simbolio anamorfozė atsistato, kai žiūrovas pereina iš priekinės padėties ir atsistoja šalia paveikslo šonu (kaip ir du paveikslo herojai) iš dešinės, galvą laikydamas paveiksle vaizduojamo nukryžiuotojo lygmeniu. Taip stebėtojas tampa tam tikra prasme trečiuoju veikėju.

Optinius dėsnius analizavo bei telkėsi tapyboje ir žymusis *Johannes Vermeer* (1632–1675). Tiksliai kompozicijai ir piešiniui projektuoti jis pasitelkė *camera obscura*, padedančią skrupulingai perteikti perspektyvą.



L. Freud, „Benefits Supervisor Sleeping“, 1995



J. Seville, „Prop“, 1992



Ž. Augustinas, „Autoportretas I“, 2004



H. Holbein Jaunesnysis, „Ambasadoriai“, 1533

Deformuoti galima kūną plokštinant. Tokią deformaciją naudoja šiuolaikinė jaunoji Lietuvos tapytoja *Jolanta Kyzikaitė*. Paveiksluose figūros praranda kūno apimtį ir plokštinamos daugelį lakoniškai nudažant viena spalva, tuo pačiu išlaikoma linijinė perspektyva, menanti erdvę. Figūrų plokštinimas, paviršiaus akcentavimas siekia *popartą* ir yra susijęs su fotografijos įtaka. Derinant paviršių akcentuojančius siluetus su gylį menančia „tradicine“ tapyba sukuriamas „kinematografinis“ vaizdas, perspektyvos iliuzija. *J. Kyzikaitė* plokštumų ir linijų pagalba paveiksle „montuoja“ savitą žaidimų pasaulį, kur nevienalaikiai vaizdiniai susijungia naujam pasakojimui.

Autorė darbo procese nuotraukas „perkelia“ naudodama kalkes, apibrėždama figūrų kontūrus. Akcentuojamas paviršius, būdingas daugumai mano analizuojamų jaunųjų tapytojų,

sąlygojo naują – *plakatinės* ar *kamufliažinės* tapybos terminą. Plokštinant paveikslo vaizdą / objektus autorius sąmoningai primityvina, pabrėžia pasakojimo „fiktyvumą“. Šią raišką jau aptariau antrajame skyriuje.



M. Baudin, „Vizuali poezija“, 2006



J. Kyzikaitė, „Riksmas“, 2011

Nauji plokštumos ir vaizdo santykiai pastarąjį paverčia daugiau „skaitomu“ nei regimu. Paveikslas tuo pačiu metu įgauna skirtingas funkcijas – tampa teiginiais.

Iškar pant, dėlio jant, supinant plokštumas dažnai dominuoja ryškus piešinio kontūras, žymintis paveikslo piešinio struktūrą. Linijos, apsupančios tam tikrą erdvinį ar tūrinį darinį, būdingos mano pačios ir daugelio kolegų – J. Jurciko, K. Gaitanži, J. Kyzikaitės, K. Ališauskaitės – paveikslams.

Mano darbuose linija brėžia ribą, skiriančią tapatybes, prigimtis, pasaulėžiūras. Per ženkliškuosius papildinius šie poliai jungiami dialogui. Paveiksle „Tea pot“ arbatinukas žymi moteriškosios zonos atributą, nutapytą ant griežtos dviejų spalvų susirėmimo linijos. Kurdama šį paveikslą jaučiau didelę vaikystės prisiminimų įtaką. Arbatinukas visada stovėdavo matomoje vietoje ir buvo naudojamas mamai priimant svečius – tada ji būdavo linksma ir draugiška. Mama turėjo identišką paveikslo fone matomos *turkio* spalvos šilkinę palaidinę, kuria galėdavau gėrėtis ir paliesti tik mamos nesant namuose, slapta įsisukus į muilais kvepiančią ir tvarkingą jos drabužių spintą. Dviejų opozityvių spalvų susilietimas yra riba, vienu metu jungianti ir skirianti, šių dviejų spalvų dialogas sudaro ir vieno paveikslo pagrindą – kambario atmosferą. Levituojančios moters kontūras kairiajame kampe yra nuoroda į pabėgimą – kūnas tarytum išskrenda iš paveikslo, tai gali būti ir pažinumo, stabilumo stokos išraiška. Daugelis mano paveikslų sandų randasi tarytum atsitiktinai – medžiagų atraižų krūvoje, studijoje, bevartant

asmenines nuotraukas ar žurnalus, ir tik vėliau paslaptinai susiriša į asmeninę istoriją, patyrimus, loginę tąsą.

Linijomis remiuosi braižydama ir kurdama vis naujus moters tapatybės žemėlapius. Vizualiai šių ieškojimų struktūra primena mano keliamas prielaidas, kurias čia pat ir paneigiu, naikinu tirpindama, trindama dažą, senas linijas keisdama naujomis, augindama sluoksnišką, yrantį ir besijungiantį, nuolatine transformacija pasižymintį vaizdą. Kaip paveiksle „Margarita“ (2008), kurį tapiau labai ilgai, vis kovodama su tvyrančiu chaosu, įstrižainėmis grupuodama, daug ką vėl padengdama balta siekdama pauzių ir tvarkos. Akis trikampyje atkartoja kelias didesnes linijines įstrižaines paveiksle, kurias sudaro rankos padėtis, krūties ir smakro kampas, spalviniai susikryžiavimai – taip siekiu ritmo ir vizualaus skambesio.



M. Furmanavičiūtė, „Tea pot“, 2010



M. Furmanavičiūtė, „Margarita“, 2009

Linijos mano paveiksluose gali būti visuomeninių atskirčių, pasidalijimo lyties pagrindu simbolis, skirtis tarp viešumo ir privatumo. Aštri linija ypatingą svarbą darbuose įgavo 2008–2011 m. Paveikslo erdvę (antrą planą) dalydavau į dar daugiau skirtingų erdvių / plokštumų, kurios įgaudavo menamus pagrindo, žemės, stalo ar sienų pavidalus, tapdavo prasmingos antraplanės paveikslo sudedamosios.



M. Furmanavičiūtė, „Back to the future“, 2008



M. Furmanavičiūtė, „Positive“, 2010

Panašiai kitų jaunųjų tapytojų darbuose linija antrame plane sukuria pagrindo ir vertikalios plokštumos, kambario ar horizonto įspūdį.

Antrame plane brėžiama horizontali linija, jungianti grindis (ar kitą pagrindą) ir sieną. Ši antro plano horizontalė sieja „dokumentinio“ tipo tapybą, kurioje kvestionuojamas tam tikras artefaktas (objektas ar istorinė asmenybė), pvz., *Eglės Karpavičiūtės* paveiksle *Marcel Duchamp* pisuaras ar instaliacija su ratu, *Eglės Ulčickaitės* nutapytas arklys. Šio „dokumentavimo“ metu antras planas padengiamas dviem spalvomis, horizontale skiriančiomis pagrindą nuo vertikalios plokštumos. Taip kuriamas uždaro patalpos įspūdis.



E. Ulčickaitė, „Arklys“, 2012



E. Karpavičiūtė, „Nutapytas gatavas objektas“, 2011



L. Tuymans, „Niks“, 2002

Varijuodama linijomis *E. Karpavičiūtė* kuria ir vaizdų dviprasmybę, kelia tikro-netikro klausimą. Pavyzdžiui, paveiksle autorė nutapo kitą paveikslą („Nutapytas *Gerhard Richter*“ (2011), o linija žemiau paveikslo tampa užuomina į grindis, menamą kambario erdvę.

Dažnas *Karpavičiūtės* motyvas „paveikslas paveiksle“ tampa dar mistiškesniu specifiniu tapymo būdu, keliais ženklais, sukuriant užuominą, kad paveiksle nutapytas paveikslas yra ne plokštuma, o kita erdvė – tarytum durys į dar kitą kambarį. Tai matoma paveiksle „*Lankantis parodoje*“ (2013) su pertapytu *M. Boremans* paveikslu antrame plane. Šis „konkuruoja“ su pirmuoju planu – dvi merginos (parodos lankytojos) atrodo ne ką realistiškesnės nei mergina pertapytame *M. Boremans* paveiksle. Linijų pagalba darbe „*The stage of the game*“ (2009) autorė supainioja ir gravitacijos dėsnius – tampa nebeaišku, kuri iš aštria linija padalytų plokštumų yra pagrindas, o kuri – vertikali ar kuri erdvė yra reali, o kuri – „atspindys“.

Panašiai savo 2010 m. darbų cikle „*Gravitacijos*“ linijų pagalba painiojau traukos, levitacijos dėsnius – moters kūnas „guldomas“ ant šoninės sienos, apverstas šviestuvai įgauna kitų reikšmių (tampa indu, taure), kvadratinėje uždaroje erdvėje neaišku, kur yra „išėjimas“ paveiksle „*Teigiama*“ (2010).

Menamos / tikros erdvės, objektai, supainioti dydžiai ar fizikos dėsniai primena pasakos „Alisa stebuklų šalyje“ motyvą – žmogaus pasąmonės „labirintus“ ir logikos dėsniams nepasiduodančius klaidžiojimus jais.



E. Karpavičiūtė, „The stage of the game“, 2010



E. Karpavičiūtė, „Nutapytas Gerhard Richter“, 2013



E. Karpavičiūtė, „Parodos lankytojos“, 2014

Šį motyvą galima stebėti daugelio jaunųjų tapytojų paveiksluose konstruojamoje fantastinėje „pasakoje“ ar fantastiniame realizme: *J. Kyzikaitės* darbų personažai – mergaitės su peliukų galvomis, *I. Ercmonaitės* paveiksluose atvaizdų fragmentais rezgamas painus „pasąmonės“ labirintas, *J. Jurckas* tapo milžiniškus žaislus ar lydytą materiją primenančius

personažus, *K. Gaitanži* – neatpažintus skraidančius objektus, *K. Ališauskaitė* – „įrančius“ peizažus ar personažų veidus be bruožų, *E. Karpavičiūtės* nutapytame *Luck Tuymans* paveikslo personažas griebia patį autorių už rankovės.

Tai darbo iš nuotraukų privalumai – subjektyvių vaizdinių pavyzdžiai, išgaunami lengvai kaitaliojant ir pergrupuojant reprodukcinių atvaizdų prasmes, painiojant nevienalaikius įvykius. Toks skirtingo konteksto ir laiko atvaizdų mišinys paveiksle matomas *J. Kyzikaitės*, *I. Ercmonaitės* darbuose. Iš konteksto „iškirptų“ fragmentų tarytum svetimkūnišką sambūvį pabrėžia dažnai ryškūs figūrų kontūrai, nerealūs dydžių santykiai.



A. Zakarauskas, „ernMalen“, 2008



K. Kurilionok, „Market of brides on the shores of Stix“, 2010

J. Kyzikaitės, *I. Ercmonaitės* darbai tampa savotiška subjektyvių patirčių išklotinė. Autorių kuriamam vaizde jungiasi skirtingų „epizodų“ elementai. Šių autorių darbuose, taip pat kaip ir *S. Jakunskaitės*, *K. Ališauskaitės*, *J. Jurciko*, *A. Melnikovos*, plokštuma figūrų pagalba verčiama gyliu. Perspektyvos iliuzija kuriama vaizdą „surenkant“ sluoksniais – taip kuriamas pirmojo, antrojo plano įspūdis.

Toks dėlionės principas būdingas tiek autoriams, paveiksle jungiantiems objektus, tiek kūniškumu pasižymintiems (*Andriaus Zakarausko*, *Žygimanto Augustino*, *Kristinos Kurilionok*, *Alinos Melnikovos*). Aišku, kad savo kūną kaip modelį tapydami autoriai ne vaizduoja jį kaip vieną ar vientisą substanciją, o regi daug jo atspindžių ar subyrėjusių dalių, praradusių atpažįstamas formas, pakibusių tamsioje erdvėje ar besidubliuojančių. Tai sustabdytas, paveiksle tvyrantis nebaigtas procesas, savęs kūrimo ar irimo būseną. Šį reiškinį tapyboje sieju su kūrėjų tapatybės paieškomis, šiuolaikinės jaunosios kartos negebėjimu ar nenorėjimu šiuolaikinėje visuomenėje savęs matyti kaip psichologiškai vieningo individo.

Nevienalaikių vaizdinių fantastiniai deriniai galimi ir jungiant skirtingus personažų dydžius. To pavyzdys – belgų tapytojo *Michael Boremans* paveikslai. Autorius populiarus šiuolaikinių jaunųjų Lietuvos tapytojų tarpe. Savo paveiksluose nevienalaikį vaizdinį „dėlioju“ painiodama dydžius darbuose iš ciklo apie Donelaitį, kuriuose cituoju *Boremans*. Dydžius painioju ir paveiksle iš ciklo apie pasaulio pabaigą „Desertas“ (2012).



M. Furmanavičiūtė, „Desertas“, 135 x 165, 2012



M. Furmanavičiūtė, be pavadinimo, 2013

Šiame paveiksle siekiu sukurti dviprasmišką įspūdį. Viena vertus, baltas pagrindas gali priminti stalą (staltiesę), ant kurio padėtas pyragaitis, kita vertus, gali būti apsnigęs laukas su mažučiais pastatais. Medžiotojų stebėjimo bokštelis yra dar kitokio dydžio ir paimtas iš trečiosios laiko (dydžio) dimensijos. Nupieštas moters kūno kontūras sukuria dar vieną – „viršutinį“ vaizdo sluoksnį. Juodas fonas mena nakties metą, taigi stipri šviesa negali būti saulė ar veiksmas negali vykti žydro ozono sluoksnio supamoje žemėje. Taip šviesokaity sukuria apokalipsės įspūdį (kaip 56 p. aptartoje *Bard* kūryboje). Visus paveikslo sudedamuosius elementus rinkau, derinau ir tapiau iš atskirų nuotraukų. Taip radosi „daugiasluoksnis“ pasakojimas.



J. Kyzikaitė, „Žaidimų aikštelėje“, 2013



I. Ercmonaitė, „Tapyba“, 2013

Tokiame „žaidime“ su prasmėmis, „tikro-netikro“ santykių svarbus vaidmuo tenka paviršiams – tiek pačio paveikslo, tiek personažų – kuriuos galima plokštinti (J. Kyzikaitės, K. Gaitanži ankstyvieji darbai ant tento), galima „sintetinti“, kaip tai daro J. Jurcikas, versdamas savo paveikslų personažus (žmones) plastikinėmis lėlėmis blizgiais paviršiais, galima figūras deformuoti ištempiant, priartinant ar atitolinant jų kūno dalis (A. Zakarauskas, Ž. Augustinas). Paviršiaus / gylio iliuzijomis pačiame vaizde manipuliuoja E. Karpavičiūtė, K. Ališauskaitė, K. Gaitanži.

Mano darbuose paviršiai taip pat labai svarbūs. Tai pasireiškė jau 2008 m. paveikslų pagrindu pasirinkus blizgų šilką, eksperimentuojant ant šio estetiškai patrauklaus pagrindo įvairiomis medžiagomis, ieškant emocinio poveikio pačioje materijoje. Šilko spalva, jos keliama impulsai tampa pirmąją „nata“, dominante, pagal kurią „džiazuoju“, skirtingo laiko ir įvykių elementus projektuojau vieną ant kito „sluoksniais“.

2011 m. darbų cikle „Pozityvus negatyvas“ telkiau dėmesį į paviršiaus blizgesį naudodama populiariosios kultūros įvaizdžius, kuriuos supriešinau su sakralumu. Dvi priešingybės įkūnyti pasirinkau plastikinę lėlę – ji man tapo ir moteriškumo (modernybės) simboliu. Tuo tarpu religinius motyvus „įkūnyti“ pasitelkiau renesanso epochos šventųjų paveikslus. Dėmesį patraukė iškalingi šventųjų rankų gestai. Rankų iškalingumas bei „plastikinis“ blizgesys sužavėjo ir G. de la Tour paveiksluose. Šio autoriaus personažai nustebino, šiuolaikiškai pasirodė savo blizgia, skaidria oda. „Plastikinis“ blizgus paviršius paliko gilų įspūdį ir Jean Fouquet paveiksle „Mergelė su kūdikiu, apsupta angelų“ (1450). Įkvėpta šių

pavyzdžių, visa sujungiau derindama blizgius „plastikinius“ (barbiškus) kūnus su pilka paveikslo plokštuma. Lėlių rankoms suteikiau „gyvų“, šventiesiems būdingų gestų.



J. Fouquet, „Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim“, 1452



M. Furmanavičiūtė, Pozityvus negatyvas, 2011



J. Jurcikas, „Back to the future“, 2012

Savo 2013 m. darbuose iš ciklo „Fuck identity. It’s all about sex“ man svarbią paviršiaus sąvoką kvestionuoju kitu kampu – mėginu tolti nuo atpažįstamų formų. Žinojimo koncepciją mėginu pakreipti numanomo poveikio link. Žiūrint į darbą tampa svarbus nuolatinis virsmas, taktilinis *santykiavimas* tarp formų ir paviršių. Taip regai kuriami dirgikliai. *Kažkas* yra sakęs: „Nėra nieko gilesnio už odą...“ Šia oda tampa paveikslų šilkas ir kiti vizualiai aktyvūs paviršiai – blizgūs „metaliniai“, išsiliejusios „dėmės“. Nuogą moters kūną taip pat galima traktuoti kaip paviršių. Darbuose neretai dažai persigeria į priešingą šilkinio paveikslo pusę. Šis techninis niuansas man sukėlė daug filosofinių svarstymų, kurių tiksliai negaliu suformuluoti, bet tai kažkas priešingo klasikinę tapybą per amžius lydėjusiai gylio, perspektyvos projekcijai plokštumoje, simuliatyviame vaizdiniui. Persigeriantis anapus paveikslo plokštumos dažas man byloja naują ir kartu visada egzistavusį faktą, neįvardijamą šios medijos ribų peržengimą. Tarytum vietoj to, kad žiūrint į paveikslą matytum horizonto tolimiausią tašką, pats atsiduri tame tolimiausiam taške anapus paveikslo plokštumos. Galima sakyti, atsiduri *Alisos veidrodžių karalystėje*. Tai ir akivaizdus liudijimas, kad pati tapyba iš tiesų yra paviršius. Ši tema gali išvystyti daug teorinių interpretacijų, tačiau man artimesnis praktinis eksperimentavimas.

Neretai paviršiai ir paveikslo plokštumos pabrėžiamos tuščiomis erdvėmis, lygiu „nudažytu“ paveikslo paviršiumi. Tuomet personažai, supami tuščios erdvės, „gravituoja“ (to pavyzdžiai gali būti K. Ališauskaitės, S. Jakunskaitės kai kurie paveikslai). Tuštumos kuriamos

interjere (pirmajame skyriuje aptarta „dokumentinė“ tapyba) ir atviroje erdvėje. Abiem atvejais tuštumos pagalba akcentuojamas personažas / objektas. Taip manipuluojama ne tik laiko, bet ir vietos sąvokomis.

Konstantino Gaitanži kūrinuose veiksmo vieta dažnai tampa plikas kraštovaizdis – žemė / dangus arba žemė / jūra / dangus. Tokiame fone (tuščiame kraštovaizdyje) jungiami skirtingi laiko (istoriniai) fragmentai sukuria unikaliai naują diskursą (naująjį mitą). Spalvotame, „plakatinio“ stiliaus periode autorius eskizuoja ant popieriaus, vėliau šį piešinį apdoroja techniškai – skenuoja vaizdą perkeldamas į kompiuterį, kuriame išbaigia kompozicijos ir piešinio tobulinimo darbus kompiuterinėmis programomis. Spalvotas piešinys spaudžiamas ant tento, vėliau, siekiant išgauti spalvos intensyvumą, autorius tapo.

Vėlesniame (nespalvotame) kūrybos etape autorius juodai baltas nuotraukas naudoja norėdamas išgauti istorinio veikėjo panašumą ar dažnai vaizduojamų atominių sprogimų šviesos intensyvumą. Veikėjų kūnai tapomi iš vaizduotės – tai galima įžvelgti dažnai netaisyklingoje anatomijoje, iškraipytose kūno proporcijose. Tačiau šis rodiklis kuria ir unikalų autoriaus braižą. Tapydamas ištuštėjusį, tarytum nepažįstamos planetos peizažą, neatpažintus skraidančius objektus, atominius sprogimus, autorius kuria apokalipsės įspūdį.



Ž. Augustinas, iš serijos „XX amžiuje“, 2012



K. Gaitanži, iš ciklo „Neuschwabenland!“, 2011

Apokalipsiniais galima pavadinti ir tapytojos *Kristinos Ališauskaitės* darbų siužetus. Naudodama fotografiją ji minimalizuoja kurinių kompoziciją iki kelių spalvų ir pavienių objektų. Taip svarbi paveikslo sudedamoji tampa akinančios šviesos kupina tuštuma. Tuštuma, kaip ir stiprios šviesos įspūdis – apokalipsinių darbų dažna sudedamoji.



K. Ališauskaitė, „Neklausk V“, 2010



S. Jakunskaitė, „Pasaulio Pabaiga“, 2013

Fotoaparatu užfiksuotoms eilinėms gyvenimo akimirkoms, „iškirptiems“ iš konteksto personažams Kristina Ališauskaitė suteikia naujų reikšmių. Naudodama nuotraukas autorė keičia spalvas, šviesą, jungia atskiras detales naujam diskursui. Personažus gaubianti tuštuma tampa ženklu Staselės Jakunskaitės minimalistiniuose paveiksluose. Šis minimalizmas pasireiškia ir vaizde, ir pasakojime. Žemės (pagrindo / horizonto) nebuvimas kuria nesaugumo pojūtį, klaiką apokaliptinę nuotaiką. Abiejų autorių darbuose figūros, išimtos iš konteksto tuščiame fone, tampa „svetimkūniais“. Įdomų junginį figūrų pagalba sukuria plokštumos bei menamo gylio įspūdis.

Ališauskaitės ir Jakunskaitės paveiksluose figūros ir fono santykis nehierarchizuotas. Tai yra, nėra ryškaus vieno ar kito dominavimo. Greičiau figūros tampa „lygiavertės“ fonui. Paveikslų turinys pasižymi emociniu nuosaikumu ir net „šaltumu“. Tvyro tam tikra personažų beprasmybė, abejingumas ir pasyvus būvis. Paveikslų personažų buvimas „niekur“, levitavimas tuščioje erdvėje vėlgi savitai išreiškia jaunosios tapytojų kartos poreikį kūryboje atrasti, susikurti savąją tapatybę – nepasitikint praeitimi, ateities nežinomybės akivaizdoje.

Žygimanto Augustino paveiksle tuščias fonas, regis, ima naikinti ir centrinę figūrą. Žiūrovo dėmesys koncentruojamas į tris pagrindinius veikėjus ir atliekamą veiksmą.

Visų šių autorių darbų svarbus elementas – plokštumą pabrėžianti tuščia erdvė, gaubianti ar pradedanti naikinti personažus – gali būti virtualių medijų, reprodukcinių atvaizdų plokštumoje padiktuota ir labai atitolusi nuo natūralių vaizdų gamtoje, kuriuos galima būtų priešingai sieti su informacijos, emocinio poveikio kupina, atpažįstama, nepaliaujamai kintančia ir gyvybe pulsuojančia erdve.

Mano paveiksluose tuštumai atitenka taip pat svarbi rolė, kuri kontrastuodama su objektų / ženklų raizginiais sukuria įtampą – paryškina ramybės (nieko) ir triukšmo (gausos)

kontrastą. Taip pat tuštuma siekiu sutelkti žiūrovo dėmesį ties pagrindinių ženklų (arbatinukas, lėlė, moters kūnas) kuriamu pasakojimu. Mano atveju tuštuma tampa pauzėmis, taip kreipiamas ir žiūrovo dėmesys į patį paviršių, švarią, blizgią šilko medžiagą, noriu, kad žiūrovo akys pasimėgautų ja, pasigrožėtų ir toks atsipalaidavęs būtų užkluptas greta, ant to pačio paviršiaus rezgamo aštraus figūrų, spalvų ir dėmių ekspresyvaus apsireišimo.

