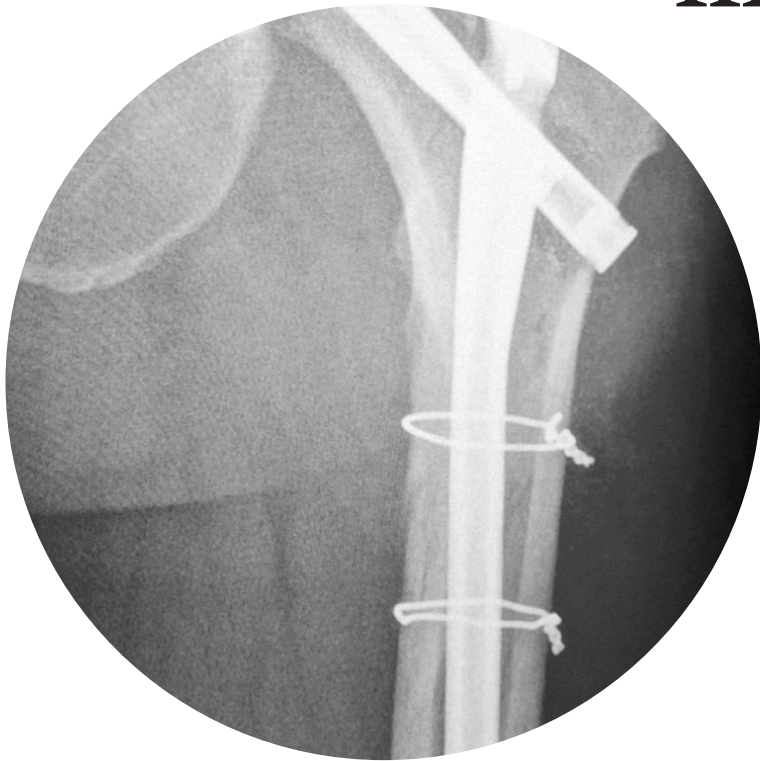