Svarbi tapybos sudedamoji spalva, veikiama skaitmeninių technologijų, įgavo unikalių tonacijų.

Eglė Karpavičiūtė, Eglė Ulčickaitė tapydamos iš juodai baltų nuotraukų spalvas (tonacijas) darbui parenka pačios. Tapant šiuo principu mėginama nenukrypti nuo nuotraukos diktuojamos šviesotamsos, kontrastų intensyvumo. Pokalbyje apie paveikslų koloritą *Ulčickaitė* pabrėžia, kad atkuriant vaizdinio spalvų santykius labai svarbus įspūdis iš atminties, nuotrauka (iš kurios tapoma), jei ir būtų spalvota – neatkurtų to tikrojo vaizdo spalvų poveikio. *Karpavičiūtė* mini, kad darbas iš nespaltvotų nuotraukų jai padeda koncentruotis į tonų intensyvumą, jų santykius, tuo tarpu spaltvotos nuotraukos šiame procese tik blaško, sunkina koncentraciją ties idėja. Tai pavyzdžiai, kaip, veikiamas fotografijos, randasi toninis koloritas, akcentuojantis šviesotamsą, kontrastingumą. Naujojo realizmo koloritas taip pat gali remtis klasikiniiais (koloristinės mokyklos) spalvų derinimo niuansais – šaltų / šiltų spalvų santykiais modeliuojamos šešėlinės / apšviestos dalys, gilumos / paviršiaus iliuzija. *E. Karpavičiūtė* nevadina savo darbų nespaltvotais, bet jos darbus sunku pavadinti ir spaltvotais. Tai spalvinis sprendimas, esantis tarpe tarp juodai baltų ir spaltvotų tonų. Galima prielaida, kad šis senų filmų ar rudai baltų, išblukusių spalvų „Polaroid“ nuotraukų tonas, paveiktas „paveldimos atminties“. Miniu būtent „Polaroid“ nuotraukas, kadangi šios buvo ypač populiarios 8–9 dešimtmetyje, likusios mano atmintyje kaip turinčios savybę greitai blukti ir taip įgauti šiltų žalsvų atspalvių. Čia matau paralelių ir su minėtųjų autorių tapyboje vyraujančiomis žalsvomis / rusvomis / šiltomis tonacijomis. Laikotarpiu, kai minėtos nuotraukos buvo populiarios, mano aptariamoms autorės buvo kelių metų vaikai.



Fotografijos pvz. Nr. 1



Fotografijos pvz. Nr. 2



E. Ulčickaitė, be pavadinimo, 2010



E. Karpavičiūtė, „Damien Hirst portretas“, 2012

Šių dienų kinematografijos ir fotografijos koloritas yra hiperrealus. Praeities kultūrinius atgarsius menantys tonai gali būti grįsti vaikystėje matytų antrinių vaizdinių prisiminimais, praeities nostalgijos, dabartinės tapatybės tvirtinimu analizuojant savo „šaknis“. Iš tiesų per praeities kvestionavimą jaunieji autoriai kvestionuoja istoriją, kurios patys net neatsimena, tarytum „pasisavina“ kitų (savo ankstesnės kartos) praeitį. Šis principas taip pat gali būti traktuojamas kaip „pabėgimas“ nuo šiandieninio hiperrealizmo.

Eglės Ulčickaitės naujausiuose (2016) paveiksluose realybės nerealumas, nostalgija ryškėja kartu su spalviniais tonais. Praeities artefaktais *Ulčickaitė* tyrinėja „prasilenkimo su laiku“ temą. Šioje (savi)analizėje pagrindu tampa fotografijos, kurios dalyvauja kaip „praeities liudininkai“. Šie liudininkai supa ir gyvena tuose pačiuose namuose daiktų pavidalais. Todėl *E. Ulčickaitė* praeitos būties analizei dokumentacija naudoja ne tik nuotraukas, bet ir savo artimą aplinką (natūrą). Kaip pati autorė sako: „Konstruoju paveikslus iš to, ką matau prieš akis, iš galvoj įstrigusių vaizdinių, eskizų, iš fotografuotų vaizdų, iš kultūrinio *maisto*.“

Manipuliuodama laiku *E. Karpavičiūtė* paveiksluose įveda pasakojimo paklaidą. Senus, atpažįstamus kultūrinius objektus, ekspozicijas, sovietmetį menančius daiktus autorė specifiškai tapydama „dokumentuoja“, sukuria intelektualinę intrigą, kvestionuoja pačią tapybą. Naudodama tradicinę technologiją, pertapydama seną meno kūrinį verčia jį nauju (paveikslu) – suteikia jam „naują gyvenimą“ ar „užkonservuoja“ naujoje medijoje ir kultūriniame kontekste. Nutapydama žinomą pasaulio menininką, *E. Karpavičiūtė* autorių verčia meno kūrinio objektu (*D. Hirst* pats „panardinamas“ į formaldehidą, *L. Tuymans* už rankovės pagriebia jo paveikslo veikėjas). Nuotraukų pagalba praeitas laikas kvestionuojamas santykyje su esamuoju. Savo tapyboje

E. Karpavičiūtė kuria *naują mitą*, kuris seną fotografiją menančiomis spalvomis, „punktyrinis“ potėpiu jungia menama ir esama, faktą ir prielaidą.

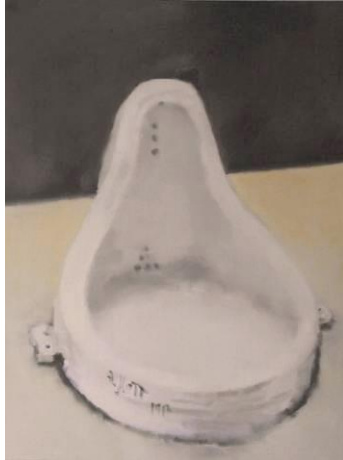
Tapant iš nuotraukų, tapoma ne realybė, bet realybės kartotė (nuotrauka), kuri vėl pakartojama paveiksle, t. y. vaizdo percepcija kartojama trečią kartą. Galima manyti, kad su kiekvienu tolimesniu vaizdo atkartojimu tolstama nuo originalo, tačiau šį atsikartojimą galima traktuoti ir kaip kaskart individualų pavidalą. Šį pakartojimo motyvą A. Žukauskaitė apibūdina kaip „pakartojimą, nsekantį dėsnių, bet kuriantį naują, paskirą, unikalią tikrovę“. *Deleuze* kaip pavyzdį pateikia šventės paradoksą: šventė kartoja įvykį, kuris yra „nepakartojamas“. „Visos kitos šventės ne prideda antrąjį ir trečiąjį paminėjimą prie pirmojo, bet suteikia pirminiam įvykiui „n-tąją“ galią.“³⁰ Vadovaujantis šiuo principu ir pritaikant jį realybės-nuotraukos-paveikslo grandinėje, šios sekos elementai tampa lygiaverčiai ir kiekvienas unikalus. Taip mano pertapytas *Adomo Danusevičiaus* paveikslas ar *Sandro Botticelli* Veneros kriauklė, *Eglės Karpavičiūtės* nutapytas *Duchamp* pisuaras, kitų autorių pertapytos senos nuotraukos tampa naujais kūrinių.

Tokia kartotė (aproprijuojant kitų menininkų kūrinius) matoma šiuolaikinės tapytojos *Elizabeth Paiton* paveiksle „Dama su eriuku“, kuriame sau būdingu stiliumi 2003 m. autorė pertapė *Leonardo da Vinci* 1480 m. nutapyto paveikslo motyvą. Kartotei galima priskirti ir *Eglės Karpavičiūtės* nutapytą *Duchamp* pisuarą, mano pertapytą *Adomo Danusevičiaus* paveikslą darbe „Nesusikalbėjimai“. Šie trys pavyzdžiai kartojant kuria naują, bet nenutraukia saitų su originalu. Galima sakyti, kiekvienu atkartojimu praeities artefaktas vis daugiau „apipinamas“ naujomis reikšmėmis, tačiau nepraranda ir pradinės.

³⁰ A. Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, 36 p.



E. Paiton, „Lady with Ermine 1489-90 (After Leonardo da Vinci)“, 2003



E. Karpavičiūtė, is ciklo „Nutapytos ekspozicijos ir gatavi objektai“, 2011



M. Furmanavičiūtė, „Nesusikalbėjimas“, 2012

E. Ulčickaitė, E. Karpavičiūtė, K. Gaitanži darbuose, naudojant dokumentuotus *ready-made*, dėliojant neįtikėčiausius senų istorinių kultūrinių fragmentų derinius, atspindi nepaliaujamas perkūrimo procesas: *Eglės Karpavičiūtės* paveikslas prasmę keičia pats pavadinimas „Vasario 31 d.“. Taip nutapytas garsus grupės „AC/DC“ gitaristas Angus Young atsiduria nerealioje, išgalvotoje realybėje, kadangi vasario 31 d. nėra. *Konstantino Gaitanži* paveiksle Friedrich Nietzsche ruošiasi į akvariumą įkišti patį D. Hirst ar kitame paveiksle F. Nietzsche kalbasi su XX a. rašytoju Howard Lovecraft. Pastarasis rašė apie Nietzsche, bet buvo gimęs beveik pusė amžiaus vėliau negu Nietzsche. Taigi sukuriamas butaforinė istorija – praeities artefaktais remiantis sudėliojamas naujas mitas, padiktuotas pačio autoriaus vaizduotės.

Tapyboje pasitelkiant praeities artefaktus, apropijuojant provokuojama pati atmintis, t. y. tapybos pagalba „apšviečiama“ tai, kas nematoma, tuo pačiu metu praeitis yra vėl maskuojama, slepiama po neryškumą, virpančią prisiminimo miglą kuriančiais potėpiais, dažo-vaizdo nuvarvėjimais, indiferentiška spalva. Tarytum viena ranka iškastum, o kita čia pat užkastum.

Potėpiu sukuriamas neryškumas kartais mena pralekiančio vaizdo įspūdį ar vaizdą, matomą per aprasojusį stiklą. Ši tapybinė skraistė gali tapti „kamufliu“, maskuojančiu personažų tapatybę, kaip tai matoma *Adomo Danusevičiaus* darbuose, liečiančiuose aktualią ir opią Rytų Europoje seksualinių mažumų temą.

Atminties temos aktualizavimą jaunųjų tapytojų darbuose galima grįsti savo tapatybės paieškomis. „Tapatybė nėra pirminė, ji egzistuoja kaip principas, tačiau kaip antrinis principas –

toks, kuris *tampa*; jis nuolat grįžta prie to, kas skirtinga (...). Sugrįžimas yra vienintelė tapatybė, bet tapatybė kaip antrinė galia; tai skirtumo tapatybė (...).³¹ Taip per „sugrįžimą“, pertapydami praeito laiko artefaktus (nuotraukas), jaunieji autoriai formuoja savo esamąją tapatybę, per atvaizdo perkonstravimą drobėje sukuria savo idealųjį *alter ego*. Per savo atvaizdą subjektas tarytum atsiskiria, atsidalija nuo savęs tam, kad vėl save atrastų.

Laiko, tapatybės, identiteto temos jaunųjų tapytojų tarpe gali būti sąlygotos politinių aplinkybių – gyvenant sąlyginai jaunoje valstybėje, nepriklausomybę atgavusioje tik prieš kelis dešimtmečius. Jaunoji karta nereflektuoja savęs kaip Tarybų Sąjungos piliečių (kas natūraliai paliko pėdsakų vyresnės kartos identitete), bet ir neturi aiškaus nepriklausomos lietuviybės vaizdinio. Senų fotografijų kvestionavimas (citavimas) ar jomis remiantis „dėliojamas“ vaizdas, „naujasis mitas“ sukuria naują esatį – „naująją tapatybę“, kuri grįsta skirtumais, atsirandančiais gretinant praeitą, dabartinį ir būsimąjį laikus. Esamos realybės permąstymas praeities ar ateities atžvilgiu implikuoja dabarties skirtumo radimąsi. Ši kartotė negali būti vadinama imitacija, dublikatu ar simuliakru, kadangi praeito laiko artefaktai ne kopijuojami ar imituojami, o jais naudojantis sukuriamas naujas dabarties vaizdas, kitaip tariant, naujas originalas, nauja tapatybė. Skirtumai tarp pradinio vaizdo (nuotraukos) ir kartotės (paveikslo) yra naujasis esamojo laiko (tapybos) veidas, kitaip tariant, *naujasis realizmas*.

„Pakartojimas – tai meno kalba, kur kiekvienas atvejis yra nepakeičiamas, todėl gali būti tik pakartojamas, o kiekvienas pakartojimas neišvengiamai pakeičia tai, ką kartoja.“³² Kartojimas tapyboje neatsiejamas nuo nuotraukos, kurią menininkai pertapo (visiškai, fragmentiškai ar su interpretacijomis).

Remiantis šiuo tapatybės kūrimo principu, mano aptariami jaunieji Lietuvos tapytojai, remdamiesi praeitimi (nuotraukomis), kai kurie – ateities prielaidomis, formuoja savo asmenybių atvaizdus. Praeities artefaktus „projektuoja“ į dabartį.

Platonas veikale „Valstybė“ mini trejopą žmogaus kaip subjekto galimą tapatybę. Pirma, tai žmogus kaip žmonijos narys (priklausantis „žmonių“ rūšiai), antra, žmogus kaip asmuo (su

³¹ A. Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, 35 p.

³² Ten pat

savo individualiomis skirtybėmis) ir trečia – jo portretas, atskleidžiantis dar subjektyvesnį (psichologizuotą) asmens vaizdinį.³³ Ši grandinė *rūšis / individas / jo atvaizdas paveiksle* nuo bendrybių juda subjektyvumo link.

Remiantis *Platono* teorija, nuotrauka (naudojama tapant) autorių pastumia subjektyvesnės išraiškos link. Tarp natūros ir tapybos darbo įsiterpus nuotraukai ši grandis pailgėja (*rūšis / individas / jo atvaizdas nuotraukoje / jo atvaizdas, nutapytas paveiksle*) ir gali reikšti žingsnį dar subjektyvesnio žvilgsnio, sąmoninių impulsų įtakojamos raiškos link. Šią raišką ir aptinkame jaunųjų tapytojų, naudojančių antrinius atvaizdus (nuotraukas), darbuose – dėlionės principu „perrinktuose“ siužetuose. Informacijos perdirbimas, susijęs su psichikos reiškinais (suvokimas, atmintis, dėmesys, mąstymas, emocija), neveikiamas natūralios aplinkos (natūros), turi daugiau sąlygų telktis į subjektyvų savęs demaskavimą vaizde.

Čia vėl galima panaudoti pasakos „Alisa veidrodžių karalystėje“ atvejį. Kaip Alisa nuo realybės pasineria į savo vaizduotės ir sąmonės žaidimus (iš daugelio su logika prasilenkiančių reiškinių „dėlioja“ savąją tapatybę, sprendžia fundamentalius klausimus), taip šiuolaikinis tapytojas, remdamasis realybės atvaizdais, užsidaręs studijoje, paveikslą „dėlioja“ demaskuodamas ne aplinką, o savo sąmonę – ne objektą, o subjektą. Taip mąstymo ir vaizduotės pagalba paveiksle „žaidžiama šachmatų partija“, kurios taisyklės kuria pats autorius.

Kaip stebuklingoje veidrodžių karalystėje norint pasiekti vieną ar kitą objektą reikia judėti priešinga kryptimi (veidrodiniu principu), taip tapytojai, norėdami atskleisti / sukurti savąjį *aš* dabartyje gręžiasi į nuotraukose dokumentuotą praeitį.

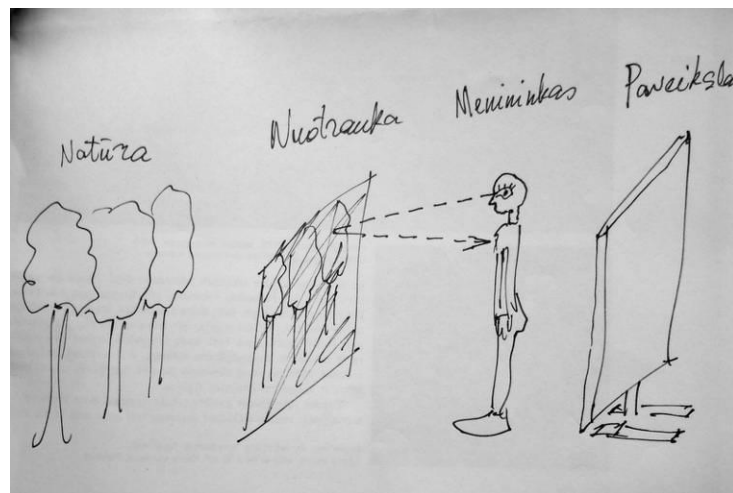
Aš, norėdama atskleisti savo subjektyviausius sąmonės užkaborius, fotografuoju save daugybę kartų, tarytum norėdama tolti nuo originalo (savo kūno) ar „sunaikinti“ jį, paversdama nuo manęs nepriklausančiu objektu. Mano pačios prisiminimai fotografijose transformuojasi į vaizdus, kurie nebepriklauso mano sąmonei. Atvaizde kūnas įgauna nuo manęs nepriklausantį gyvenimą nuotraukoje. Tokiu principu pažįstu save ir artėju prie savęs.

Turiu darbo iš natūros (gamtoje) patirties, taip pat ilgą laiką piešiau modelio aktus „gyvai“. Abiem atvejais mano darbas buvo stipriai veikiamas aplinkos, t. y. tapant gamtoje

³³ Platonas, *Valstybė*, Vilnius: Mintis, 1981

veikia atvira, gyva erdvė. Piešiant / tapant modelį patiriama jo įtaka, atviriau „skaitoma“ žmogaus asmenybė. Abiem atvejais galima prielaida, kad iš natūros sukurtas paveikslas labiau atspindi realybę, jos „charakterį“ (žmogaus ar gamtos), kadangi veikiant natūrai į idėjos išraišką įsijungia sensoriniai veiksniai, lemiantys mąstymą. Tuo tarpu gyva pavertus fotografiniu atvaizdu minėtoji įtaka gerokai mažėja. Čia didėja autoriaus galimybė reikštis, keisti, savaip charakterizuoti reikšmes, ženkliškumą. Tai ir minėjo pokalbyje apie nuotraukų įtaką tapyboje E. Karpavičiūtė. Su lengvesniu idėjos koncentravimu naudojant nespaltvotas nuotraukas sutiko ir E. Ulčickaitė. Dviejose dimensijose (nuotraukoje) objektas tarytum „nukenksminamas“ – netenka savo kaip objekto statuso ir jau tampa atvaizdu, kurį lengviau pritaikyti transformuojant.

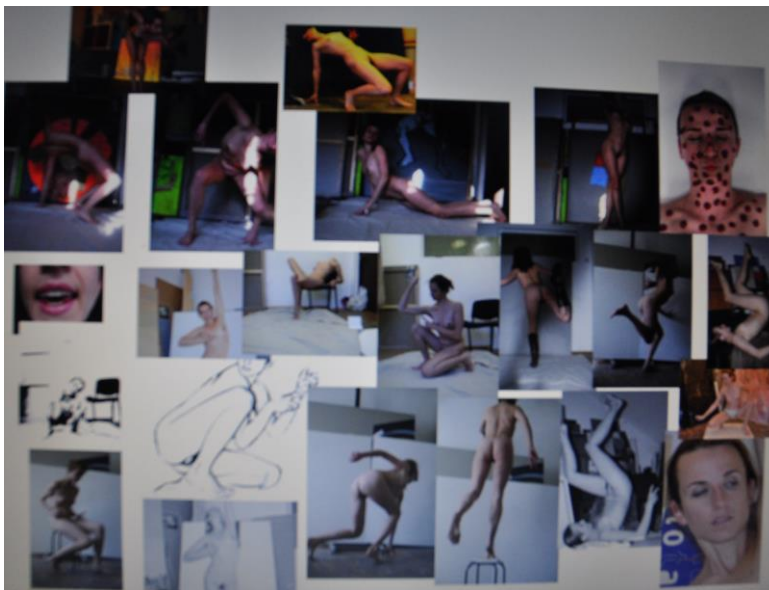
Darbo procese fotografija tampa „siena“, į kurią žvilgsnis atsimuša ir lekia atgal autoriaus kryptimi, vėliau įgauna formą paveiksle.



M. Furmanavičiūtė, eskizas „Regos planas XXI“, 2015

Mano pačios paveiksluose tapatybės paieškos tapo pagrindine darbus rišančia tema. Buvimas moterimi lėmė būtent šios lyties tapatybės analizę įvairiais aspektais: motinystės, aukojimo, sakralumo, populiariosios kultūros ar seksualumo. Analizuoju remdamasi autopatirtimis ir intuicija. Stebiu faktus ir darau prielaidas. Mano kūrybą nulėmė poreikis susipažinti su savo pačios istorija, išlaisvinti tai, kas slėpta, ko gėdijuosi. Per savianalizę tyrinėju ir pačios tapybos galimybes, leistinas ribas. Šią analizę vykdau atsiribojusi nuo „natūros“, remdamasi nuotraukomis, atvaizdais kompiuteryje. Kadangi pati sau esu modelis – kūryboje remiuosi savo fotoaktais. Taip žvelgiu į savo asmenį iš šalies, nuotraukos ir paveikslo santykių

tampu trečiuoju asmeniu, dalinai išsivaduoju nuo asmeniškumo perkeldama tai į paveikslą kaip *kita*, t. y. atvaizdą nuotraukoje. Tarytum sakydama: „Tai ne aš, tai mano atvaizdo interpretuotas vaizdinys paveiksle.“ Šiuo principu savo atvaizdą nuotraukoje ir jo vaizdavimą paveiksle galima būtų suvokti kaip žvilgsnio nukreipimą nuo savęs į aplinką, kas tampa terapija, savireabilitacija.



Iš asm. nuotraukų arch.

Taip siekiu „pagauti“, „užkonservuoti“ tapatybę, kuri apsireiškia kūrimo momentu ir yra nuolatos kintanti substancija. Man patinka, kad fiksuotas vienokioje ar kitokioje formoje (nuotraukoje, paveiksle) laikas sustoja, jaučiu tvyrančią dabartį. Nuotraukoje fiksuota tapatybė paveiksle *statoma* antrą kartą, primetant savo valią. Šiame procese tapdama *trečiuoju asmeniu* įgaunu daugiau galimybių keisti ir formuoti, identifikuojanti save naujai perkuriant. *Konservuojant* savo norimą atvaizdą laike randasi atskaitos taškas tolesniam savęs identifikavimui. Tai sukuria stabilumo jausmą.

2014 m. seno perkūrimą naujai panaudojau koliažinių cikle „Veronikos atgimimai“. Pats pavadinimas kilo spontaniškai prisiminus A. Vienuolio apysakos herojės paskenduolės Veronikos istoriją, vaizduojančią kaimo žmonių doros supratimą ir santykį su „nusidėjusia“ Veronika.

Tokiu pavadinimu noriu savaip reabilituoti šios merginos istoriją, „prikelti“ ją naujam gyvenimui (paveiksle) su teise išreikšti savo kūno patirtis, išlieti pagiežą. Šią istoriją interpretuodama keliu savo kūryboje aktualų kūniškumo klausimą, kuris krikščionybės šešėlyje

buvo (ir dažnai vis dar yra) tapatinamas su nuodėme, nešvara, kalte, priešpriešinamas iki dabar Lietuvoje gajai „dvasingumo“ sąvokai. Šie neigiami apibūdinimai ypač akcentuojami vertinant moteriškąją giminę ir jaugę į bendrą mūsų krašto savimonę.

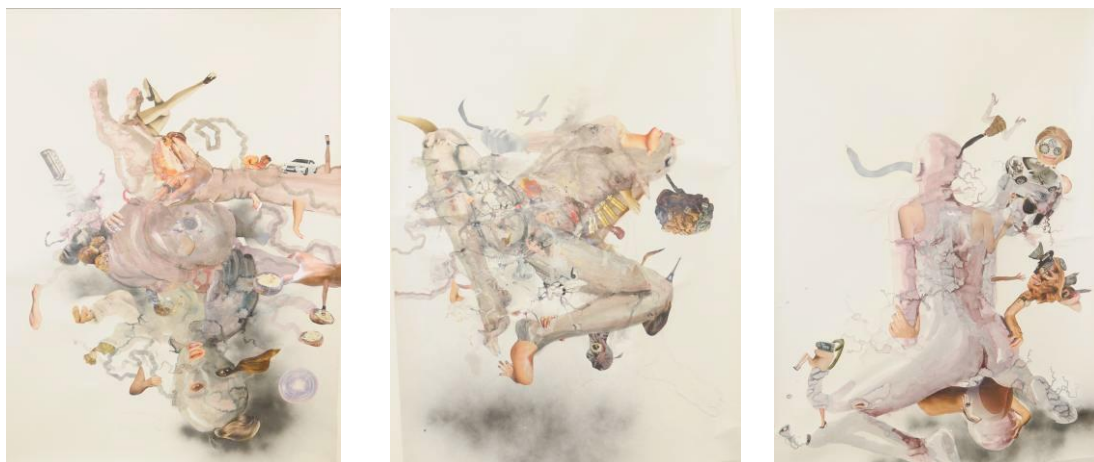
Ciklas „Veronikos atgimimai“ buvo sukurtas specialiai doktorantų parodai „Išsklotinė“, jo pagrindinė mintis buvo atskleisti meninių tyrimų „virtuvę“, veikimo principus. Savo meninės veiklos principą atskleidžiau per tiesioginį nuotraukos ir tapybos junginį. Nuotraukas *ready-made* sąmoningai rinkausi ne iš asmeninio archyvo, o iš atsitiktinių masinės leidybos šaltinių. Taip populiariosios kultūros pagrindu sukūriau intymią istoriją ir galėjau dar aiškiau demonstruoti įvaizdžių transformaciją (iš sąšlykų formuoti veidą, rankų pirštus klijuoti prie pėdų ir pan.). Pradiniame etape liejau akvarele, vėliau klijavau iškarpas. Renkant fotografijas mane traukė blizgūs paviršiai, kuriuos derinau su atgrasiomis formomis. Pavyzdžiui, blizgus, aptakių formų aštuonkojis, išlendantis iš moters kojos, man atrodo šiurpinančiai ir tuo pačiu patraukliai. Su patrauklaus ir atgrausaus, grožio ir šleikštulio sambūviu paveiksluose tikiu atskleidžianti nemaskuotą prigimtį.

Per pagrindinį savo paveikslų veikėją – moters kūną – balansuoju tarp harmoningų ir destruktivių patirčių, pabrėžiu neromantizuotą realizmą. Tokią būtinybę iššaukė visuotinai priimtoms normoms, idealizmu grįsti kanonai, diskriminacija moterų atžvilgiu. Ši represija vizualiai reiškiasi per savimaskavimą, kamufliažinį maskaradą, tampa susiskaldymo dalimi.

Kuris vaizdinys tikras? Tokį klausimą įžvelgiu daugelyje mano aptariamų autorių darbų. Šis klausimas aktualus vertinant ir savo pačių atvaizdus, kurių perteklius lydi kiekvieną, paisantį modernaus šiuolaikiškumo. To pavyzdys – populiarejantis internetinis socialinis puslapis „Facebook“ bei pats virtualus savęs reprezentavimas. Antrinėje realybėje sukuriamas norimas „patobulintas“ įvaizdis. Viso proceso pagrindu tampa (daugiausia) nuotraukos – vienas su kitu besivaržantys atvaizdai. „Tikro-netikro“ klausimas tampa tiek kasdieniškas, kad jo vis dažniau nepaisoma. Labiau vilioja atsiveriančios galimybės manipuliuojant vaizdais save kurti pačiam. Ar ne tą patį pastebime ir jaunosios kartos tapyboje? Atsivėrusios galimybės keičia mąstymą plačiąja prasme.

Gyvenant atvaizdų pertekliaus laikmetyje aš jaučiuosi ne tik stebint *pasisavinanti* atvaizdą, bet ir atvaizdą *pasisavinant* mane. Ėmiau vengti matyti gausybę atvaizdų ant pastatų, televizijoje (daugiausia reklaminio pobūdžio). Kartą išėjusi į miestą su kontaktiniais lėšiais (esu trumparegė) dar nepasiekusi tikslo pasijutau priverstinai persotinta vizualios informacijos, už

kurios nevalingai *kliuvo* akys – dirginama sensorika kėlė kontempliacijas. Mano dėmesio koncentracija atakuojama lavinos vaizdinių naudojantis internetu.



M. Furmanavičiūtė, „Veronikos atgimimai“, 2014

Paveikslų cikle „Veronikos atgimimai“ moters kūną apklijavau fotografiniais „antikūnais“. Taip išreiškiau nepaliojamą savęs perpildymo, apsivalymo ir atsinaujinimo motyvą.

Kaip beįvardyčiau savo tapybos iš nuotraukų intencijas, visos jos susijusios su jausmais, bet ne su atvaizdavimu ar „grynu atkartojimu“. Emociją įvaizdinanti drobėje, tikiu suteikianti jai kūną. Be šio tikėjimo mano darbai ir pati tapyba netektų prasmės.

Taip paveiksluose karpau, dėlioju ir nuolatos „atnaujinu“ savo tapatybę, kuri niekada netenkina ir skatina tolesnę paieškų eigą. Šį paieškų procesą parodos „Irvisdėltoneta“ (2014 m.) anotacijoje aprašiau taip:

„Jau 10 metų ieškau, ko nepametus. O gal ieškau visus 36 metus. Tik paskutinę metų dekadą tos paieškos virto kūnu, į kurį galėjau pažvelgti iš šalies – aš į ją, ji į mane. Ėmėme stebėti viena kitą palaipsniui besikeičiančias. Jų daugėjo ir daugėjo, bet nei vienoje neatpažinau tos, kurią jaučiausi praradusi. Paieškų proceso pradžioje radosi daugybė fotografijų, kuriose mėginau atkartoti dingusiosios vaizdą, vėliau pasitelkdama vaizduotę piešdavau, tapiau aplinkybes, kuriose ji turėtų būti ir ką veikti, kad aš ją atpažinčiau. Bet tai, ką rasdavau, neatitikdavo tikrumos, kurios ieškojau. Paieškos virto patologija, persekiojančia maniją, besaikiu dauginimu(si) atvaizduose. Paieškų procesas, nesuinteresuotas ir nesuplanuojamas, virto kriminalistiniu tyrimu, tapo pagrindiniu mano tikslu. Jos ėmė išsigimti, rodė vis baisesnes

grimasas stengdamosi įtikti, įtraukti, prijungti ir padraugauti – artimai ir intymiai. Jos daug laiko skyrė savianalizei, mėgdžiojo kitus kūnus, gilinosi į filosofiją, mitologiją, šiuolaikinių *jų* tendencijas, bet neatpažindavau nei vienos ir išsižadėdavau čia pat joms gimus. Jos man ėmė tyliai priekaištauti, ypač jei ilgesniam laikui reikia kur išvažiuoti ir užrakinti jas visas paliekant vienas. (...)“

Paveiksluose įvaizdinu, ko trokštu, ir čia pat susiduriu su savo demonais. Per tokį „išpažinties“ ir „apsivalymo“ procesą ieškau naujo atgimimo. Realų moters kūną jungiu su fantazija, darbo procese nuotrauką su intuicija, patrauklumą su agresija. Ieškau išbaigtumo, bet susiduriu su nepaliojama tąsa ir nuorodomis į kita.

Mano pasąmonė atsiveria veikiamą reprodukcinės medžiagos, kurios fragmentus renku intuityviai. Kaip skiautinėjimas, kuomet sena sukarpona ir sudėliojama, pergrupuojama naujai. Taip dėlioju, karpau ir nuolatos „atnaujinu“ savo tapatybę, kuri niekada netenkina.

Remiantis mokslininkės *Luce Irigaray* lyčių tyrinėjimais, šis daugiabriaunis asmenybės / vaizdinių su(si)skaldymas ir daugialypumas yra būdingas išskirtinai moteriškai prigimčiai. *L. Irigaray* teigia, kad moters tapatumas negali būti siejamas su vienu simboliu – priešingai nei vyras, kurio lyties monolitiškumas išreiškiamas per analogiją su *falu*. Lyčių tyrinėtojos *Anu Koivunen* ir *Marianne Liljestrom* pažymi, kad nagrinėdamos moterų autobiografijas pastebėjo būdingų šiai lyčiai bendrų bruožų, kaip antai „daugiabalsiškumas“, fragmentiškumas ir dienoraščio stilius. „Manoma, – rašo analitikės, – kad autorių nesugebėjimas arba nenoras rašyti apie savo gyvenimą laikantis autobiografinio žanro idealų – pateikti vientisą „aš“ pasakojimą – yra būdingas moters subjektyvumo patriarchalinėje kultūroje ženklas“³⁴. Šie bruožai aptinkami ir dailininkų darbuose, kurių plastinėje vaizdo sąrangoje nesunkiai atpažįstamas „dėlionės“ („skiautiškumo“) motyvas. Savo tapatybę moteris kuria iškonstruodama galią turinčiųjų suformuotus stereotipus. *Teresa de Lauretis* apibūdinimu, moters subjektyvumas yra daugybės vienašalių skirtumų ir pertvarkymų tinklas arba niekada nesibaigiantis, nuolat pildomas, atnaujinamas „projektas“, kurį taikliai įprasmina skiautinių vaizdinys³⁵.

³⁴ Anu Koivunen, Marianne Liljestrom, *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, 2001

³⁵ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, 1987

Šis daugialypumas išreikštas tapytojos *Georgia O'Keeffe* kūryboje, kurioje įvaizdžiai turi kitas reikšmes nei atrodo – gėlių žiedų motyvai primena moters lyties sąrangą. Tapytoja *Frida Kahlo* savo darbus „suaudžia“ iš daugybės simbolių. Paveikslai šių ženklų pagalba tampa užduočių žiūrovui labirintu. Dvigubas ir pats psichologinis *Kahlo* reprezentavimas darbuose, kuriuose ji save verčia auka ir agresoriumi vienu metu. Niujorkietė šiuolaikinė tapytoja *Wangechi Mutu* moterystės temą skleidžia jungdama koliažą, akrilinę tapybą, kitas mišrias technikas bei ekspoziciją papildančiomis veltinio, kitų medžiagų instaliacijomis. Taikliai trejopu savo atvaizdu moterišką daugialypumą iliustruoja garsi šiuolaikinė menininkė *Cindy Sherman* sustabdytame vaizdo įrašo kadre „Untitled film still #14“.

Tačiau negalima teigti, kad neegzistuoja vyriškos lyties pavyzdžių, įvairiai besireiškusių kūryboje ir taip rodžiusių savo „daugiaveidiškumą“. To pavyzdys gali būti *Pablo Picasso*, per savo kūrybinę karjerą išbandęs daugybę raiškų – nuo realizmo, ekspresionizmo, žydrojo periodo bei dažnai tapyto arlekino įvaizdžio (po kuriuo slėpė savo paties tapatybę) iki kubizmo ir drastiško moterų kūnų dekonstravimo. Galima prielaida, kad vyrai dažniau savo tapatybę kūryboje išreiškėdavo per žvilgsnio nukreipimą į išorę, dažnai – į moterį (*Vermeer*, *Courbet*, *Matisse*, *Titian*, *Renuar*, *Modigliani* ir kt).

Tuo tarpu tik pastarąjį šimtmetį tapytojų gretas gausiai papildžius moterims, dažniau pasitaiko jų pačių savianalizė per kūno dekonstravimą ir demaskavimą.



C. Shernan, „Untitled film still #14“, 1978



C. Wangechi Mutu, „YoMama“, 2003

Tai iliustruoja *Elke Kristufek, Marina Abramovic, Cindy Sherman* – naudodamos kūrinio pagrindu savo kūną surežisuotuose įvaizdžiuose tarytum susvetimėja pačios su savimi ir tuo pačiu vis kitais pavidalais išreiškia sau giminingą charakterį. Lietuvos kontekste tai aktualu *Laisvydės Šalčiūtės, Eglės Rakauskaitės*, mano kartos tapytojų *Alinos Melnikovos, Kristinos Kurilionok*, mano pačios kūryboje. Šiais atvejais autorių kūnas naudojamas kaip pagrindinis meno elementas. Per savo (kaip autorės) žvilgsnio nukreipimą į save (kaip medžiagą) keičiama ir nuolatos perkonstruojama savo pačios tapatybė kūrinyje. Nuotrauka šiame procese tampa svarbia „savidokumentine“ medžiaga, tarpine stotele perkuriant savo tapatybę.



A. Melnikova, „Don't kiss me, I can do it myself“, 2007



K. Kurilionok „Pasidalinimas“, 2012

Kūno dekonstrukcijos motyvas pagrindiniu tapo mano 2014 m. paveiksluose „Valerijos gimimas“ ir „Juditos sapnas“. Šių paveikslų motyvai mano atmintin įstrigo dar vaikystėje, kai močiutės namų bibliotekoje vartydavau ir atidžiai tyrinėdavau *Sandro Botticelli* reprodukcijų albumą. „Veneros gimimas“ ir „Juditos grįžimas į Betuliją“ buvo mano mėgstamiausios paveikslų reprodukcijos. Pirmasis paveikslas suformavo idealizuotą grožio ir meilės santykių viziją, antrasis hipnotizavo grožio bei siaubo susilietimu – nukirsta karo vado Holofreno galva ir kruvinas kardas žavingos moters rankose kėlė nepaaiškinamą ir sykiu akį traukiančią prieštarą. Šio autoriaus paveikslai man buvo tam tikri rebusai. Būdama vaikas nežinojau konkrečių cituojamų mitų ir žiūrėdama paveikslus mėgindavau juos susikurti pati.

Prieš metus atsitiktinai į rankas paėmus graikų mitologijos knygą iš pasąmonės vienas po kito iškilo ir naujų paveikslų motyvai – „Valerijos gimimas“ ir „Juditos sapnas“. Pirmajame naudodama *Botticelli* citatas „suskaidžiau“ Veneros kūną, antrajame kilo mintis pakoreguoti

Juditos mitą. Panorau „reabilituoti“ Juditos poelgį ar susikurti savąją Juditos ir Holofreno istoriją: Judita pamilo savo auką, tačiau nepaisydama to įvykdė planuotą egzekuciją vardan savo krašto. Kilo paveikslo-lovos vizija. Viršutinėje paveikslo dalyje nutapiau dvi pagalves. Toliau detalės „lipdėsi“ labai sunkiai ir neprognozuojamai. Norėjau nutapyti sau artimo vyro galvą ant vienos pagalvės ir save greta. Pradėjau nuo ištiškusios rožinės masės žemiau pagalvės. Vėliau teptuku vedžiodama šlapią dažų masę pradėjau gailėtis savo „aukos“, nuoroda į kraują pradėjo virsti gėlėmis... Pasijutau pati esanti aplinkybių auka ir „nusikirtau“ galvą, kurią paguldžiau greta savo kūno ant kitos pagalvės. „Nusikirsti“ galvą paskatino ir *Michael Borremans* paveikslo motyvas, kurį pertapiau savo darbe su savo bruožais. Darbe priderinau kelias plunksnas, užkliuvusias iš kito *Borremans* darbo. Centre nutapiau vyro rankas – parsivežtą nufotografuotą eksponatą iš Metropoliteno meno muziejaus – „nukirstos“ vyro rankos iš marmuro. Jei paveikslas virsta mano pačios kapu, šias rankas norėjau įdėti į jį, kaip atminimą to, kas visada žavėjo, skriaudė, mylėjo.

Paveikslas kaip nuosprendis ar priekaištas ilgai stovėjo studijoje ir nepasidavė jokioms tolesnėms variacijoms. Po kelių savaitių tarp gausybės daiktų akį patraukė prieš kelis mėnesius iš namų atsineštas senovinis žadintuvas. „Tegul visa tai bus sapnas, iš kurio Judita atėjus laikui pabus,“ – pamaniau. Tik tapydama pamiršau kelias svarbias detales – skaičius ir rodykles. Nutapytas laikrodis liko be jų. Gal Judita pati save pabučiuos ir prabus...



S. Botticelli, „Juditos grįžimas į Betuliją“, 1469



M. Furmanavičiūtė, „Juditos sapnas“, 2014



M. Borremans, be pavadinimo, 2008

Šiuolaikiniai autoriai vyrai taip pat save demaskuoja tapyboje naudodami savo kūną (A. Zakarauskas, Ž. Augustinas). Naudojant objektus, meno kūrinius, istorinius asmenis, jau

turinčius savo įvaizdį, šis yra *išrenkamas* ir *sudėliojamas* iš naujo primetant savo valią. Šiuo atveju sava tapatybė formuojama paradoksaliai nukreipiant žvilgsnį į kitą. Taip garsi menininkė *Nan Goldin*, dokumentuodama savo aplinką iki ekstremalaus intymumo, formuoja savo pačios ir savo gyvenimo paveikslą.

Nuotrauka dalyvauja kaip atskirtis tarp kvestionuojamo objekto ir jį reflektuojančio tapytojo. Nespaltvota nuotrauka objektą / asmenį verčia labiau ženklu (užuomina), kuris lengviau pasiduoda keičiant įvaizdį ar tapatybę, juo išreiškiant individualų mąstymą. Čia įvyksta ir esminis posūkis mąstymo, idėjos link.

Minėtas žvilgsnio nukreipimas nuo savęs (realaus) į save *kitą* (nuotraukoje / paveiksle) galima susieti ir su *Carl Gustav Jung* psichoanalize. „Mes pastebime, kad tai, kas mumyse „kita“, iš tiesų yra „kitas“, būtent kitas realus žmogus, mąstantis, darantis, jaučiantis, siekiantis to, kas mums atrodo atstumtina ir niekinga. Taip mes atrandame baubą ir su malonumu imame prieš jį kovoti.“³⁶ Šis žmogaus sąmonės duališkumas, poreikis „kovoti“, keisti save-*kitą* atsispindi ir menininko „susiskaldyme“. Gali būti, kad šiuolaikinis tapytojas šį duališkumą perkėlė, patobulino naujai, t. y. nukreipė žvilgsnį į save nuotraukoje ir paveiksle, pats tapdamas nešališku šių dviejų atvaizdų kolaboracijos vykdytoju, kovotoju ir stebėtoju.

Šiame perdirbimo procese neišvengiamai susiduriama su savais *dievais* ir *demonais*, kas tampa pagrindu kūrybos procese. Kiek esi atviras ir drąsus pažvelgti *jiems* į akis nulemia, kiek paveikslas taps paveikus ir galbūt sukrečiantis. Kuo giliau neriama į sąmonę, tuo baisesnė ir netikėti (savi)atradimai galimi. „Visiems mums nutinka panašiai kaip broliui Medardui iš *E. T. A. Hoffmann* „Velnio eliksyro“: kažkur mumyse gyvena paslaptingas, baisus brolis, t. y. mūsų nuosavas, gyvas, kraujo ryšiais su mumis susijęs antipodas, kuris išlaiko ir pikdžiugiškai išsaugo visa tai, ko mes pernelyg uoliai stengiamės nepastebėti.“

Minėtos *dvynės-kiborgės* ieškau dirbdama su savo atvaizdais nuotraukose, per kurias įgaunu daugiau drąsos.

Paskutiniajame darbų cikle „Fuck identity. It’s all about sex“ provokuoju padoraus / nepadoraus, gražaus / šlykštaus diskursą. Plečiu ir savo pačios atvirumo rėmus – kas svarbu

³⁶ Carl Gustav Jung, *Du traktatai apie analitinę psichologiją. Apie sąmonės psichologiją / Santykiai tarp Aš ir sąmonės*, Vilnius: Margi raštai, 2012, 55 p.

pagrindiniu pasakojimo elementu renkantis nuogą (savo) kūną. Kur leistina cenzūros riba? Kuri mano asmeninė riba ir kuri kolektyvinė, t. y. visuotinai priimtina?

Šiuos klausimus užduodu ne tik sau, bet ir žiūrovui. Tapydama neatpažįstamas formas ar kūno fragmentus provokuoju žiūrovo sąmonę reikštis pačiais netikėčiausiais vaizdiniais ar asociacijomis. Kūnus, formas (metallinius, blizgius, lietus spalva, pieštus kontūru) vaizduoju „bjauriai gundančius“. Lyg pūlinys, išspauistas iš seniai skaudančios žaizdos.

Idealo siekis (kūno, šeimos, karjeros, atvaizdo) būdingas kolektyvinei sąmonei ir yra amžinas, žmoniją lydintis nuo antikos menuose idealizuoto kūno, moteriškumo vaizdavimo iki šių dienų reklamos įvaizdžių. Šio reiškinio šaknys glūdi krikščionybėje, įskiepijusioje radikaliai priešingus gero ir blogo polius. Paveiksluose rodai abi šio „medalio puses“ – idealizuotojo *aš* ir šešėlinės (pa)samonės santykio. Grožio ir atgrausaus blogio sąlyčiu paremta visa graikų mitologija, kuria susižavėjau paskutiniais metais (pvz., Dievas Uranas įkalina savo monstrus vaikus Žemės gelmėse, vėliau sulaukia keršto ir yra vieno jų kastrojamas. Išmestų genitalijų kraujas tyška į jūrą ir iš to gimsta visų laikų grožio deivė Venera). Įtaigiai priešių sambūvis plėtojamas ir liaudies pasakose, kurias labai mėgau. Pamenu, būdama vaikas eidama miške šviežiai iškritusiu sniegu visada grožėdavausi ir svarstydavau, kaip raganos smegenys gali taip gražiai spindėti (atmintin buvo įstrigusi pasaka „Jonukas ir Grytutė“). Panašaus grožio ir siaubo santykio ieškau savo paveiksluose šiandien. Legitimuodama *demonus* artėju prie realizmu, o ne idealizmu grįsto įvaizdžio. Neiginį verčiu teiginiu.

Prieštarų sambūvis tapo mano kūrybos pagrindu ir reiškiasi per „suteptą“ šilką, ekspresijos ir hiperrealizmo sintezę, drastiškose pozose vaizduojamą kūną. Priešių konfliktą atskirame individe suvokiu kaip visos žmonijos konfliktą. Asmeniškai tampa visuotina.



M. Furmanavičiūtė, „Positive2“, 2013



M. Furmanavičiūtė, „Isn't it shiny?“, 2013

Moters kūną verčiu ženklu ir siekiu tolti nuo savęs kaip asmenybės į save kaip vieną iš daugelio – kviečiu žiūrovą tapti mano kūno savininke, iš paveiksle pateiktų ženklų aktualizuoti savo problematiką.

Paveikslo kūrime svarbus mano (autorės) nesusitapatinimas su savo personažais – objektyvesnio žvilgsnio paieška, tuo pačiu šiame procese paradoksaliai (veidrodiniu principu) demaskuoju subjektyviausią savo dalį.

Šiais ženklų saitais pagrįsti ir mano aptariamų jaunųjų autorių darbai. *K. Gaitanži* ir *J. Jurciko* darbai praeities ženklais žiūrovą įveda į istorinį-politinį diskursą. Supainioti įvykiai trikdo suvokimą ir provokuoja sąmoninius, subjektyvius reikšminius saitus. *J. Jurcikas* naudoja istoriniais (tarybinių laikų) įvaizdžiais, tačiau konstruodamas siužetą palieka daug erdvės interpretacijoms. *K. Gaitanži* paveikslai konkretesni – jis dažnai naudoja atpažįstamas istorines asmenybes (legendinės grupės „The Beatles“ nariai, Frydrichas Nyčė, Adolfas Hitleris, Arnoldas Švarcnegeris, Fidelis Kastro...), provokuoja intelektualinį diskursą, grįsta istorinių įvykių žiniomis. *E. Karpavičiūtė* remdamasi istoriniu kultūros paveldu kviečia intelektualiam diskursui. *E. Ulčickaitė* motyvų ieškojimo procese palieka erdvės atsitiktinumui, autorės pagrindinis kūrybos variklis – empirinis pasaulio stebėjimas, tapomos praeities detalių ryšys su istorija. Kaip autorė sako: „Gimiau šalyje, kurios nebėra...“ Ir tas verčia autorę per kūrybą *gręžtis atgal*. Istorinius artefaktus galima traktuoti kaip sąmonės būsenas. Norint iš esmės suvokti šių autorių kūrybą būtina žinoti kultūrinį / istorinį paveldą.

Priešingas ženkliškumui yra ne(at)pažinumas, kuris taip pat stipriai paveikus ir trikdantis žiūrovo sąmonę. Figūros vaizduojamos veikiančios kažką nesuvokiamo. Pasakojime atsiranda nepažinios tuštumos, kas skatina į naratyvo kūrimą įsitraukti patį žiūrovą. Toks nesuvokimo

momentas kelia nejaukumo būsenas. Tuo paveiksluose „žaidžia“ Michael Boremans, kurio personažai fiksuojami tam tikroje veikloje / situacijoje, kurios negali identifikuoti.



M. Boremans, „Workers“, 2010



M. Boremans, „Girl“, 2010

Nepažinumo fenomenas mane sudomino 2013 m. Tai paveikslo turinys, kurį žiūrovas mėgina suvokti, bet negali jo tiksliai nustatyti. Dėmesį patraukė plotmė, kurioje sąveikauja šie reikšminiai elementai. Šią substanciją įsivaizduoju kaip kūną, kurio forma turi kintantį pavidalą. Šį kintantį, netvarų darinį įvaizdinu darbų cikle „Fuck identity. It’s all about sex“, kurio paveikslų veikėjai virsta metalo lydiniu, tampa sunkiai atpažįstamų formų. Taip arčiau realistinį vaizdą. Remdamasi nuotraukomis (jų fragmentais) mistifikuoju realizmą.

Gana gimininga šiai raiškai yra Alinos Melnikovos „kūniška“ tapyba. Remdamasi moters kūnu autorė jį deformuoja, jungia su kitomis detalėmis. Kūnas tampa kintančia substancija, netvaria daugialypių elementų simbioze.

Ši deformacija žadina suvokimo tinklus, kuriais remdamasis žiūrovas mato vieną ar kitą. Tarytum prisimeni, bet negali įvardyti konkrečiai. Neatpažintas formas mano paveiksluose sudaro darinių išsikišimai ir įdubimai – kartais tampantys tamsiomis skylėmis. Taip įeinu į klaidžius pasąmonės labirintus.

Tapymo procese vyksta derybos. Kurdama nepažinias paveikslines formas mėginu išlikti tarpiniame taške, kuomet keliama asociacija, „įjungiamas“ kompensacinis mechanizmas. Šiuo paieškų momentu mąstymas tampa aktyviausias ir galimi netikėčiausi atradimai, tik išvados visada turi klausiamąją nuosaką.

Jaunosios kartos paveikslų žanruose jungiamos priešybės. Realybės pagrindu kuriamas mistinis, nepažinus pasakojimas. Viena vertus, dėmesį patraukia atpažįstami ženklai, bet čia pat trikdo jų klaidus junginys. Nors šiandienos „uždaro“ darbo sąlygos lemia tapytojų telkimąsi į tai, kas supa pertekliaus prisotintoje artimiausioje aplinkoje bei paties sąmonėje, bet paveiksle galima stebėti atsivėrusias nepažinias vaizdo (minties) tuštumas.

Uždara erdvė persikėlė ir į paveikslumą, kuriame naratyvas vystomas interjere arba sieną menančioje vienspalvėje plokštumoje. Neretai fone imituojami senų tapetų raštai, bet visais atvejais dažniausiai neišeinama iš mistinio kambario, kuriame karaliauja daiktai.

Šiuolaikinės kartos saviraiškoje pastebiu tendencingą lytiškumo niveliaciją. Psichologizmu, savianalize ar kultūriniais siužetiniais žanrais besireiškiančių menininkų neskiriu lyties pagrindu. Ir moterų, ir vyrų tapyboje aptikau asmenybės susiskaldymo motyvą, taip pat virtuosiškai abi lytys paveiksluose „žongliuoja“ istoriniais kultūros artefaktais. Renkantis vieną ar kitą raišką pastebiu dėlionės motyvą – tapomo kūno ar siužeto irimą ar su(si)rinkimą iš paskirų detalių. Taip pasireiškia ir neišbaigtumo, tvyrančio proceso nuotaika. Atsakymai ar teiginiai taip pat virtę klausimais: prasmės, nepažinumo, savimonės.

Gamtos poveikumą pakeitė gausios informacijos despotija pasireiškianti, pertekliumi visose srityse. Šių akistatoje kuriu ir aš pati. Tyrinėdama savo kartos tapybą sąmoningai ir kartais nevalingai absorbavau daugelį kitų sandų. Balansuodama tarp siužetiškumo ir autopsichologizmo tapiau apropijuodama, įvesdama „chrono-piešinį“, kopijuodama fotografijų atvaizdus tiesiogiai ir pasisavindama iš jų tik refleksijas ar kontūrą. Jusliniais labirintais klaidžiojau ardydama atpažįstamą kūno formą ir vėl grįždama prie siužeto. Tikslas – (at)pažinti, surinkti save. Paveiksluose *matuodamasi* svetima ieškojau individualaus. Šiame procese patyriau nemažai bendro. Vienas svarbiausių motyvų – *šizofreniškas* asmenybės, kūno, siužeto pasidauginimas. Taip pat formą ir naratyvą paveiksle montuoju iš paskirų, tarpusavyje nesusijusių detalių, spalvas renku ir keičiu remdamasi asmeninėmis intencijomis (ne natūra). Visas kūrybos procesas vyksta tarp gausybės fotografijų ir kitų skaitmeninių vaizdų.



A. Melnikova, „Tavo buvusio laiko prognozė mano tariamo laiko juostoje“, 2010



M. Furmanavičiūtė, „Turiu tau dovaną“, 2014



M. Furmanavičiūtė, „Pono Dildo kelionės“, 2014

Paveikslas autoriaus savęs pažinime yra veidrodžio plokštuma, atspindinti sąmonės fragmentus. Vėliau šie fragmentai tampa atitinkamais dirgikliais žiūrovo sąmonei, atsiveria erdvė naujoms refleksijoms.

IŠVADOS

*„Kad taptumei tuo, kuo tu dar nesi,
Eiti turi keliu, kur tavęs dar nėra.“*

T. S. Eliot eilėraščio „East Coker“ eilutės

Šiame tiriamajame darbe pagrindinis tikslas buvo perprasti fotografijos įtaką savo kūrybai bendrame šiuolaikinės kartos kontekste. Spontaniški ir intuityvūs kūrybiniai sprendimai man atskleidė daugiau nei suplanuoti racionalūs. Mano kartą siejantis bruožas – fotografinės medžiagos naudojimas tapant. Pastarųjų metų tyrime iškėliau kelis su šia tema susijusius klausimus:

1. Kiek šiandienos tapyba paveikta studijų?
2. Kaip ir kodėl pasireiškia nuotraukų poreikis tapant?
3. Kokia fotografijos ir tapybos samplaikos praktika pasauliniame ir Lietuvos meno kontekste?
4. Kaip pakitusi šiuolaikinio tapytojo savimonė ir jos raiška? Kokią rolę tame atlieka atvaizdai?

Visuose tyrimo etapuose žvelgiau į savo ir kitų tapytojų darbus, kas man leido aiškiau pamatyti tam tikrus tapybos reiškinius iš šalies. Taip analitinio žvilgsnio nukreipimas nuo savęs į kitą padėjo identifikuoti (arba ne) sau artimus bruožus ir patirtis.

1. Pirmajame skyriuje remdamasi asmeniniais akademinio gyvenimo stebėjimais ir patirtimis priėjau prie išvados, kad besiformuojančio kūrėjo raišką lemia pasirinktas dėstytojas, jo kūrybiniai principai bei paties studento charakterio savybės, pasaulėjauta.

Dažniausiai ir racionaliausiai nuotraukos kaip medžiagos imasi *prof. Jono Gasiūno* studentai. Jų kūrybai daugiau įtakos daro ir pasaulinės reikšmės šiuolaikiniai autoriai, tai pastebima ir dėstytojo kūryboje.

Šios studijos autorių kūryboje pastebiu ištikimumą gana anksti pasirinktai formai. Paties *prof. Jono Gasiūno* tapybos formos ir naratyvo daugiasluoksniškume randu sąsajų su šiandieniais jaunosios kartos „dėlionės“ principu tapomais paveikslais, sluoksniais suręstu pasakojimu, apropriacijomis. Aš pati *Kosto Dereškevičiaus* dėstomo ekspresyvaus abstrakcionizmo kurse

pažintus tapybinius principus (kompozicijos įstrižaines, spalvinius santykius, energetinių mazgų-tuštumos dinamiką) perkėliau į sau artimesnę figūratyviąją raišką.

Arvydo Šaltenio studijoje įgytos žinios, kasdienėje aplinkoje atrandamos prasmės, objektų pagalba reiškia mintis, etinės ir meninės nuostatos, materijos charakteris man artimi ir šiandien kuriamuose paveiksluose, kuriuose „kovoju“ su sakralumo, dvasingumo, lyrizmo sąvokomis.

Vizualių *ženklų* pagalba kuriamą mitologiją matau ir kitų savo kartos autorių siužetuose, tik šios (naujos) „montažinės kompozicijos“ paremtos fotografine medžiaga, kas lėmė raiškos kitoniškumą, kurį pavadinau *naujuoju realizmu* ir analizavau antrajame skyriuje.

Prof. Konstantino Bogdano studentus dažnai sudaro pačios kontrastingiausios asmenybės, neretai didžiausi „keistuoliai“, kurių kūrybiniai sprendimai, bendradarbiaujant su dėstytoju, galiausiai būna patys netikėčiausi, o „kitoniškumas“ panaudojamas kaip stiprioji pusė.

2. Fotografinės medžiagos tapyboje populiarėjimą galima aiškinti praktiniu ir psichologiniu lygmeniu. Pirma, tai patogesnė ir gausesnė medžiagos prieiga. Pertapyti / perpiešti 2 dimensijų (at)vaizdą yra lengviau nei 3 dimensijų, t. y. iš natūros. Ypač jei vaizdui perkelti ant drobės pasitelkiamos kalkės, šilkografinė spauda ar projektorius.

Taip pat šiuolaikiniam kūrėjui aktualus „pabėgimas“ nuo šiandieninio hiperrealizmo. Fotografija traktuojama kaip stabilus faktas, labiau pasitikima nekintančiais atvaizdais nei vis didesnę evoliucijos pagreitį įgaunančia realybe. Šis informacijos perteklius reabilituojamas jį „nugalint“, t. y. pasisavinant pertapant.

Kita šios tendencijos priežasčių gali sietis su lyčių klausimu. Paskutinį dešimtmetį tapybos specialybėje, kultūriniame ir visuomeniniame kontekste ėmė dominuoti moterys. Moters statusui keičiantis, aktualu savistabos būdu įsivardyti individualios raiškos specifiškumo kriterijus, remiantis *būtuojų laiku* atrasti savo tapatybę ir jos reprezentavimą šiandien. Tačiau atsižvelgiant į faktą, kad per paskutinį šimtmetį griežtos atskirtys tarp lyčių ėmė tendencingai trintis, menų analizę remiantis lytiškumu vertinu skeptiškai ir pastebėjau daugiau sąlyčio nei skirčių. Ir moterų, ir vyrų tapyboje aptikau asmenybės susiskaldymo motyvą, taip pat virtuosiškai abiejų paveiksluose „žongliuojama“ istoriniais kultūros artefaktais, abiem būdingas dėlionės motyvas – tai sukuria tvyrančio proceso nuotaiką.

Pagrįsta fotografijos ir tapybos junginio priežastimi yra politinės aplinkybės, nostalgija praeičiai, kuri nekintanti ir stabili. Gyvenant sąlyginai jaunoje valstybėje, jaunoji karta neturi

aiškaus nepriklausomos lietuviybės vaizdinio, jaučiasi praradusi tapatybę (ar jos neturinti). Ši problematika vaizdžiai atsispindi jaunos tapytojos *Eglės Ulčickaitės* teiginyje: „Gimiau šalyje, kurios nebėra...“ Taip radosi savianalizė pasitelkiant šeimyninius fotografijos archyvus, tiriant savo aplinką kaip ambivalentišką praeities liudytoją, ieškant fundamentalumo.

3. Fotografijos įtakai priskyriau tapybinį reiškinių, kurį pavadinau „tapybiniu kolekcionavimu“, kuomet objektai ar reiškiniai paveiksle dokumentuojami (pvz., nusiukusių žmonių serija, sovietmetį menančių daiktų, žinomų meno kūrinių ar asmeninių nuotraukų pertapymas tarytum *pasisavinant*). Tokiai kompozicijai būdingas centravimas, tuščias fonas, išskiriant vieną objektą ir ties juo telkiantis. Minėtasis tapybinis dokumentavimas mėgdžioja fotoobjektyvą. Ar: Paveikslas tampa pasirinktos problematikos „įkalčiu“, o autorius – tyrėju.

Ko ieškoma šiame objektų ar figūrų tyrime? Ne to, kas galėjo įvykti fotografavimo akimirka, bet įvykio, kuris toliau tęsiasi atvaizde, paties atvaizdo įvykio.

Atvaizdų įtakai priskyriau tapybinę apropriaciją. Per reprodukcijas autoriui suteiktas lengvesnis vaizdo prieinamumas ir galimybė *pasisavinti*, vienų autorių idėjoms ar kūriniams tampant kitų autorių pradiniu motyvu ir naujo kūrinio dalimi. Kaip mano paveiksle „Rytiniai ritualai“, kuriame *Marcel Duchamp* „Fontanas“ (1917) motyvą sujungiau su *Sandro Botticelli* nutapytu „Veneros gimimas“ (1484-1486) motyvu. Šiam junginiui mane iniciavo *Eglės Karpavičiūtės* paveikslas „Nutapytas gatavas objektas readymade. Marcel Duchamp Fountain“.



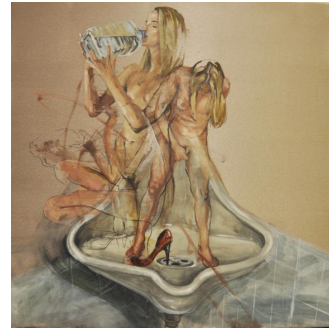
M. Duchamp, „Fountain“, 1917/1964



E. Karpavičiūtė, „Nutapytas gatavas objektas readymade. Marcel Duchamp Fountain“, 2011



S. Botticelli, „The Birth of Venus“, 1483



M. Furmanavičiūtė, „Rytiniai ritualai“, 2015

Įvairūs fotografijos panaudojimai tapyboje pasauliniame kontekste atskleidė platesnes galimybes.

Fotografija tapant paveikslą naudojama keliais būdais: kaip medžiaga pertapant iš jos norimas figūras arba kvestionuojama pati nuotrauka, pabrėžiant jos fotografinę kilmę.

Abiem atvejais tapytojai ieško savo srities privalumų ir improvizuoja spalvoje, potėpiuose, siužete. Fotografijos pagalba suteikiama galimybė prasmės paveiksle kurti iš neįsimintinų, gal net anksčiau nematytų elementų junginių gausos. Veikiama panašių principų pakito ir naujai realistinio paveikslo struktūra, paveiksluose radosi realizmu grįsta, unikali šio laikmečio fantasmagorija.

Savo kūryboje nuotrauką dažniausiai naudoju kaip medžiagą išgalvotam siužetui. Taip balansuoju tarp realybės ir fantazijos. Atvaizdai kaip *ready-made* man svarbūs kontūruojant moters kūną, objektus, ieškant įkvėpimo, nuotaikos ar spalvinės gamos. Prisotinusi vaizduotę vaizdais, atsirengu ir susikuriu individualią minties išraišką. Tai pavyzdys, kaip savo kūrybą ir pačią save atrandu kaip refleksiją kituose.

Skaitmeninės medijos padarė įtakos *chrono-piešiniui*. T. y. kuomet fiksuotos judesio kadruotės, komponuojamos vienoje drobės plokštumoje, sukuria kinetinį įspūdį – judėjimo iliuziją. Šį komponavimo metodą naudoju ir savo kūryboje (paveikslai „Nuotaikų kaita“, 2012, „Nesusikalbėjimas“, 2015, „Aš tavo akių šviesa“, 2015 ir kt.).

Atvaizdų reprodukovimo veikiama radosi ir *plakatinio* tipo tapyba, kuomet akcentuojamas figūrų kontūras, pačią figūrą lakoniškai padengiant viena ar keliomis spalvomis.

Nuotrauka gerokai paveikė paveikslo piešinį, kuriuo formuojama pradinė paveikslo vizija. Linija tirpdoma (E. Karpavičiūtė) sukuriant menamos erdvės iliuzijos, neryškus

prisiminimo, vaizdo už aprasojusio stiklo išpūdį, maskuoja personažų tapatybę (*A. Danusevičius*) arba pabrėžtinai kontūruoja figūras (*J. Kyzikaitė*). Linijų pagalba brėžiamos skirtys tarp tikro-netikro, painiojami dydžiai, levitacijos dėsniai, jungiami nevienalaikiai įvykiai (plačiau 74–77 p.). Nepaisant improvizacijos siužete, spalvose ir kitame, figūrų formos atitinka realybę, neskaitant fotografinės optikos nulemtos nežymios deformacijos (71–72 p.). Piešinio svarba suaktyvėjo ir dėl vaizdo iliuzijos tendencingo plokštėjimo, figūrų ar pačio paveikslo paviršiaus akcentavimo (78–81 p.), kuri lemia vis didesnę svarbą žmogaus gyvenime užimančios (plokštumoje projektuojamos) skaitmeninės medijos. Antraplane (plokščia) tuštuma neretai sukurama apokalipsės nuotaika.



M. Furmanavičiūtė, „Desertas“, 2012



K. Gaitanži, „Neuschwabenland!“, 2010

Tuštumoje be horizonto linijos levituojantys personažai neretai tapomi pabrėžiant beprasmybę, abejingumą ir pasyvų jų būvį. Buvimas „niekur“, levitavimas tuščioje erdvėje vėlgi savitai išreiškia mano pastebėtą jaunosios tapytojų kartos identiteto stoką / paieškas.



K. Ališauskaitė, „Neklausk II“, 2012



S. Jakunskaitė, be pavadinimo, 2013

Paveikslų spalvinės gamos pokyčiai taip pat paveikti skaitmeninių medijų. Tonai primena senas išblukusias „Polaroid“ nuotraukas – dėl fotografijos radosi toninis koloritas. Aš pati spalvas renku ir keičiu remdamasi asmeninėmis intencijomis (ne natūra). Visas mano kūrybos procesas veikiamas gausybės fotografijų ir kitų skaitmeninių vaizdų.



J. Kluonė, „1976-ieji. Penkiasdešimtmetis“, 2011



P. Lincevičius, „Aš“, 2013



D. Minderytė, be pavadinimo, 2013

Fotografijos perkėlimas ant drobės tapo simbolišku laiko perėjimu iš praeito į esamą – tarsi praeities akimirka prikeliama naujai kontempliacijai. Vieni paveiksluose kvestionuoja pačią nuotrauką, kiti naudojami ja kaip medžiaga, tačiau abiem atvejais praeito laiko artefaktai „projektuojami“ į dabartį, į savikonstrukciją.

Atsakymai ar teiginiai paveiksluose virto klausimais: prasmės, nepažinumo, savimonės.

4. Pasitelkiant būtojo laiko artefaktus, autoriai kvestionuoja istoriją, kurios patys dažnai net neatsimena, tarytum „pasiskolina“ kitų (savo ankstesnės kartos) praeitį, per individo ir praeities skirtynes susikuria, atpažįsta savąjį *aš*. Tokį savianalizės principą A. Žukauskaitė įvardija „skirtumo tapatybe“.³⁷ Taip per „sugrįžimą“, atvaizdo perkonstravimą jaunieji autoriai drobėje sukuria savo idealųjį *alter ego*. Esamos realybės permąstymas praeities ar ateities atžvilgiu implikuoja dabarties skirtumo radimąsi. Skirtumai tarp pradinio vaizdo (nuotraukos) ir kartotės (paveikslo) yra naujasis esamojo laiko (tapybos) *veidas*, kitaip tariant, *naujasis realizmas*.

Fotografuoju save daugybę kartų norėdama tolti ar „sunaikinti“ originalą (savo kūną), paversdama jį nepriklausomu nuo manęs objektu (nuotrauka), vėliau nuotrauką perkurdama paveiksle vėl atrandu ir demaskuoju savo subjektyvumą. T. y. per savo atvaizdą tolstu nuo realybės tam, kad vėl ją atrasčiau. Taip pagrindinis kūrybos-savianalizės metodas tapo žvelgimas į *kitą*, t. y. nuotrauką.

Kadangi pagrindinis mano tyrimas vyko praktiniu lygmeniu, paveikslą vertinu kaip indikatorius, patvirtinantį ar paneigiantį mano teorines išvalgas ir prielaidas. Tyrinėdama savo kartos tapybą sąmoningai ir kartais nevalingai absorbavau daugelį jų sandų. Balansuodama tarp siužetiškumo ir autopsichologizmo tapiau apropijuodama, įvesdama „chrono-piešinį“, kopijuodama fotografijų atvaizdus tiesiogiai ir pasisavindama iš jų tik refleksijas ar kontūrą. Jusliniais labirintais klaidžiojau ardydama atpažįstamą kūno formą ir vėl grįždama prie siužeto. Tikslas – (at)pažinti, surinkti save. Paveiksluose *matuodamasi* svetimą ieškojau individualaus. Šiame procese patyriau nemažai bendro, viena svarbiausių bendrysčių – *šizofreniškas* asmenybės, kūno, siužeto pasidauginimas. Mano noras susikurti tikrą ir teisingą *aš* paradoksaliai virto begaliniu dauginimu(si) atvaizduose ir vis gausėjančiais „savęs“ rinkiniais. Paveikslų personažas-figūra tapo apsėsti netikrumo, pasiruošę judėti iš savęs „lauk“ į kitus „save“, kurie u

³⁷ A. Žukauskaitė, *Gilles 'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, 35 p. „Tapatybė nėra pirminė, ji egzistuoja kaip principas, tačiau kaip antrinis principas – toks, kuris tampa; jis nuolat grįžta prie to, kas skirtinga (...). Sugrįžimas yra vienintelė tapatybė, bet tapatybė, kaip antrinė galia; tai skirtumo tapatybė (...)“.

mąstymo sampratą. Manęs ir mano kolegų iš tiesų nedomina faktas būti fotografiškai tiksliais. Domina ryšys tarp to, ką žinome esant, ir tos iliuzijos, kuri sukurama paveikslo paviršiuje.

Man įdomi ne fotografija savaime, bet jos suteikta galimybė atskleisti mano individualumą, iš praeito laiko į esamąjį perkelti ir pritaikyti vaizdus sau. Šioje atvaizdo transformacijoje atsiskleidžia tai, kas mano dabarčiai aktualiausia ir naujausia, kas būtent tą perkūrimo akimirką tampa laikinai pasiekiamą. Kaip beįvardyčiau savo tapybos iš nuotraukų intencijas, visos jos susijusios su jausmais, bet ne su atvaizdavimu ar „grynu atkartojimu“. Emociją įvaizdinant drobėje, tikiu suteikianti jai kūną, kuriame gyvenu. Be šio tikėjimo mano darbai ir pati tapyba netektų prasmės.



M. Furmanavičiūtė, „Susirinkimas“, 2015

PRIEDAI

Jie

Niekada nežinau iš kur jie ateina.
Tik atsisėdu ir laikiu
žvelgdama į plokštumą, o ji į mane.
Tyloje. Kartais apima nuovargis
Taip spoksot vienai į kitą.
Tuomet atsigulu ant sustumtų kėdžių
ir žiūriu. Užsimerkus.
Mintys šnabždasi.
Paskausta šoną ir imu šalti.
Kartais suprantu, kad šiandien neateis,
Bet dažniausiai jie būna jau čia.
Nekantriai pasakoja, kalbasi, ginčijasi
Kaip vaikai
Stumdosi, įkalbinėja, derasi, reikalauja...
Lieka ištvermingiausi
Kartais sukalbamiausi
Kartais imu pirmą pasitaikiusį
Kartais ilgai svarstau kurį...
Kartais netikėtai suprantu,
Kad aklai išrinktas jau pažįstamas
Ir nori gyventi kartu
Kurti mūsų *naująjį mitą*,
Atėję iš kasdienybės detalių
Surinkti kaip mozaikos iš šukių
Buvę puodai ir lėkštės
Tapę šventais
Motyvais paveiksle.

M. Furmanavičiūtė, 2014

Nepradėtam

Teptuku maišomi dažai čeksi ir skaniai kvepia sakais
Susitepu sumuštinį ir žvelgiu į baltą paviršių.
Ten tai, kas geriausia – nesutepta.
Būtum gražus garbanotas išdykęs
Kaip ir tėtis
Nutempiant nepavykusias drobes
Kampe daugėja įvairaus formato porėmių
Tada, tapant, rodėsi – bus gerai,
Norėjosi tikėti
Kad čia tas, vienintelis, geriausias...
Paveikslas
Skaniai kvepia
Kai užsimerkiu
Tavo plaukai
Kaip ir tėčio
Balta drobė man pati gražiausia
Ir laukiamos eilės
Ateiti čia.

M. Furmanavičiūtė, 2014

Paraiška

(tikra)

Prašau man suteikti individualią valstybės stipendiją,
Kurį naudosisu tapant paveikslus
Naujai parodai,
Gera... geriausiai
Iš mano visų
Gimusių ir negimusių
Nes buvo nepakankamai nešiotos
Nei šiekios nei tokios
Ir liko atmestose paraiškose individualiai valstybės stipendijai
Aštuonis metus iš eilės
persileido
Tapytas smurtas, skundas, moterystė, begėdystė, tapatybės paieška
„Apokalipsę mummyse“ patyrė paraiška,
Negelbėjo vežimas obuolių, kuriems sunokt nelemta
buvo
sukurti nauji mitai, sena versta dabartim,
išpoliruoti atvaizde blizgūs objektai,
kad nepadoriai gundytų žiūrovą įkandin,
ir šilko metruose sodint
mėginta flirtą,
žadant nusirengti dar nuogiau
nepadoriau
Dariau tai kaip mokėjau.
Dabar tapysiu dar geriau!
Dabar tapysiu tik tai, ką geriausią brandinau!
Besaikį dauginimą(si)
vaizduose
Sutekinsiu į vieną.
Motinystės šiapus ir anapus įkvėpta,
naują kūrybos etapą pradėsiu Teptuko vedama,
Individualios valstybinės stipendijos meno kūrėjui remiama.

M. Furmanavičiūtė, 2015

Šis eilėraštis yra sudėtas panašiu principu, kaip atsiranda ir mano tapybos kūriniai. Čia aproprijuodama naudoju du skirtingus straipsnius iš skirtingų leidinių, o naujos prasmės ir potekstės radosi gretinant mano kūriniai tikusias tekstų dalis.

Etninės grupės

„Kai gimsta kūdikis, viskas vyksta čia,
valtyje“,

- sako Bungsali.

Ikiteisminį tyrimą perėmę Kauno apskrities VPK
pareigūnai

nežino, nei kur, nei kada
jis yra gimęs.

Bungsali

visą savo gyvenimą praleido valtyje.

Šeštadienį vyras buvo apklaustas.

Pasak legendos, Bajau Laut gentis ieško
princesės

- savo kaltę pripažino per apklausą.

- Mes neturime dievų,
tad

senelis man yra kaip Dievas.

Šiuo metu 36 metų vyras
yra

Kėdainių rajono policijos komisariato areštinėje.

- Viskas,

ką žinau, tai – kaip gyventi
jūroje...

Pirminėje baudžiamosios bylos medžiagoje užfiksuota,
kad

sausio 2 d. apie 1 val. 56 min.,
sausumoje

jie prarado savo laisvę.

„Aš laimingas, galėdamas matyti
vandenyną“

- sako

Bungsali.

Buitinio konflikto metu

... jie geba dvigubai geriau matyti

po vandeniui

pirminiais duomenimis
Bajau Laut pradeda plaukioti
dar n  nemokėdami vaik  tioti
vyras
 akute
i var 
moterį.
- Matydamas j  rytuose,
Žinau, kad yra rytas...
Bajau egzistavo tiek pat
kiek
vandenynas -
konstatavo mirtį
- jai nebūnant
kartais tvirta  em  po kojomis
priverčia juos
jaustis sergančius
 em s liga...
į šulinį įmetė
du mažamečius...
Malaizijoje
bangos i plukd 
princes .
- Ver iu save nerti
vis giliau
ir giliau
ir nežinau,
ar pagausiu...
- sako Bungsali.

M. Furmanavičiūtė, 2016

Irvisdėltoneta

Jau 10 metų ieškau, ko nepametus. O gal ieškau visus 36 metus. Tik paskutinę metų dekadą tos paieškos virto kūnu, į kurį galėjau pažvelgti iš šalies – aš į ją, ji į mane. Ėmėme stebėti viena kitą palaipsniui besikeičiančias. Jų daugėjo ir daugėjo, bet nei vienoje neatpažinau tos, kurią jaučiausi praradusi. Paieškų proceso pradžioje radosi daugybė fotografijų, kuriose mėginau atkartoti dingusiosios vaizdą, vėliau pasitelkdama vaizduotę piešdavau, tapydavau aplinkybes, kuriose ji turėtų būti ir ką veikti, kad aš ją atpažinčiau. Bet tai, ką rasdavau, neatitikdavo tos, kurios ieškojau, ir vedė tolimesniems tyrimams. Taip paieškos virto patologija, persekiojančia manija, besaikiu dauginimu(-si) atvaizduose. Paieškų procesas, nesuinteresuotas ir nesuplanuojamas, virto kriminalistiniu tyrimu, tapo pagrindiniu mano tikslu. Jos ėmė išsigimti, rodė vis baisesnes grimasas stengdamosis įtikti, įtraukti, prijungti ir padraugauti – artimai ir intymiai. Jos lojo šunimi prieš savo pačių lojančiųjų atvaizdus, daug laiko skyrė savianalizei, mėgdžiojo kitus kūnus, gilinosi į filosofiją, graikų mitologiją, šiuolaikinių *jų* tendencijas, bet neatpažindavau nei vienos ir išsižadėdavau čia pat joms gimus. Jos man ėmė tyliai priekaištauti, ypač jei ilgesniam laikui reikia kur išvažiuoti ir užrakinti jas visas paliekant vienas.

Pavasariį supratau, kad mano laikas rasti *ją* labai ribotas. Todėl skelbiu paiešką. Dingusiosios duomenys:

MONIKA FURMANAVIČIŪTĖ, g. 1978 m., Vilniuje

2014-09-11 paskelbta paieška kaip įtariamąsios.

Plaukų spalva: kintanti

Akys: pilkos

Ūgis: 173 cm

Dingimo dieną išėjo iš namų nuoga.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Andriuškevičius A., *72 lietuvių dailininkai apie dailę*, Vilnius, VDA leidykla, 1998.
2. Alphen E., *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, 1992.
3. Baudrillard J., *La réalité dépasse l'hyperréalisme*, in *Revue d'esthétique*, Paris, 1976.
4. Baudrillard J., *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius, „Baltos lankos“, 2009.
5. Beauvoir S., *Antroji lytis*, Vilnius, „Margi raštai“, 2010
6. Chalumea J.L., *Peinture et Photographie*, Paris, Editions du Chêne_Hachette Livre, 2007
7. Deleuze G. and Foucault M., *Photogenic Painting - Gerard Fromanger*, Black Dog publishing, 1999.
8. Dempsey A., *Stiliai, judėjimai ir kryptys*, „Presvikos“ leidykla, 2004.
9. Danto A. C., *What art is*, USA, Yale University Press, 2013.
10. Freeland C., *But is it art?*, Published in the United States by Oxford University Press Inc., New York, 2001.
11. Febbraro F., *How to Read Erotic Art*, New York, Abrams, 2011.
12. Grigoravičienė E., „2000-ųjų tapyba: tarp entropijos ir struktūrų“, in: *Tapybiška, 11-oji Vilniaus tapybos trienalė: Katalogas*, sud. Evaldas Stankevičius, Vilnius, Šiuolaikinio meno centras, 2000.
13. Jung C. G., *Du traktatai apie analitinę psichologiją. Apie pasąmonės psichologiją / Santykiai tarp Aš ir pasąmonės*, „Margi raštai“, 2012.
14. Joselit D., *After Art*, United Kingdom, Princeton University Press, 2013
15. Kazakevičius I., Poškus V., Czajka L., katalogas *Šiuolaikinė tapyba. Postevoliucija*, Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, Leidybos grupė „Druka“, 2010.
16. Kuspit D., *Don Eddy: The Art of Paradox*, 2002.
17. Lingys A., *Bendra kalba, paskiri balsai, Vilniaus paskaitos*, Vilnius, „Baltos lankos“, 2010.
18. Lyotard J. F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Trans. Geoffrey Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris: Éditions de Minuit, 1979].
19. Koivunen A. ir Liljestrom M., *Feminizmas, visuomenė, kultūra*, Vilnius, VU leidykla, 2001.
20. Lyotard J. F. : *Collected Writings on Art*, London: Academy Editions, 1997.
21. Lauretis T., *Technologies of Gender*, Indiana University Press, 1987.
22. Narušytė A., *Lietuvos fotografija: 1990 – 2010*, Vilnius, „Baltų lankų“ leidyba, 2011.
23. Platonas, *Valstybė*, Vilnius, „Mintis“, 1981
24. Rynck P., *How to Read a Painting, Decoding, Understanding and Enjoying the Old Masters*, United Kingdom, Thames & Hudson, 2004.
25. Rinkiny's Regnum. *Kūryba ir kriterijai*, Vilnius, „Regnum“ fondas, 1992.
26. *Reflections on the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, Rotterdam, nai010 publishers, 2012.

27. Russel J. and Gablick S., *Pop Art Redefined* , 1969.
28. Schwabsky B., *Painting in the interrogative mode*, in: V. Breuvar (ed.), *Vitamin P. New Perspectives in Painting*, London, 2002.
29. Smith T., *What Is Contemporary Art?*, Chicago and London, Published by University of Chicago, 2009.
30. Šliogeris A., *Daiktas ir menas. Du meno kūrinio ontologijos etiudai*, Vilnius, „Minties“, 1988.
31. Žukauskaitė A., *Gilles 'io Deleuze 'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius, „Baltos lankos“, 2011.

ILIUSTRACIJŲ IŠKLOTINĖ:

Šiame skyriuje naudojami trumpiniai: aliejinis dažas – al., akrilinis dažas – ak., drobė – drb., šilkas – šl., anglis – an., lakas – lk., popierius – pop., flomasteris – fl.



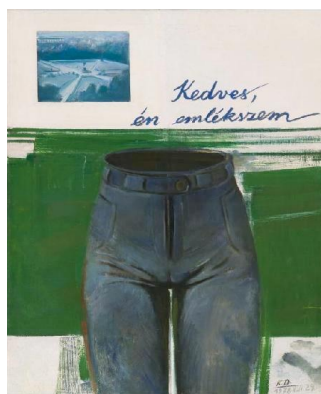
M. Furmanavičiūtė, *Abstrakcija 5*, al., drb., 2005 (87 p.)



M. Furmanavičiūtė, *Čiuožiam chebra*, šl., al., ak., 2014 (87)



A. Šaltenis, *Gyvenimas*, al., drb., 1974 (88 p.)



K. Dereškevičius, *Leger egy magyar lánynak*, al., drb., 1978 (88 p.)



M. Furmanavičiūtė, *Manekenė*, al., drb., 2006 (p. 89)



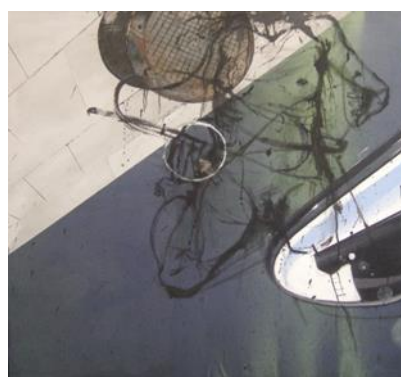
M. Furmanavičiūtė, *Bėgantys*, al., drb., 2006 (p. 89)



M. Furmanavičiūtė, *Ruda*, al.,
drb., 2005 (p. 89)



M. Furmanavičiūtė, *Visuomenė*, al., ak., drb., 2005 (p. 90)



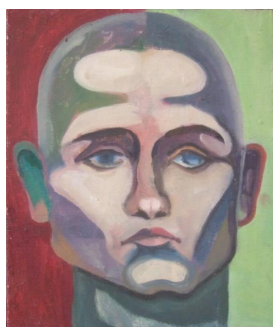
M. Furmanavičiūtė, *Įkalčiai*, šl., al., ak.,
an., 2011 (p. 90)



A. Wroblewski, *Nebaigtas
pasakojimas*, drb., al., 1949 (p. 91)



M. Furmanavičiūtė, *Margaritos
istorija*, drb. al. 2006 (p. 91)



M. Furmanavičiūtė, *Autoportretas*, drb., al., 2008 (p. 91)



F. Bacon, *Autoportretas*, drb., al., 1950 (p. 91)



M. Furmanavičiūtė, *Margarita ir grotos*, drb., al., 2007 (p. 92)



M. Furmanavičiūtė, *Margarita*, drb., al., 2007 (p. 92)



M. Furmanavičiūtė, *Kaziuko turgus*, drb., al., 2007 (p. 92)



A. Žvinytė, *Kelias*, drb., al., 2012 (p. 92)



S. Žaltauskas, *Interjeras*, drb., al., 2005 (p. 93)



M. Furmanavičiūtė, *Kėdė*, drb., al., 2008 (p. 93)



M. Furmanavičiūtė, *be pavadinimo*, pop., fl., al., lak., 2008 (p. 94)



A. Šaltenis, *Moteris*, drb., al., 1972 (p. 94)



J. Georg Dokoupil, *Auction at Christie's*, 1989 (p. 95)



J. Gasiūnas, *Pūga, nuniokojusi mano dirbtuvę, nenutraukė rusų armijos choro repeticijos*, 2009, (p. 95)



S. Polke, *Carnival*, 1979 (p. 95)



P. Lincevičius, *Stalas*, drb., al., 2015 (p. 96)



E. Petrošiūtė, *be pavadinimo*, drb., al., 2012 (p. 96)



G. Richter, *Portret of prince Sturdza*, drb., al., 1963 (p. 97)



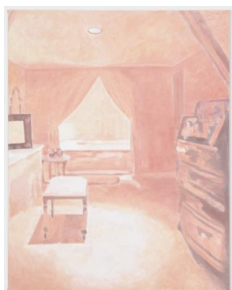
E. Karpavičiūtė, *Duchamp 'o portretas*, drb., al., 2013 (p. 97)



A. Danusevičius, *Karminas*, drb., al. 2009 (p. 98)



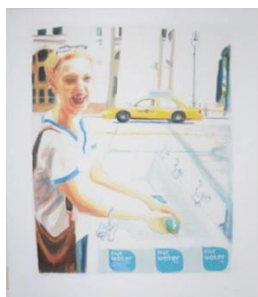
J. Gasiūnas, *Faustas*, drb., al., 2009 (p. 98)



L. Tuymans, *Interjeras Nr. 1*, drb., al., 2010 (p. 98)



A. Danusevičius, *Karminas*, drb., al., 2011 (p. 100)



D. Minderytė, *be pavadinimo*, drb., al., 2012 (p. 99)



D. Minderytė, *be pavadinimo*, drb., al., 2012 (p. 99)



A. Lesauskaitė, *Modelis Nr. 23*, 2012 (p. 101)



V. Rotkutė, *be pavadinimo*, 2012 (p. 101)



V. Kiseliiov, *be pavadinimo*, 2012 (p. 101)



Vilniaus apskrities VPK įkalčių nuotraukų arch. (p. 102)



Vilniaus apskrities VPK įkalčių nuotraukų (p. 102)



E. Manet, *Olimia*, drb., al., 1863 (p. 105)



E. Manet, „Pusryčiai ant žolės“, drb., al., 1863 (p. 105)



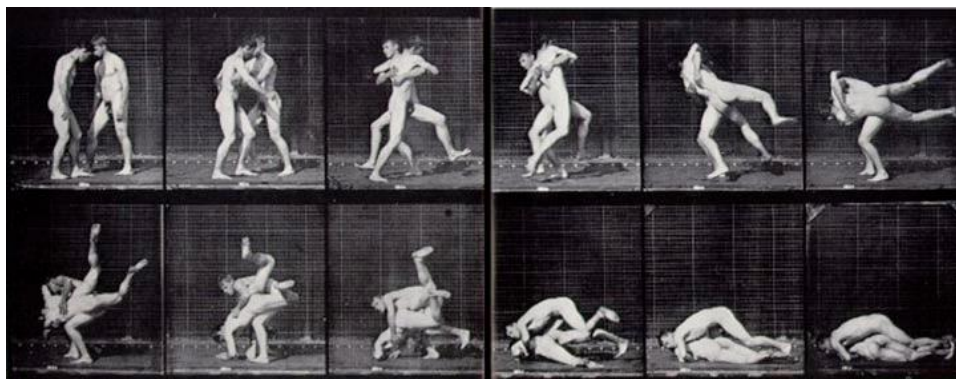
R. Rancillac, „Général Le poème du mur“ 1970 (p. 107)



R. Rauschenberg, „Retroactive I“, 1964 (p. 107)



R. Estes „Kentucky Fried Chicken“, 2007 (p. 107)



E. Muybridge fotografija (p. 109)



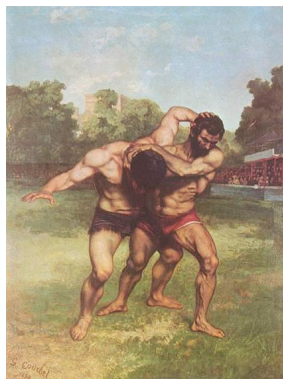
F. Bacon, *Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, drb., al., 1953 (p. 108)



D. Velazques , *Innocent X* , drb., al., 1650 (p. 108)



F. Bacon, *Two Figures*, drb., al., 1953 (p. 109)



G. Courbet, *Ringkämpfer*, drb., al., 1853 (p. 109)



R. Hamilton, *My Marilyn*, 1966 (p. 110)



R. Rauschenberg, *Estate*, 1963 (p. 111)



R. Rauschenberg, *Kite*, 1963 (p. 111)



A. Warhol, *129 die in Jet*, 1962 (p. 112)



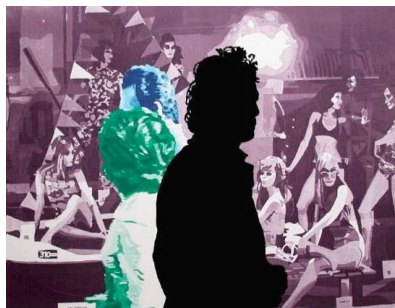
T. Wesselmann, *Great american nude*, 1953 (p. 113)



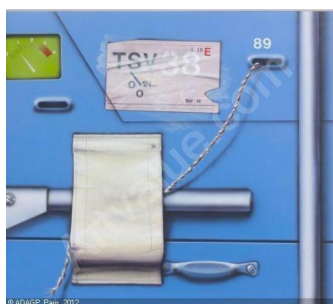
D. Eddy, *Bumper Section xx1*, 1970 (p. 114)



I. Messac, *Salvador et Gala*, 2006
(p. 114)



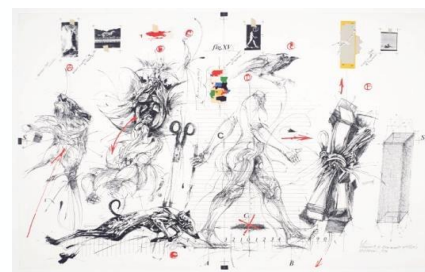
G. Fromanger, *La vie d'artiste*, 1977
(p. 114)



P. Klasen, *TSV38*, 2012 (p. 117)



J. Monory, *Copy 1*, 1972 (p. 117)



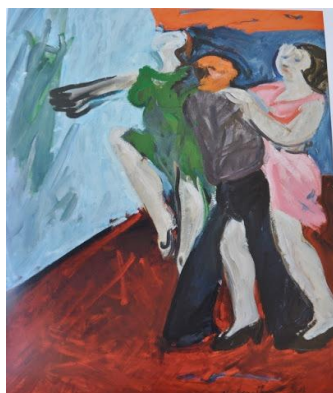
V. Veliković, *Elements et documents utilises, figure XV*, 1974 (p. 118)



M. Furmanavičiūtė, *Bėgantys, drb., al.*, 2005 (p. 120)



M. Furmanavičiūtė, *Aš tavo akių šviesa, šl., al.*, 2015 (p. 120)



K. Dereškevičius, *Šokantys, drb., al.*, 1970 (p. 120)



A. Šaltenis, *Pašte, drb., al.*, 1981 (p. 120)



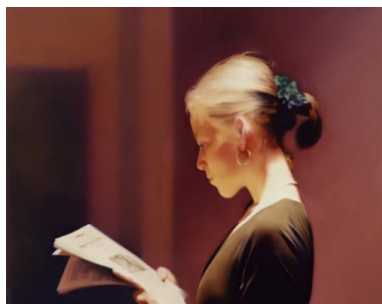
M. Furmanavičiūtė, *Nuotaikų kaita*, 2012 (p. 120)



J. Saville, *The mothers*, drb., al., an., 2011 (p. 120)



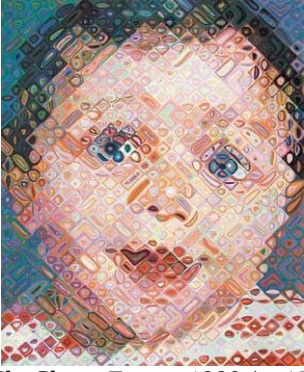
M. Furmanavičiūtė, *Meninos*, sl., al., akr., 2015 (p. 121)



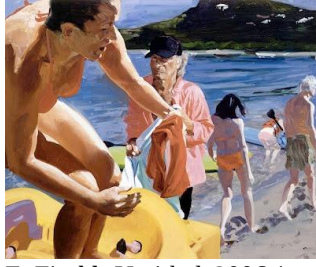
G. Richter, *Lesende*, drb., al., 1994 (p. 121)



J. Bodin, *Profil*, drb., al., 2010 (p. 124)



Ch. Close, *Emma*, 1980 (p. 124)



E. Fischl, *Untitled*, 2006 (p. 124)



J. Kacere, *Joelie*, 1980 (p. 124)



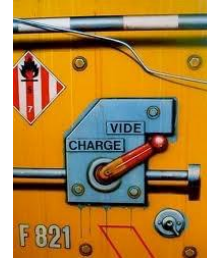
D. Eddy, *Bumper Section xx2*, 1972 (p. 125)



J. Kacere, *Roxane 89*, 1991 (p. 125)



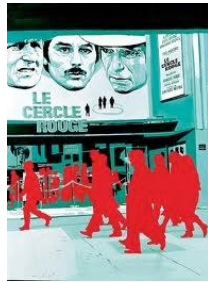
T. Weselman, *Smoker 1*, 1972 (p. 125)



P. Klasen, *Yellow Nr.2*, 2004 (p. 125)



I. Messac, *Angela*, 1969 (p. 125)



G. Fromanger, *Boulevard des Italiens*, 1939 (p. 125)



R. Hamilton, *Swinging London 67*, 1968 (p. 126)



R. Hamiltono fotomedžiaga paveikslui (p. 126)



J. Juncikas, *Kokia aš laiminga, matydama savo ateitį*, 2013 (p. 126)



Sovietmečio plakato pavyzdys Nr. 1 (p. 126)



Sovietmečio plakato pavyzdys Nr. 2 (p. 126)



M. Baudin, *Moi aussi je veux passer a la Tele*, 2005 (p. 127)



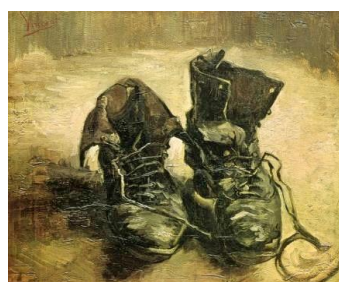
Fury, *Paradis chez Angelica*, 2006 (p. 127)



J. Kyzikaitė, *Svajonių projekcija*, 2009
(p. 127)



Bard, Vincent (Van Gogh), 2005
(p. 127)



V. Van Gogh, *Batai, drb., al.*, 1886
(p. 127)



M. Furmanavičiūtė, *Valerijos gimimas*,
2014 (p. 130)



S. Botticelli, *Veneros gimimas*, 1486 (p. 130)



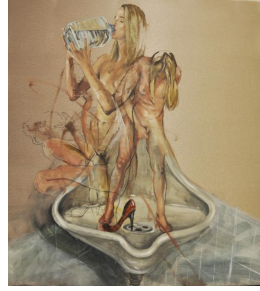
M. Furmanavičiūtė, *Nesusikalbėjimas*,
sl., ak., al., ang., 2012 (p. 131)



A. Danusevičius, *Don't ask, don't tell*,
drb., al., 2010 (p. 131)



M. Furmanavičiūtė, *Valerijos gimimas 2*, 2014 (p. 131)



M. Furmanavičiūtė, *Rytiniai ritualai*, sl. al., ak., 2015 (p. 131)



A. Miliukaitė, *Lentyna Nr. 2*, 2016 (p. 132)



V. Opolskytė, *A still life with the Dream watchers (still life)*, 2016 (p. 132)



M. Furmanavičiūtė, *Vardan Dievės motinos ir dukters ir šventosios davasios*, 2013 (p. 134)



A. Zakarauskas, *Prisiminimo sinonimas*, 2015 (p. 136)



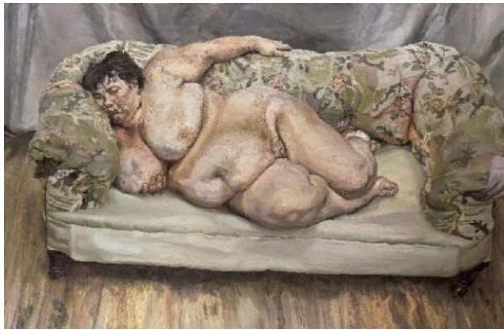
M. Furmanavičiūtės pav. fragmentas, 2013 (p. 135)



M. Furmanavičiūtės pav. fragmentas, 2013 (p. 135)



Iš asm. nuotraukų arch. (p. 135)



L. Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, drb., al., 1995 (p. 138)



J. Seville, *Prop*, drb., al., 1992 (p. 138)



Ž. Augustinas, *Autoportretas I*, drb., al., 2004 (p. 138)



H. Holbein Jaunesnysis, *Ambasadoriai*, drb., al., 1533 (p. 138)



M. Baudin, *Vizuali poezija*, 2006
(p. 139)



J. Kyzikaitė, *Riksmas*, 2011 (p. 139)



M. Furmanavičiūtė, *Teapot*, sl., ak., al.,
an., 2010 (p. 140)



M. Furmanavičiūtė, *Margarita*, sl., al., ak.,
2009 (p. 140)



M. Furmanavičiūtė, *Back to the future*, pop.,
ak., al., an., fl., 2008 (p. 141)



M. Furmanavičiūtė, *Positive*, sl., al.,
ak., an., 2010 (p. 141)



E. Ulčickaitė, *Arklys*, drb., al., 2012 (p. 141)



E. Karpavičiūtė, *Nutapytas gatavas objektas*, 2011 (p. 141)



L. Tuymans, *Niks*, drb., al., 2002 (p. 141)



E. Karpavičiūtė, *The stage of the game*, drb., al., 2010 (p. 142)



E. Karpavičiūtė, *Nutapytas Gerhard Richter*, drb., al., 2013 (p. 142)



E. Karpavičiūtė, *Parodos lankytojos*, drb., al., 2014 (p. 142)



A. Zakarauskas, *ernMalen*, drb., al., 2008 (p. 143)



K. Kurilionok, *Market of brides on the shores of Stix*, drb., al., 2010 (p. 143)



M. Furmanavičiūtė, *Desertas*, sl., ak., al., an., 135x165, 2012 (p. 144)



M. Furmanavičiūtė, *Be pavadinimo*, sl., ak., piešymas, 2013 (p. 144)



J. Kyzikaitė, *Žaidimų aikštelėje*, 2013 (p. 145)



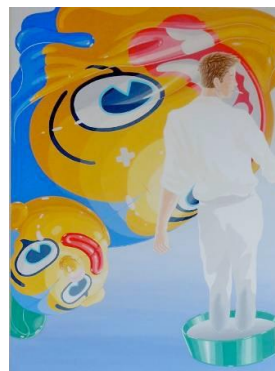
I. Ercmonaitė, *Tapyba*, 2013 (p. 145)



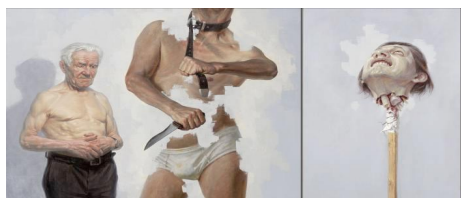
J. Fouquet, „*Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim*“, 1452 (p. 146)



M. Furmanavičiūtė, *Pozityvus negatyvas*, 2011 (p. 146)



J. Jurcikas, *Back to the future*, 2012 (p. 146)



Ž. Augustinas, *Iš serijos XX amžiuje*, drb., al., 2012 (p. 147)



K. Gaitanži, *iš ciklo „Neuschwabenland!“*, 2011 (p. 147)



K. Ališauskaitė, *Neklausk V, drb., al., 2010* (p. 148)



S. Jakunskaitė, *Pasaulio Pabaiga, 2013* (p. 148)



Foto. pvz. Nr. 1
(p. 150)



Foto. pvz. Nr. 2
(p. 150)



E. Ulčickaitė, *Be pavadinimo, 2010* (p. 150)



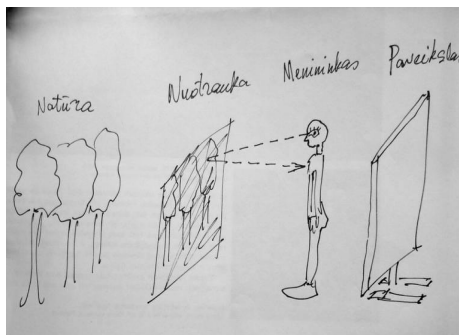
E. Karpavičiūtė, *Damien Hirst portretas, 2012* (p. 150)



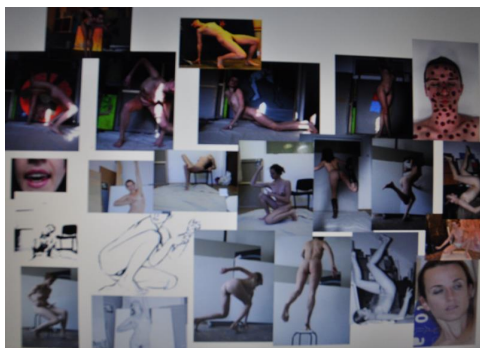
E. Paiton, *Lady with Ermine 1489-90 (After Leonardo da Vinci), drb., al., 2003* (p. 152)



E. Karpavičiūtė, *Nutapytos ekspozicijos ir gatavi objektai, drb. al., 2011* (p. 152)



M. Furmanavičiūtė, eskizas *Regos planas XXI*, pop., fl., 2015 (p. 155)



Iš asm. nuotraukų arch. (p. 156)



M. Furmanavičiūtė, *Veronikos atgimimai*, pop., ak., foto., 2014 (p. 158)



C. Shernan, *Untitled film still #14*, 1978 (p. 160)



C. Wangechi Mutu, *YoMama*, 2003 (p. 160)



A. Melnikova, *Don't kiss me, I can do it myself*, 2007 (p. 161)



K. Kurilionok, *Pasidalinimas*, drb., al., 2012 (p. 161)



S. Botticelli, *Juditos grįžimas į Betuliją*, 1469 (p. 162)



M. Furmanavičiūtė, *Juditos sapnas*, drb., ang., ak., al., 2014 (p. 162)



M. Borremans, *be pavadinimo*, drb., al., 2008 (p. 162)



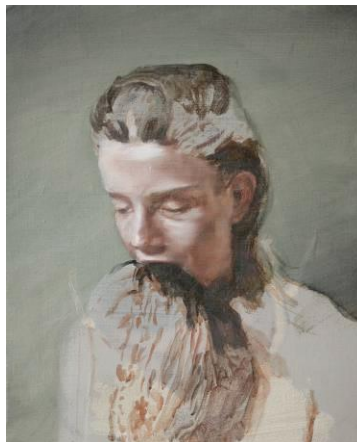
M. Furmanavičiūtė, *Positive2*, sl., ak., al., an., 2013 (p. 165)



M. Furmanavičiūtė, *„Isn't it shiny?“*, sl., ak., al., 2013 (p. 165)



M. Boremans, *Workers*, drb., al., 2010 (p. 166)



M. Boremans, *Girl*, drb., al., 2010 (p. 166)



A. Melnikova, *Tavo buvusio laiko prognozė mano tariamo laiko juostoje*, drb., al., 2010 (p. 168)



M. Furmanavičiūtė, *Turiu tau dovaną*, sl., al., ak., fl., 2014 (p. 168)



M. Furmanavičiūtė, *Pono Dildo kelionės*, sl., al., ak., lk., 2014 (p. 168)



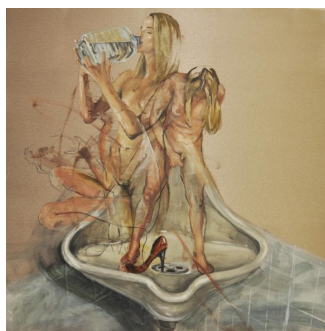
M. Duchamp, *Fountain*, foto., 1917/1964
(p. 171)



E. Karpavičiūtė, *Nutapytas gatavas objektas*, drb., al., 2011 (p. 171)



S. Botticelli, *The Birth of Venus*, drb., al., 1483 (p. 172)



M. Furmanavičiūtė, *Rytiniai ritualai*, sl., ak., al., 2015 (p. 172)



M. Furmanavičiūtė, *Desertas*, sl., ak., al., 2012
(p. 173)



K. Gaitanži, *Neuschwabenland!*, drb., al., 2010
(p. 173)



K. Ališauskaitė, *Neklausk II*, drb., al., 2012 (p. 174)



S. Jakunskaitė, *be pavadinimo*, drb., ak., 2013 (p. 174)



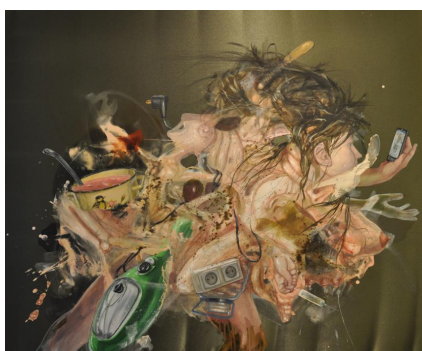
J. Kluonė, *1976-ieji. Penkias dešimtmetis*, drb., al., 2011 (p. 174)



P. Lincevičius, *Aš*, drb., al., 2011 (p. 174)



D. Velazques, *Pope innocent X*, drb., al., 1650 (p. 174)



M. Furmanavičiūtė, *Susirinkimas*, sl., ak., al., 2015 (p. 176)

SANTRAUKA

Kontrastai yra žavingi. Jie mane sukrečia ir žadina. Kaip ir trinamos ribos. Taip nuolat komplikuoju savo būtį. Tokios pažiūros pavirto į intensyvius „energetinius mazgus“, kuriuose svarbus daikto ir kūno santykis, daikte slypinti gyvybė ir kūno sudaiktėjimas. Pastebėjau, kad šie du sandai palaipsniui ėmė jungtis į vieną kiborgę, moterį-mašiną, moterį ir į jos kūną įsiskverbusių istorijų, kuri kaupiasi kaip našta, auga ir maitinasi jos pačios kūnu, tampa neišvengiamybe. Skausmingą junginį gaubia šilkas – rodos, grožio, švelnumo ir trapumo metafora. Iš tiesų tai stipri ir patvari sintetinė medžiaga.

Mane visada traukė paviršiai, todėl į moters kūną pažvelgiau kaip į paviršių. Drauge tai užslėpto gylio slėpinys, apvalkalas, talpinantis ir reprezentuojantis istoriją, griauantis stereotipus, gebantis tapti manipuliavimo įrankiu, patirti malonumą ir skausmą, teikiantis gyvybę ir tuo pačiu neišvengiantis savo paties mirtingumo. Jean Baudrillard yra sakęs: „Nėra nieko gilesnio už odą...“ Šia oda tampa mano paveikslų pagrindas – krepsatinas.

Akcentuodama kūną, nepriešinu jo intelektui. Priešingai. Pabrėžiu platesnę gebą talpinti ir derinti. Gretindama daiktą ir kūną kvestionuoju – kuo moteris gali būti visuomenėje.

Mano fantazija pasireiškia susidūrus su kitų autorių kurtais vaizdiniais ir teksta. Esu kaip iškreiptas veidrodis to, kas supa, ką patiriu santykiuose su aplinka. Negaliu pasakyti, ko iš tikrųjų ieškau tame realybės atspindyje. Tapatinuosi su mane supančia aplinka ir kaskart matau vis naują savo refleksiją, kurioje gyvenimas deformuojasi ar mistifikuojasi.

Daugindamasi atvaizduose, turiu galimybę žvelgti į save „kitą“, o tapydama – perrinkti sandus, surežisuoti situacijas naujai. Naudoju savo kūną kaip modelį eksperimentams, o ieškoma „tiesa“ keliauja iš vieno kūno į kitą, iš kūno į objektą ir atgal, bet iš tiesų nėra nei viename. Tokia savivoka artima nuolat kintančiai substancijai, kurią taikliau apibūdina kontūrai negu užpildyta išbaigta forma ar tekstūra. Pagrindinis personažas – moters figūra – apsėsta netikrumo, nepaliaujamai persiorganizuojanti, besidubliuojanti, judanti iš savęs „laukan“ į kitą „save“, kuri netoliese laukia būti užpildyta.

Noriu fiksuoti tai, ką gyvendama patiriu. Matuojuosi tapatybes kaip rūbus. Tik visada jaučiuosi besirengianti svetimą, kol kas nerandu savojo.

IVADAS

Tiriamajame darbe nagrinėju savo tapybą bei XXI a. pirmojo dešimtmečio Lietuvos jaunųjų dailininkų kūrinius.

Formuodama savo kūrybinę raišką nuo studijų pradžios didelį dėmesį skiriu mane supančiai kultūrinei aplinkai, stebėdama savo kolegų kūrybą pažįstu savąją. Savistaba per aplinkos refleksijas man tapo pagrindine aktualybe, kurią suvokiu kaip nepalaužiamą perkūrimo procesą, veikiamą aplinkos „atspindžių“, kurie įgauna „iškreipto veidrodžio“ pavidalą mano paveiksluose.

Didžiausią dėmesį skiriu fotografijos nulemtai tapybai, kadangi šios medijos naudojimas tapymo procese – neatsiejama šiuolaikinių tapytojų darbo dalis. Raiškos pokyčius nagrinėju remdamasi Vakarų šalių patirtimi. Tai nagrinėjama pirmojo skyriaus antroje dalyje (1.2. Fotografijos įtaka tapybai ir jos piešiniui). Vakaruose pastebėtas tendencijas antrame darbo skyriuje atseku Lietuvos tapybos kontekste (2. Fotografijos nulemta nauja problematika ir plastika XXI a. pr. Lietuvos jaunųjų tapytojų darbuose). Taip pat ypatingą dėmesį skiriu tapatybės ir šiuolaikinės moters identiteto temoms, kurios turi įdomių paralelių su nuotraukos naudojimu tapyboje.

Fotografija sąlygojo ne tik piešinio bei spalvos, bet ir autoriaus psichologinės išraiškos pasikeitimus. Noriu atskleisti ne tik permainas, bet ir atsekti, kodėl jos atsiranda, todėl į analizuojamą temą žvelgiu nuo besiformuojančio menininko kelio pradžios – studijų laikotarpio (1.1. Nuo mokyklos iki individualios raiškos paieškų). Studijuojant įgytos žinios ir patirtys man pačiai artimos ir šiandien kuriamuose paveiksluose.

Disertacijos naujumą atskleidžia tai, kad menininkas tyrinėja savo kūrybą kolegų darbų kontekste, naudodamas ne menotyrinį, o savistabos metodą, atskleisdamas savąją „kūrybinę virtuvę“ ir savąjį kūrybos procesą, nuo gimimo užuomazgų iki išbaigto kūrinio. Nauja ir tai, kad pačiai būnant tapytoja, derinant praktiką ir teorinę analizę, darbas įgavo esė ir menotyrinio teksto formą viename.

Meninio tyrimo pagrindas yra mano pačios bei mano kolegų (baigusių ar betęsiančių studijas VDA Tapybos katedroje) kūryba. Analizei pasirinkau artimiausią sau tapybinį lauką, kurį pažįstu geriausiai, nes atidžiai jį stebiu ir pati jame dalyvauju jau daugelį metų. Aptariami

menininkai daugiau siejami idėjiškai, o sąvoką *jaunoji karta* apytiksliai sieju su amžiumi iki 40 m.

Tyrimo tekstinę dalį sudaro įvadas, dvi dėstymo dalys, išvados ir priedai. Kūrybinę dalį sudaro studijuojant nutapyti paveikslai, vaizdo įrašų darbai, fotografijos, objektai. Kūrybinei daliai priskiriu ir eilėraščius, kuriuos sukūriau per pastaruosius penkerius metus ir kuriuose reiškiamos su tapybos lauku siejamos patirtys.

1. NAUJASIS REALIZMAS ŠIUOLAIKINĖJE TAPYBOJE

Šiandienos tapyba ir jos vertinimo kriterijai sunkiai apibūdinami vieningai, raiška subyrėjusi į nesuskaičiuojamą galybę pavienių autorių, stilių ir atlikimo technikų. Šiandienos tapytojai nesistengia įrodinėti vieningos „tiesos“ ar ją atrasti. Toks pragmatizmas leidžia egzistuoti įvairialypėms tapybos raiškoms ir išplėčia galimybių amplitudę. Tapytojai stengiasi diferencijuoti save nuo kolegų. Paradoksaliai individualumas („savęs kūrimas“) tapo visus šiuolaikinius tapytojus rišantis bruožas.

Pastarąją dekadą dalyvaudama studentų darbų peržiūrose ir diplominių darbų gynimuose ėmiau pastebėti daug kūrybinę raišką nulemiančių sąsajų su dėstytojo metodika ir kūrybine raiška. Turėdama galimybę nutariau analizuoti šias jungtis nuodugniau pačioje jų užuomazgoje – dailės studijų laikotarpyje. Man pačiai šis profesionalios raidos tarpsnis buvo reikšmingas ir vertas dėmesio atskleidžiant plastinius ir idėjinius pasirinkimus paveiksluose iki šių dienų.

Antrame šio skyriaus poskyryje nuodugniau analizuoju fotografijos nulemtus tapybinius sprendimus remdamasi pasauline praktika.

Fotografijos, vaizdo įrašų vaizdų sugretinimas su tapyba tapo svarbia konceptualaus paveikslo dalimi. Joks tapybos laikotarpis nebuvo toks artimas su reprodukcijomis kaip šiandienos.

1.1.Nuo mokyklos iki individualios raiškos paieškų

Studijos aukštojoje meno mokykloje yra svarbus jaunojo kūrėjo kelio į profesionalumą tarpsnis, lemiantis esminius jo tolesnės raiškos bruožus, požiūrį į pasaulį ir to išraišką kūrinyje. Taip pat didelę reikšmę kūrinio plastinei ir prasminei kalbai turi autoriaus individualios

charakterio savybės, intelektinis potencialas, kurie įgimti ir įgyti su gyvenimiškomis patirtimis. Kaip atskaitos tašką šiai analizei pasirinkau menininkus, kurie dėsto ar dėstė man ir mano analizuojamai kartai.

Dėstytojo *prof. Kosto Dereškevičiaus* (g. 1937) žinion patekau tik įstojusi į Vilniaus dailės akademiją. Iki mano moteriškosios tapatybės pojūčio ir analizės tapyboje buvo ilgas kelias. Kūrybinis blaškymasis ir susižavėjimas vis naujais tapybos paveldo pavyzdžiais lėmė mėtymąsi nuo monochrominių paveikslų iki fovistinių abstrakcijų.

K. Dereškevičiaus dėstomo ekspresyvaus abstrakcionizmo kurse pažintus tapybinius principus perkėliau į sau artimesnę figūratyviąją raišką, atspindinčią žmogaus charakterį, sociumą. Paveikslą ėmiau vertinti kaip dėsningų atsitiktinumų ir darbo rezultatą, kurio procese svarbus spontaniškumas.



M. Furmanavičiūtė, „Abstrakcija 8“, 2005



M. Furmanavičiūtė, „Čiuožiam, chebra“, 2014

Savo tapytose abstrakcijose matau daug sąsajų su šiandieniniais savo figūratyvinės tapybos darbais. Lygūs spalvinių dėmių plotai kontrastuoja su ekspresyviai besijungusiais potėpiais, kuriuos vadinu „energetiniais mazgais“. Šiandieninėje mano raiškoje tokiais mazgais tapęs besidubliuojančių kūnų ir daiktų lydinys, gaubiamas neužtapyto šilko ar drobės.

Trečiaisiais studijų metais didelį dėmesį skyriau savo asmenybės ir kūrinio santykiui. Nuo šio kurso man dėstęs *prof. A. Šaltenis* (g. 1944) mokė kritiškai žvelgti į visuomeninius reiškinius, artimą sau aplinką, į patį save. Tokia nepagražinta „tiesa“ ir jos sklaida, anot dėstytojo, yra esminė meno ašis. Dėmesys buvo kreipiamas subjektyvumo link. Kasdienėje, artimoje aplinkoje mokoma atrasti savitai pasaulėjautai, etinėms ir meninėms nuostatoms artimus vizualinius ženklus, t. y. mus supančiuose daiktuose, aplinkoje išvelgti materijos charakterį, sakralumą, kurti šiandienos mitologiją.

K. Dereškevičius savo darbuose taip pat dažnai naudojo *ženkliskąją* vaizdinių kalbą. Šių dviejų autorių raiškoje, daikto / kūno pagalba kuriamoje tapybinėje *mozaikoje*, matau bendrysčių su savo šiandienine tapyba. Šias *mozaikas* kiek kitoniškai tapau paveiksluose remdamasi nuotraukomis. Figūratyviuose paveiksluose ir šiandien *ženklų kalba* keliama egzistenciniai, kultūriniai klausimai, bet visa tai įgavę naują išraišką. Identifikuoti ir apibendrinti šiuos pakitimus yra pagrindinis mano tiriamojo darbo objektas. Atsakymų ieškau per asmeninę prizmę, t. y. savo darbo su paveikslu santykių.

Minėtuojau *ženklų* mano paveiksluose tapo moters kūnas ir vaizdinę intelektualinę diskusiją papildantys objektai. Netrukus savo meniniams eksperimentams ėmiau naudoti savo pačios aktų nuotraukas. Toks sprendimas buvo praktiškas ir palengvino darbo procesą keliais būdais – pirmiausia, figūros 2 dimensijų atvaizdą tapo lengviau nutapyti nei gyvą modelį. Toks pasirinkimas lėmė ir drąsesnes pozas bei siužeto laisvę.

Prof. Jono Gasiūno (g. 1954) kartai atsivėrė galimybė laisviau pažinti Vakarų meno lauką, plečiant pačios tapybos kaip medijos galimybes, ieškant naujų požiūrio taškų ir priemonių. Paties *J. Gasiūno* tapybai įtakos darė *Jiri Georg Dokoupil* (g. 1954), *Sigmar Polke* (g. 1941) darbai. Žvakės dūmu *J. G. Dokoupil* „piešia“ didelio formato paveikslus. *J. Gasiūnas* šią techniką derina su klasikine tapyba (antrame plane) suformuodamas daugiasluoksnį, nevienalaikį pasakojimą. Čia galima rasti sąsajų su šiandieniais jaunosios kartos „dėlionės“ principu tapomais paveikslais, sluoksniais surėstu pasakojimu, apropiacijomis. *J. Gasiūno* studentų tapyboje fotografijos įtaka itin pasireiškė 2012 ir 2013 metų laidose. Studentų paveiksluose laiko tema plėtojama remiantis praeities artefaktais, naudojantis asmeniniais šeimos fotografijų archyvais. Vaizdas deformuojamas per šviesokaitą, koloritą. Varijuojama pilkos ir juodos spalvų tonais. Trūkčiojantis potėpis piešinio liniją ir vaizdą *tirpdo*, kuria miražo, lyg iš pasąmonės išplaukiančio prisiminimo ar sapno įspūdį. Per vaizdo miglotumą autorius atskleidžia „nežinojimą“.



E. Karpavičiūtė, „Duchamp'o portretas“, 2013



A. Danusevičius, „Karminas“, 2009



J. Gasiūnas, „Faustas“, 2009

Naudodama studentų kūrybos pavyzdžius pirmojo skyriaus pirmajame poskyryje atskleidžiu nuotraukos panaudojimo paveiksle įvairovę – nuo savireabilitacijos praeities šmėklų akivaizdoje iki nepasitikėjimo vaizdu ir tikrovės paieškų. Visi minėti autoriai pertapydami nuotrauką aklai nekopijuoja ir ieško savitumo. Tai atskleidžia, kad naudojant fotografinę medžiagą autoriai išreiškia save ir telkiasi ne į kopijavimą, o į santykį su paveikslo ertme.

Prof. Konstantinas Bogdanas (g. 1962) dirbdamas su studentais nevengia eksperimentuoti, klasikinius pagrindus jungti su netradicine raiška, novatoriška ekspozicija. Pavyzdžiais pasirinkau studentus, taip pat tapiusius iš nuotraukų. Daugelio 2012 m. *K. Bogdano* studentų baigiamųjų darbų jungia populiarėjanti tendencija – tapybos būdu dokumentuoti. Šiems paveikslams būdinga centralizuota kompozicija ir ją gaubianti tuštuma. Minėtasis tapybinis dokumentavimas tarytum mėgdžioja fotoobjektyvą, pvz., kriminalistiniame tyrime taip

lakoniškai fotografuojami įkalčiai. Tapyboje autoriai tampa pasirinktos problematikos tyrėjais, o „įkalčiai“ įgauna paveikslinę išraišką.



K. Umarovo bylos įkalčiai (int.)



M. Furmanavičiūtė, „Objekt 2“, 2013



V. Kiseliovas, „Kiemas“, 2012

Pastarųjų metų tapybos studentai, naudodamiesi nuotraukomis, neretai nagrinėja su *laiku* susijusias problemas – ieško savo pačių tapatybės. *Laiko* temą sąlygojo keli faktoriai. Pirma, politinės aplinkybės, ilgas okupacijos laikotarpis ir ne taip seniai atgauta šalies nepriklausomybė sąlygojo identiteto krizę. Šį reiškinį gerai iliustruoja jaunos tapytojos *Eglės Ulčickaitės* frazė: „Gimiau šalyje, kurios nebėra...“ Ši ambivalentiška nuotaika apima nostalgiją ir nepasitikėjimą, nežinią ateities akivaizdoje. Praeitis visada yra stabili ir nekintanti. Tai suteikia pagrindą tolesniam savęs pažinimui.

Kita šios tendencijos (gręžimosi į praeitį) priežasčių gali būti susijusi su lyčių klausimu. Paskutinį dešimtmetį tapybos specialybėje kultūriniame ir visuomeniniame kontekste ėmė dominuoti moterys. Moters statusui keičiantis aktualu savistabos būdu įsivardyti individualios raiškos specifiškumo kriterijus, remiantis *būtuojų laiku* atrasti savo tapatybę ir jos reprezentavimą mene šiandien.

Kaip bebūtų, fotografija, tapusi šiuolaikinio menininko aktualybe, atvėrė duris į kitonišką, naują paveikslinę išraišką, kuriai būdingas mąstymo pragmatizmas ir realizmas. Šalia emocinio kūrinio išgyvenimo šiuolaikiniai autoriai žiūri į paveikslą kaip į intelektualinę užduotį.

Studijų laikotarpyje jaunieji menininkai nuosekliai nenuoseklūs: nepaisant pasikartojančių motyvų ir raiškos jų simbolikos, prasmė kūrinuose lieka judri ir sunkiai sugaunama.

1.2. Fotografijos įtaka tapybai ir jos piešiniui

„Gyvenimas yra filmas ar fotografija ir mes visi išsivystėme iš negatyvo.“³⁸

Dith Yasuri, 2014

Su fotografijos atėjimu radosi naujas būdas vaizduojamuosiuose menuose „sučiupti realybę tokia, kokia ji yra (...). Užklupti tikrovę ir ją sustingdyti, suspenduoti pasiūlant jos antrininką.“³⁹

Tapyba nuo seno turėjo galios veikti ir formuoti žmonių matomą pasaulį. Šiandien šia role pasidalijo fotografija ir skaitmeninės medijos. Austrų meno kritikas *Joseph August Lux* 1908 m. parašė straipsnį pavadinimu „Meninės Kodak paslaptys“, kuriame teigė, kad „toks paprastas fotoaparatas kaip *Kodak Brownie* suteikė žmonėms galimybę dokumentuoti jų pačių aplinką ir taip susikurti stabilumą neramiame modernybės pasaulyje“⁴⁰. Akivaizdu, kad tas neramumas tik augo ir plėtėsi kartu su skaitmeninių vaizdų, reprodukcijų gausa. Nuotrauka tapo pagrindu tapybai ne tik kaip dokumentinė medžiaga, bet ir kaip idėjos dalis: ji su laiku atskyrė tapybą nuo darbo iš natūros.

Šiame skyriuje plačiau aptariu fotografijos ir tapybos sambūvio pavyzdžius Vakarų Europoje nuo modernios tapybos pradininko *Eduard Manet* iš fotografijos perimto šviesos efekto bei sampratos „tikra-netikra“ variacijų iki mirties idėja apsėsto *Andy Warhol*, spausdinusio ant drobės galybę tikrovės reprezentacijų – įvykių ir populiarių ikonų.

Radosi įvairiausi atvaizdų-matricų rinkimo būdai, vieni autoriai gilinosi į „grynąjį atvaizdavimą“ (*Richard Hamilton*), kitus domino jausminė išraiška (*Francis Bacon*), tačiau

³⁸ Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, Edition du Ghene_Hachette Livre, 2007

³⁹ Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2009, 123 p.

⁴⁰ *Reflection on the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam*, Publishers Stedelijk Museum Amsterdam/nai010 publishers, Rotterdam, 2010, 297 p. (vert. aut.)

vienas dalykas nesikeitė: absoliučiai visi nagrinėti menininkai tapė naudodamiesi nuotraukomis kaip medžiaga.

Nuo figūratyvios hiperrealistinės raiškos iki abstrakcijos priėjęs *Gerhart Richter* tapymo aktą suvokia kaip šiandienos realybės paiešką, instinktyvų veržimąsi link labiau dabartį atitinkančios tiesos, o fotografijas vadina realybės fikcija.

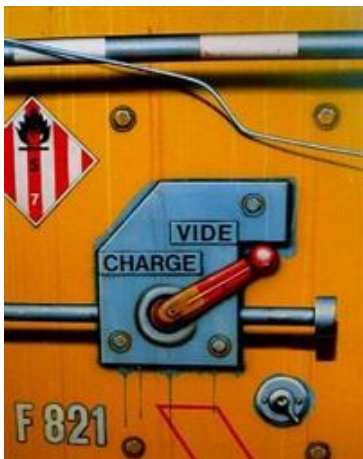
Prancūzų hiperrealistas *Jacques Bodin* dirba pagal savo paties fotografijas. Dokumentiniai šaltiniai vaizduoja plaukus. *Bodin* kiekvienas paveikslas reikalauja dviejų ar trijų mėnesių asketiško darbo. Atlikimo tobulumas pats savaime slepia žinią: galbūt laiko perėjimas iš vieno būvio į kitą yra tikras *Bodin* siužetas, kuris suteikia jo menui metafizikos.



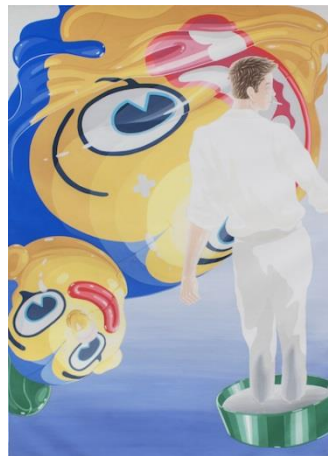
J. Bodin, Profil , 2010

Peter Klasen pramoninio pasaulio fragmentai naudojant fotografijas įgauna *animacinį* vaizdą, t. y. figūros ar objektai tapybos procese retušuojami, kol praranda patį realistiškumą ir tampa fikcijos artefaktais. Panašiais vaizdo efektais savo tapyboje varijuoja Lietuvos tapytojas *Jonas Jurcikas*, kurio kūrybą analizuojau antrame šio darbo skyriuje.

P. Klasen remiasi nuotrauka, tačiau pačios fotografijos medijos nekvestionuoja. *Jacques Monory* darbuose, priešingai, fotografija tampa kūrinio atsiradimo priežastimi. Įsimylėjęs kiną ir būdamas geru fotografu, *J. Monory* sukuria „emocinio naratyvo“ pasaulį.



P. Klasen, „Manette/fond June F821“, 1984



J. Juncikas, „Back to the future“, 2012

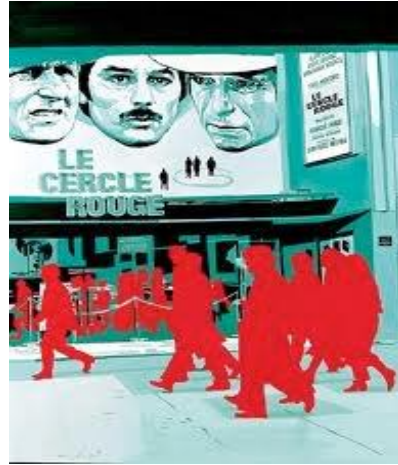
Gerard Fromanger kūrybos negalima apibrėžti nei kaip „tapymo pagal nuotrauką“, nei kaip kritiško vaizdavimo analizės kopijavimo priemonių epochoje. *G. Fromanger* fotoaparatu fiksuoja atsitiktinius vaizdus, taikydamasis šiek tiek „aklai“, į nieką. „Paskui ilgam laikui jis užsidaro tamsoje su projektoriumi, stebi atvaizdus ant sienos, kontempliuoja. Ko jis ieško? Ne to, kas galėjo įvykti fotografavimo akimirka, bet įvykio, kuris ir toliau tęsiasi atvaizde, paties atvaizdo įvykio...“⁴¹

A. Warhol, *G. Fromanger* paveikslai turi vieną svarbų bruožą – jį atseku šiandieninėje savo kartos tapyboje ir pavadinau „plakatiška“ ar „kamufliužinė“ tapyba. Šiuos saitus plačiau aptariu išplėstiniame tezės variante.

⁴¹ *Photogenic Painting - Gerard Fromanger*, Writings by Gilles Deleuze and Michel Foucault, Black Dog Publishing, 1999, 119 p.



A. Warhol, Autoportretas, 1967



G. Fromanger, Boulevard des Italiens, 1939



J. Kyzikaitė, „Autoportretas ESSL muziejuje“, 2010

Jaques Monory tapybą, kaip ir daugelį pirmųjų modernistų, paveikė dar 1886 m. atsiradusi „chronofotografija“ (daug kadrų per minutę fotoaparatu fiksuojamas figūros judėjimas), vėliau tai pertapoma, improvizuojant kuriamas kinetinis išpūdis – judėjimo iliuzija. *Vladimir Veliković* paveiksluose „chrono-piešiniu“ perteikia ypatingą ekspresiją.



V. Velicković, „Elements XV“, 1974



M. Furmanavičiūtė, „Nuotaikų kaita“, 2012



M. Furmanavičiūtė, „Aš tavo akių šviesa“, 2015

Aš pati „chrono-piešinį“ pirmąkart panaudojau trečiaisiais studijų metais paveiksle „Bėgantys“ (2005). Paveiksle „Nuotaikų kaita“ (2013) nevienalaikio vaizdo išpūdį kuriu vienas kitą dengiančiais moters kontūruotos figūros fragmentais. Šiuos pirmiausia išivaizdavau, tada mėginau atkartoti pozuodama fotografijoms, vėliau piešiniui naudoju projektorių. Nepaisant didelės technologijų įtakos, norėjau perteikti intensyvių emocinių krūvių ir nestabilumą – ką paveiksle įkūnijo besiblaškantis moters kūnas. Tokia struktūra primena keliamas prielaidas, kurias čia pat ir paneigiu, naikinu tirpindama, trindama, senas linijas keisdama naujomis, augindama sluoksnišką, yrantį ir besijungiantį, nuolatine transformacija pasižymintį vaizdą.

Šie bandymai padiktavo mano tolesnės tapybinės raidos formas. Nuo 2014 m. chrono-piešiniui suteikiau tūrinę išraišką, t. y. kontūrus užpildžiau kūno fragmentais. Taip mano kūnai paveiksluose įgavo realistiškesnę išraišką, tarytum atgijo. Jungdama persidengiančias formas noriu sukurti vientisą, hibridišką kūną, kuris sustingusioje paveikslo išraiškoje vis tiek geba

demonstruoti savo energingumą. Šios raiškos atradimas suteikė galimybę išreikšti ir savo asmenybės „skilimą“. Tai gali būti ir tapatybės, ir agresijos prieš savo kūną išraiška. Kitonišką multiplikaciją naudodama savo kūną demonstruoju paveiksle „Meninos“ (2015), kuriame kalbu apie fotografijos rolę tapybiniame procese ir begalinį šiuolaikinio žmogaus dauginimąsi atvaizduose. Šis paveikslas – ir mano pačios nevientisos, įvairialypės tapatybės išraiška, kurioje autentiškame *Diego Velázquez* darbe „Las Meninas“ (1656) nutapytas karališkosios šeimos ir patarnautojų roles įkūniju savo atvaizdu. Taip suvokiu šiandienos tapytojo kasdienybę ir savo, kaip moters, daugiaveidiškumą ne tik dauginantis nuotraukose, bet ir atliekant kasdienės gyvenimiškas pareigas bei roles.

Naudojant fotografinę medžiagą visiškai priešingi emocinaliajam V. *Veliković* tapytojo *Bard* paveikslo personažai. Šie nepasakoja jokios patirties, jie pabrėžtinai sustingę. Šis sąstingis – daikto ir jo atvaizdavimo triumfas. Ryški šviesa iš už paveikslo ribų kuria apokaliptinę būseną. Šį blykstės efektą išskyriau kaip svarbų fotogeninės tapybos sandą nuo *Eduard Manet* paveikslo „Olimia“ (1863) iki jaunosios Lietuvos tapytojos *Vitos Opolskytės* darbo „The dark room“ (2016).



F. Bard, „Vincent“, 2005



M. Furmanavičiūtė, „Dessert“, 2012



V. Opolskytė, „The dark room“, 2015

Skyriuje apie Vakarų fotogeninę tapybą, remdamasi pasauliniais pavyzdžiais, atskleidžiau ir konkretizavau plačią tapybos ir fotografijos ryšių įvairovę.

Fotografija gali būti kūrinio atsiradimo priežastimi ir galima tapyti iš nuotraukos jos pačios nekvestionuojant. Atvaizdavimo atvaizdavimą, t. y. reprezentavimą plėtojantys tapytojai renkasi „jausmų“ arba „gryno atvaizdavimo“ raišką. Konceptualios tapybos iš nuotraukos spalviniai sprendimai nesiekia atitikti ar imituoti originalą. Tapytojai šiame santykiyje ieško savo srities privalumų ir improvizuoja – kuria *plakatinius*, *animacinius*, ryškiaspalvius ar monochrominius paveikslius. Daugiau pasirinkimo laisvės randasi kompozicijoje, kuri gali būti

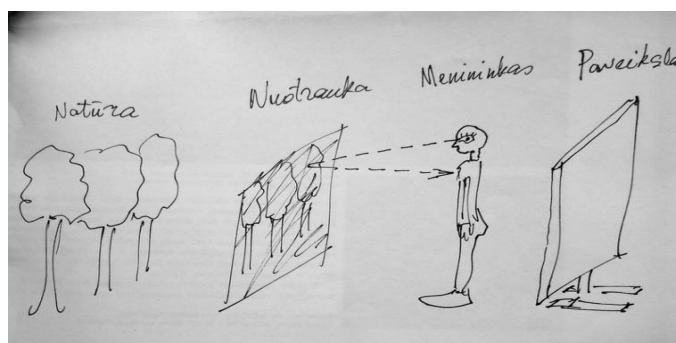
paremta „délionès“ principu, daugiasluoksnė, neatitikti logikos dėsnių, jungti skirtingus laikus ir siužetus, gali ir lakoniškai dokumentuoti.

Fotografija suteikia galimybę prasmes paveiksle kurti iš neįsimintinų elementų gausos. Taip realias formas atitinkantys objektai ar figūros atsiduria nerealiuose aplinkybėse. Skaitmeninių medijų įtakoje pastebiu tapyto vaizdo tendencingą plokštėjimą bei linijos (kontūro) svarbą. Vaizdas ryškinamas, sintetinamas ar blukinamas, „maskuojamas“ potėpiais. Visais būdais, neprisirišant prie natūros ir naudojant nuotraukas, tapytojui atsiveria didesnė improvizacijos laisvė.

Norėdama atskleisti pastarojo tendencingumo psichologizmą, antrajame skyriuje pasitelkiu savo ir sau artimos tapytojų aplinkos darbus.

2. FOTOGRAFIJOS NULEMTA NAUJA PROBLEMATIKA IR PLASTIKA XXI A. PR. LIETUVOS JAUNŲJŲ TAPYTOJŲ DARBUOSE

XXI a. pr. Lietuvos tapybinis realizmas išgyvena virsmą, lydimą naujų aktualijų ir vizualinio sąmyšio. Fotografija kaip tapybos šaltiniu čia imta naudotis santykinai neseniai – apytiksliai nuo XX a. antros pusės vidurio. Vieną šios tendencijos priežasčių taikliai įvardijo klasikas *Edgar Dega*: „Tapant iš nuotraukos mūsų vaizduotė yra laisva nuo gamtos primestos tironijos.“⁴² Todėl šiandienos tapyba (tapytojai) analizuoja ne natūrą, o pati (patys) save.



M. Furmanavičiūtės darbo su paveikslu schema, 2016

⁴² Amy Dempsey, *Stiliai, judėjimai ir kryptys*, 2004, Vilnius: Presvika, 17 p.

Neretai fotogeninė tapyba tampriai liečiasi su *ready-made* sąvoka, apropijuoja jau egzistuojantį kūrinį.

Savo darbuose kitus autorius cituoju paveiksle „Nesusikalbėjimas“ (2012), kuriame paveikslo herojė masturbuodamasi žiūri į tapytojo *Adomo Danusevičiaus* paveikslą (autorius savo kūryboje plėtoja gėjų temą). Darbuose „Valerijos gimimas“ ir „Valerijos gimimas 2“ cituoju *Sandro Botticelli* „Veneros gimimas“ (1486) paveikslo motyvą. Paveikslo „Rytiniai ritualai“ (2015) inspiracija tapo *S. Botticelli* „Veneros gimimo“ ir *Marcel Duchamp* „Fontanas“ (1917) motyvų junginys.



M. Furmanavičiūtė, „Valerijos gimimas“, 2014



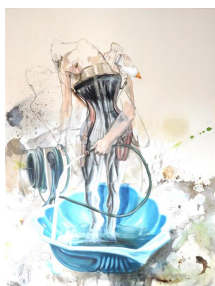
S. Botticelli, „Veneros gimimas“, 1486



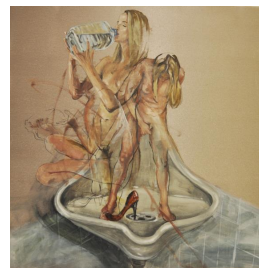
M. Furmanavičiūtė, „Nesusikalbėjimas“, 2012



A. Danusevičius, „Don't ask, don't tell“, 2010



M. Furmanavičiūtė, „Valerijos gimimas 2“, 2014



M. Furmanavičiūtė, „Rytiniai ritualai“, 2015

Apropiacija gali būti vadinama vienu *naujojo realizmo* bruožų.

Fotografija stipriai paveikė paveikslo piešinį, kuriuo formuojama pradinė paveikslo vizija. Linija tirpdoma (*E. Karpavičiūtė*) arba „įrėminanti“, kontūruojanti figūras (*J. Kyzikaitė*). Šiandieninis piešinys niveliuoja įvairias figūras, objektus, foną. Nuotrauka lėmė tradicinei tapybai būdingo objektų selektyvumo ir hierarchinio principo mažėjimą. Kaip pavyzdį paminėsiu jauniausios tapytojų kartos *Vitos Opolskytės* tapybos darbą, kuriame sunkiai išskiriami dominuojantys elementai.



V. Opolskytė, „A still life with the Dream watchers (still life)“, 2016

Mano darbuose linija brėžia ribą, skiriančią tapatybes, prigimtis, pasaulėžiūras. Per ženkliškuosius papildinius šie poliai jungiami dialogui. Paveiksle „Tea pot“ arbatinukas žymi moteriškosios zonos atributą, nutapytą ant griežtos dviejų spalvų susirėmimo linijos.



M. Furmanavičiūtė, „Positive“, 2010



M. Furmanavičiūtė, „Tea pot“, 2010

Linijomis remiuosi braižydama ir kurdama vis naujus moters tapatybės žemėlapius. Linijos mano paveiksluose gali būti pasidalijimo lyties pagrindu simbolis, skirtis tarp viešumo ir privatumo.

Varijuodama linijomis mano kolegė tapytoja *E. Karpavičiūtė* kuria ir vaizdų dviprasmybę, kelia „tikro-netikro“ klausimą. Kitų jaunųjų tapytojų darbuose linija antrame plane sukuria pagrindo ir vertikalios plokštumos, kambario ar horizonto išpūdį.

Panašiai savo 2010 m. darbų cikle „Gravitacijos“ linijų pagalba painiojau levitacijos dėsnius – moters kūnas „guldomas“ ant šoninės sienos, apverstas šviestuvas įgauna kitų reikšmių (tampa indu, taure), kvadratinėje uždaroje erdvėje neaišku, kur yra „išėjimas“ paveiksle „Teigiama“(2010).

Menamos erdvės, objektai, supainioti dydžiai ar fizikos dėsniai primena pasakos „Alisa stebuklų šalyje“ motyvą – žmogaus pasąmonės „labirintus“ ir logikos dėsniams nepasiduodančius klaidžiojimus jais. Šį motyvą galima stebėti daugelio jaunųjų tapytojų paveiksluose konstruojamoje fantastinėje „pasakoje“ ar fantastiniame realizme. Tai darbo iš nuotraukų privalumai – subjektyvių vaizdinių pavyzdžiai, išgaunami lengvai kaitaliojant ir pergrupuojant reprodukcinių atvaizdų prasmes, painiojant nevienalaikius įvykius.

Pastebėjau, kad ne vienerius metus savo buityje kovoju su daiktų gausa, kuri tarytum reikalauja dėmesio, maitinasi mano energija. Gamtos poveikumą pakeitė gausios informacijos despotija, pasireiškianti pertekliumi visose srityse. Tokios jausenos persikėlė į mano paveikslus, paskutiniuose darbuose lėmė daiktų skverbimąsi į kūną, pagimdė naują moters antipodės personažą.

Šiuolaikiniai autoriai savo patirtis, mąstymą ir tapatybę tapyboje neretai rodo per vaizduojamus daiktus. Galima prielaida, kad tokia saviraiška – globalaus kapitalizmo pasekmė. Nuotrauka čia tapo svarbiausia liudininke ir nepamainoma pagalbininke.

Paveikslo vaizdinys, jungiant natūrą ir fantaziją, būdavo „realaus-nerealaus“ junginiu. Tapyboje remiantis fotografija šis duetas pakito į junginį „nerealu-nerealu“. T. y. prarandama tiesioginė sąsaja su realybe. Motyvo naujam darbui neretai ieškau prisotindama savo vaizduotę atsitiktinių atvaizdų gausa, kuri man nežinomais būdais susigrupuoja į gana logišką, man aktualų junginį.



K. Kurilionok, „Market of brides on the shores of Stix“, 2010

Tokios aplinkybės sąlygojo naujas kompozicijas, vaizdo ir spalvinės raiškos santykiais grįstą *naująjį realizmą*, kurį galima suvokti ir kaip naujojo mąstymo sampratą. Autoportretais grįstuose paveiksluose naudojama nuotrauka padeda projektuoti autoriaus žvilgsnį į save iš šalies – tapti „trečiuoju“ asmeniu, laikinai, tapymo procese išsivaduoti nuo savo „kūniškumo“.

Skirtingai nuo atspindžio realybėje galime pamatyti save nuotraukose (kuriomis dažnai liekame nepatenkinti – tarytum neatpažįstame savęs). Perkuriant jas menininkui randasi galimybė koreguoti savo atvaizdą tapybos pagalba – keičiant spalvą, šviesokaitą, potėpį, piešinį, prasmų junginius.

Toks dëlionės principas būdingas tiek autoriams, paveiksle jungiantiems objektus, tiek kūniškumu pasižymintiesiems. Aišku, kad savo kūną kaip modelį tapydami autoriai ne vaizduoja jį kaip vienį, o regi daug jo atspindžių ar subyrėjusių dalių, praradusių atpažįstamas formas, pakibusių tamsioje erdvėje ar besidubliuojančių. Tai sustabdytas, paveiksle tvyrantis nebaigtas procesas, savęs kūrimo ar irimo būseną. Šį reiškinį tapyboje sieju su kūrėjų tapatybės paieškomis, šiuolaikinės jaunosios kartos negebėjimu ar nenorėjimu šiuolaikinėje visuomenėje savęs matyti kaip psichologiškai vieningo individo.



A. Zakarauskas, „ernMalen“, 2008

Kūno dekonstrukcijos motyvas pagrindiniu tapo mano kūryboje nuo 2014 m.

Šiuolaikiniai autoriai vyrai taip pat save demaskuoja tapyboje naudodami savo kūną (A. Zakarauskas, Ž. Augustinas). Šiuolaikinės kartos saviraiškoje pastebiu tendencingą lytiškumo niveliaciją. Psichologizmu, savianalize ar kultūriniais siužetiniais žanrais besireiškiančių menininkų neskiriu lyties pagrindu. Ir moterų, ir vyrų tapyboje aptikau asmenybės susiskaldymo motyvą, taip pat virtuoziškai abi lytys paveiksluose „žongliruoja“ istoriniais kultūros artefaktais. Renkantis vieną ar kitą raišką pastebiu dėlionės motyvą – tapomo kūno ar siužeto irimą ar su(si)rinkimą iš paskirų detalių. Taip pasireiškia ir neišbaigtumo, tvyrančio proceso nuotaika. Atsakymai ar teiginiai taip pat virtę klausimais: prasmės, nepažinumo, savimonės.

Tyrinėdama savo kartos tapybą sąmoningai ir kartais nevalingai absorbavau daugelį kitų sandų. Balansuodama tarp siužetiškumo ir autopsichologizmo tapiau apropijuodama, įvesdama „chrono-piešinį“, kopijuodama fotografinius atvaizdus tiesiogiai ir pasisavindama iš jų tik idėją, refleksijas ar kontūrą. Jusliniais labirintais klaidžiojau ardydama atpažįstamą kūno formą ir vėl grįždama prie siužeto. Tikslas – (at)pažinti, surinkti save. Paveiksluose *matuodamasi* svetimą ieškojau individualaus. Šiame procese patyriau nemažai bendro. Vienas svarbiausių motyvų – *šizofreniškas* asmenybės, kūno, siužeto pasidauginimas, susiskaldymas. Taip pat formą ir naratyvą paveiksle montuoju iš paskirų, tarpusavyje nesusijusių detalių, spalvas renku ir keičiu remdamasi asmeninėmis intencijomis (ne natūra). Visas kūrybos procesas vyksta tarp gausybės fotografijų ir kitų skaitmeninių vaizdų.

Išvados

*„Kad taptumei tuo, kuo tu dar nesi,
Eiti turi keliu, kur tavęs dar nėra.“*

T. S. Eliot eilėraščio „East Coker“ eilutės

Šiame tiriamajame darbe pagrindinis tikslas buvo perprasti fotografijos įtaką savo kūrybai bendrame šiuolaikinės kartos kontekste. Pastarųjų metų tyrime iškėliau kelis su šia tema susijusius klausimus:

1. Kiek šiandienos tapyba paveikta studijų?
2. Kaip ir kodėl pasireiškia nuotraukų poreikis tapant?
3. Kokia fotografijos ir tapybos samplaikos praktika pasauliniame ir Lietuvos meno kontekste?
4. Kaip pakitusi šiuolaikinio tapytojo savimonė ir jos raiška? Kokią rolę tame atlieka atvaizdai?

Visuose tyrimo etapuose žvelgiau į savo ir kitų tapytojų darbus, kas man leido aiškiau pamatyti tam tikrus tapybos reiškinius iš šalies. Taip analitinio žvilgsnio nukreipimas nuo savęs į kitą padėjo identifikuoti sau artimus bruožus ir patirtis.

1. Pirmajame skyriuje remdamasi asmeniniais akademinio gyvenimo stebėjimais ir patirtimis priėjau prie išvados, kad besiformuojančio kūrėjo raišką lemia pasirinktas dėstytojas, jo kūrybiniai principai bei paties studento charakterio savybės, pasaulėjauta.

Dažniausiai ir racionaliausiai nuotraukos kaip medžiagos imasi *prof. Jono Gasiūno* studentai. Jų kūrybai daugiau įtakos daro ir pasaulinės reikšmės šiuolaikiniai autoriai, tai pastebima ir dėstytojo kūryboje.

Aš pati *prof. Kosto Dereškevičiaus* dėstomo ekspresyvaus abstrakcionizmo kurse pažintus tapybinius principus perkėliau į sau artimesnę figūratyviąją raišką. *Prof. Arvydo Šaltenio* studijoje įgytos žinios, kasdienėje aplinkoje atrandamos prasmės, objektų pagalba reiškiami mintis, etinės ir meninės nuostatos, materijos charakteris man svarbūs ir šiandien kuriamuose paveiksluose, kuriuose neretai „kovoju“ su sakralumo, dvasingumo, lyrizmo sąvokomis.

Vizualių *ženklų* pagalba kuriamą mitologiją matau ir kitų savo kartos autorių siužetuose, tik šios „montažinės kompozicijos“ paremtos fotografine medžiaga, kas lėmė raiškos kitoniškumą, kurį pavadinau *naujuoju realizmu*.

Prof. Konstantino Bogdano studentus dažnai sudaro pačios kontrastingiausios asmenybės, neretai didžiausi „keistuoliai“, kurių kūrybiniai sprendimai, bendradarbiaujant su dėstytoju, galiausiai būna patys netikėčiausi, o „kitoniškumas“ panaudojamas kaip stiprioji pusė.

2. Fotografinės medžiagos tapyboje populiarėjimą galima aiškinti praktiniu ir psichologiniu lygmeniu. Pirma, tai patogesnė gausesnės medžiagos prieiga. Pertapyti / perpiešti 2 dimensijų (at)vaizdą man yra lengviau nei 3 dimensijų, t. y. iš natūros. Ypač jei vaizdui perkelti ant drobės pasitelkiamos kalkės, šilkografinė spauda ar projektorius.

Taip pat šiuolaikiniam kūrėjui aktualus „pabėgimas“ nuo šiandieninio hiperrealizmo. Fotografija traktuojama kaip stabilus faktas, labiau pasitikima nekintančiais atvaizdais nei vis didesnę evoliucijos pagreitį įgaunančia realybe. Šis informacijos perteklius reabilituojamas jį pasisavinant pertapant.

Kita šios tendencijos priežasčių gali sietis su lyčių klausimu. Paskutinį dešimtmetį tapybos specialybėje, kultūriniame ir visuomeniniame kontekste ėmė dominuoti moterys. Moters statusui keičiantis, aktualu savistabos būdu įsivardyti individualios raiškos specifiškumo kriterijus, remiantis būtoju laiku atrasti savo tapatybę ir jos reprezentavimą šiandien. Tačiau atsižvelgiant į faktą, kad per paskutinį šimtmetį griežtos atskirtys tarp lyčių ėmė tendencingai trintis, menų analizę remiantis lytiškumu vertinu skeptiškai ir pastebėjau daugiau sąlyčio nei skirčių. Ir moterų, ir vyrų tapyboje aptikau asmenybės susiskaldymo motyvą, taip pat virtuotiškai abiejų paveiksluose „žongliuojama“ istoriniais kultūros artefaktais, abiem būdingas dėlionės motyvas – tai sukuria tvyrančio proceso nuotaiką.

Pagrįsta fotografijos ir tapybos junginio priežastimi Lietuvoje yra politinės aplinkybės, nostalgija nekintančiai ir stabiliai praeičiai. Gyvenant sąlyginai jaunoje valstybėje, jaunoji karta neturi aiškaus nepriklausomos lietuviybės vaizdinio, jaučiasi praradusi tapatybę. Ši problematika vaizdžiai atsispindi jaunos tapytojos *Eglės Ulčickaitės* teiginyje: „Gimiau šalyje, kurios nebėra...“ Taip radosi savianalizė pasitelkiant šeimyninius fotografijų archyvus, praeitą šimtmetį menančius artefaktus.

3. Fotografijos įtakai priskyriau tapybinį reiškinių, kurį pavadinau „tapybiniu kolekcionavimu“, kuomet objektai ar reiškiniai paveiksle „dokumentuojami“. Tokiai

kompozicijai būdingas centravimas, tuščias fonas. Minėtasis tapybinis dokumentavimas mėgdžioja fotoobjektyvą, bet tik dalinai.

Atvaizdų įtakai priskyriau tapybinę apropiaciją. Per reprodukcijas autoriui suteiktas lengvesnis vaizdo prieinamumas ir galimybė pasisavinti. Vienų autorių idėjos ar kūriniai tampa kitų pradiniu motyvu ar naujo kūrinio dalimi.

Naudodami fotografiją tapytojai ieško savo srities privalumų ir improvizuoja spalvoje, potėpiuose, siužete. Fotografijos pagalba suteikiama galimybė prasmes paveikse kurti iš neįsimintinų, gal net anksčiau nematytų elementų junginių gausos. Veikiama panašių principų pakito ir naujai susiformavo realistinio paveikslo struktūra, paveiksluose radosi realizmu grįsta, unikali šio laikmečio fantasmagorija.

Savo kūryboje nuotrauką dažniausiai naudoju kaip medžiagą išgalvotam siužetui. Taip balansuoju tarp atvaizdo ir fantazijos. Atvaizdai kaip *ready-made* man svarbūs kontūruojant moters kūną, objektus, ieškant įkvėpimo, nuotaikos ar spalvinės gamos. Prisotinusi vaizduotę vaizdais, atsirenku ir susikuriu individualią minties išraišką. Tai pavyzdys, kaip savo kūrybą ir pačią save atrandu kaip refleksiją kituose.

Skaitmeninės medijos įtakojo *chrono-piešinio* atsiradimą (plačiau 90–91 p.). Atvaizdų reprodukovimo veikiama radosi *plakatinio tipo* tapyba (plačiau 97 p.).

Nuotrauka gerokai paveikė paveikslo piešinį, kuriuo formuojama pradinė paveikslo vizija. Tirpdoma linija maskuoja ar pabrėžtinai kontūruoja figūras, jos pagalba brėžiamos skirtys tarp *tikro-netikro*, painiojami dydžiai, levitacijos dėsniai, jungiami nevienalaikiai įvykiai (plačiau 105 p.). Nepaisant improvizacijos siužete, spalvose ir kitame, figūrų formos atitinka realybę, neskaitant fotografinės optikos nulemtos nežymios deformacijos. Todėl visą tyrimą talpinu į *realizmo* sąvoką. Piešinio svarba suaktyvėjo ir dėl vaizdo iliuzijos tendencingo plokštėjimo, figūrų ar pačio paveikslo paviršiaus akcentavimo. Antraplane (plokščia) tuštuma neretai sukurama apokalipsės nuotaika.



K. Ališauskaitė, „Neklausk V“, 2010



K. Gaitanži, „Neuschwabenland!“, 2010

Tuštumoje levituojantys personažai neretai tapomi pabrėžiant beprasmybę, abejingumą ir pasyvų jų būvį. Buvimas „niekur“ savitai išreiškia mano pastebėtą jaunosios tapytojų kartos identiteto krizę.

Paveikslų spalvinės gamos pokyčiai taip pat paveikti skaitmeninių medijų. Tonai primena senas išblukusias „Polaroid“ nuotraukas – dėl fotografijos radosi toninis koloritas. Aš pati spalvas renku ir keičiu remdamasi asmeninėmis intencijomis. Visas mano kūrybos procesas veikiamas gausybės fotografijų ir kitų skaitmeninių vaizdų.

Fotografijos perkėlimas ant drobės tapo simbolišku laiko perėjimu – akimirka prikeliamą naujai kontempliacijai. Vieni paveiksluose kvestionuoja pačią nuotrauką, kiti naudojami ja kaip medžiaga, tačiau abiem atvejais praeito laiko artefaktai „projektuojami“ į dabartį, į savikonstrukciją.

Atsakymai ar teiginiai paveiksluose virto klausimais: prasmės, nepažinumo, savimonės.

4. Pasitelkiant būtojo laiko artefaktus, autoriai kvestionuoja istoriją, kurios patys dažnai net neatsimena, tarytum „pasiskolina“ kitų (savo ankstesnės kartos) praeitį, per individo ir praeities skirtynes susikuria, atpažįsta savąjį aš. Tokį savianalizės principą A. Žukauskaitė įvardija „skirtumo tapatybe“. Esamos realybės permąstymas praeities ar ateities atžvilgiu implikuoja dabarties skirtumo radimąsi. Skirtumai tarp pradinio vaizdo (nuotraukos) ir kartotės (paveikslo) yra naujasis esamojo laiko (tapybos) veidas, kitaip tariant, naujasis realizmas.

Fotografuoju save daugybę kartų norėdama tolti nuo originalo (savo kūno) ar jį „sunaikinti“, paversdama nepriklausomu nuo manęs objektu (nuotrauka), vėliau nuotrauką perkurdama paveiksle vėl atrandu ir demaskuoju savo subjektyvumą. T. y. per savo atvaizdą tolstu nuo realybės tam, kad vėl ją atrasčiau. Taip pagrindinis kūrybos-savianalizės metodas tapo žvelgimas į kitą, t. y. nuotrauką.

Kadangi pagrindinis mano tyrimas vyko praktiniu lygmeniu, paveikslą vertinu kaip indikatorius, patvirtinantį ar paneigiantį mano teorines įžvalgas ir prielaidas. Tyrinėdama savo kartos tapybą sąmoningai ir kartais nevalingai absorbavau daugelį jų sandų. Balansuodama tarp siužetiškumo ir autopsichologizmo tapiau aproprijuodama, įvesdama „chrono-piešinį“, kopijuodama fotografijų atvaizdus tiesiogiai ir pasisavindama iš jų tik idėją, refleksijas ar kontūrą. Jusliniais labirintais klaidžioju ardydama atpažįstamą kūno formą ir vėl grįždama prie siužeto. Tikslas – (at)pažinti, surinkti save. Paveiksluose *matuodamasi* svetimą ieškojau individualaus. Šiame procese patyriau nemažai bendro, viena svarbiausių bendrysčių – šizofreniškas asmenybės, kūno, siužeto pasidauginimas. Mano noras susikurti tikrą ir teisingą aš paradoksaliai virto begaliniu dauginimu(si) atvaizduose ir vis gausėjančiais „savęs“ rinkiniais. Paveikslų personažas-figūra tapo apsėsti netikrumo, pasiruošę judėti iš savęs „lauk“ į kitus „save“, kurie netoliese laukia būti užpildyti.

Priėjau išvadą, kad mano nenorėjimas ar negalėjimas paveiksluose matyti savęs kaip vientisos asmenybės bei iš to sekantis kūno multiplikavimas yra daugialypės, mėgdžiojančios, nesandarios tapatybės faktas, kuomet ieškoma „tiesa“ keliauja iš kūno į kūną, iš kūno į objektą ir atgal, bet iš tiesų nėra nei viename.

Pasakos „Alisa veidrodžių karalystėje“ herojė nuo realybės pasineria į vaizduotės ir pasąmonės pasaulį – daugybėje su logika prasilenkiančių reiškinių ir aplinkybių „dėlioja“ savąją tapatybę, sprendžia fundamentalius klausimus. Taip pat ir šiuolaikinis tapytojas, remdamasis realybės nuotrupomis, užsidaręs studijoje, paveikslą „dėlioja“ demaskuodamas ne realybę, o savo pasąmonę – kvestionuoja ne objektą, o subjektą. Mąstymo ir vaizduotės pagalba paveiksle „žaidžiama šachmatų partija“, kurios taisyklės kuria pats autorius.

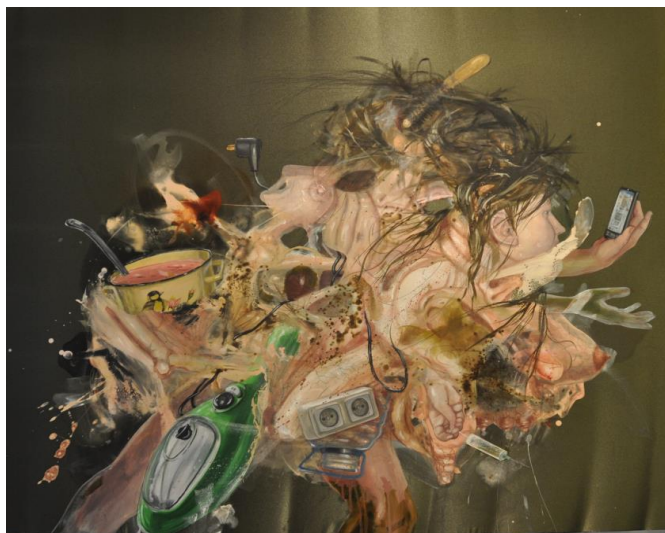
Toks dėlionės principas būdingas tiek autoriams, paveiksle jungiantiems objektus, tiek kūniškumu pasižymintiems. Savo kūną kaip modelį tapydami autoriai nevaizduoja jo kaip vienio, bet regi daug atspindžių, dublikatų, praradusių atpažįstamas formas, pakibusių tamsioje erdvėje.

Gyvenant atvaizdų pertekliaus laikmetyje aš ne tik stebėdama pasisavinu atvaizdą, bet ir jaučiu atvaizdą pasisavinant mane. Tai daro įtaką savimonės skilimui, perpildymui ir nepalaujamo *apsivalymo*, atsinaujinimo poreikiui. Šį motyvą išreiškiau paveikslų cikle „Veronikos atgimimai“, kuriame moters kūnas *apaugęs* fotografiniais „antikūnais“.

Perkūrimo procesas, naudojant *ready-made*, dėliojant neįtikėčiausius senų istorinių kultūrinių fragmentų derinius, matomas ir jaunųjų tapytojų darbuose. Menamos erdvės, objektai, supainioti laikai, dydžiai ar fizikos dėsniai, nerealūs motyvai, kūno multiplikacija – tai tapytojų pasąmonės „labirintai“. Šiomis priemonėmis paveiksluose konstruojama „pasaka“ ar fantastinis realizmas. Tai darbo iš nuotraukų privalumas – subjektyvesnių vaizdinių išraiška.

Dėl nuotraukos pakito tapybos filosofija – vaizdo ir koncepto santykis. Paveikslo vaizdinys, jungiant natūrą ir fantaziją, būdavo „realaus-nerealaus“ junginiu. Tapyboje remiantis fotografija šis duetas pakito į junginį „nerealu-nerealu“. Taip radosi naujos kompozicijos, vaizdo ir spalvinės raiškos santykiais grįstas *naujasis realizmas*, kurį galima suvokti ir kaip naujojo mąstymo sampratą. Manęs ir mano kolegų iš tiesų nedomina faktas būti fotografiškai tiksliais. Domina ryšys tarp to, ką žinome esant, ir tos iliuzijos, kuri sukurama paveikslo paviršiuje.

Man įdomi ne fotografija savaime, bet jos suteikta galimybė atskleisti mano individualumą, iš praeito laiko į esamąjį perkelti ir pritaikyti vaizdus sau. Šioje atvaizdo transformacijoje atsiskleidžia tai, kas mano dabarčiai aktualiausia ir naujausia, kas būtent tą perkūrimo akimirką tampa laikinai pasiekiamą. Kaip beįvardyčiau savo tapybos iš nuotraukų intencijas, visos jos susijusios su jausmais, bet ne su atvaizdavimu ar „grynu atkartojimu“. Emociją įvaizdinant drobėje, tikiu suteikianti jai kūną, kuriame gyvenu. Be šio tikėjimo mano darbai ir pati tapyba netektų prasmės.



M. Furmanavičiūtė, „Susirinkimas“, 2015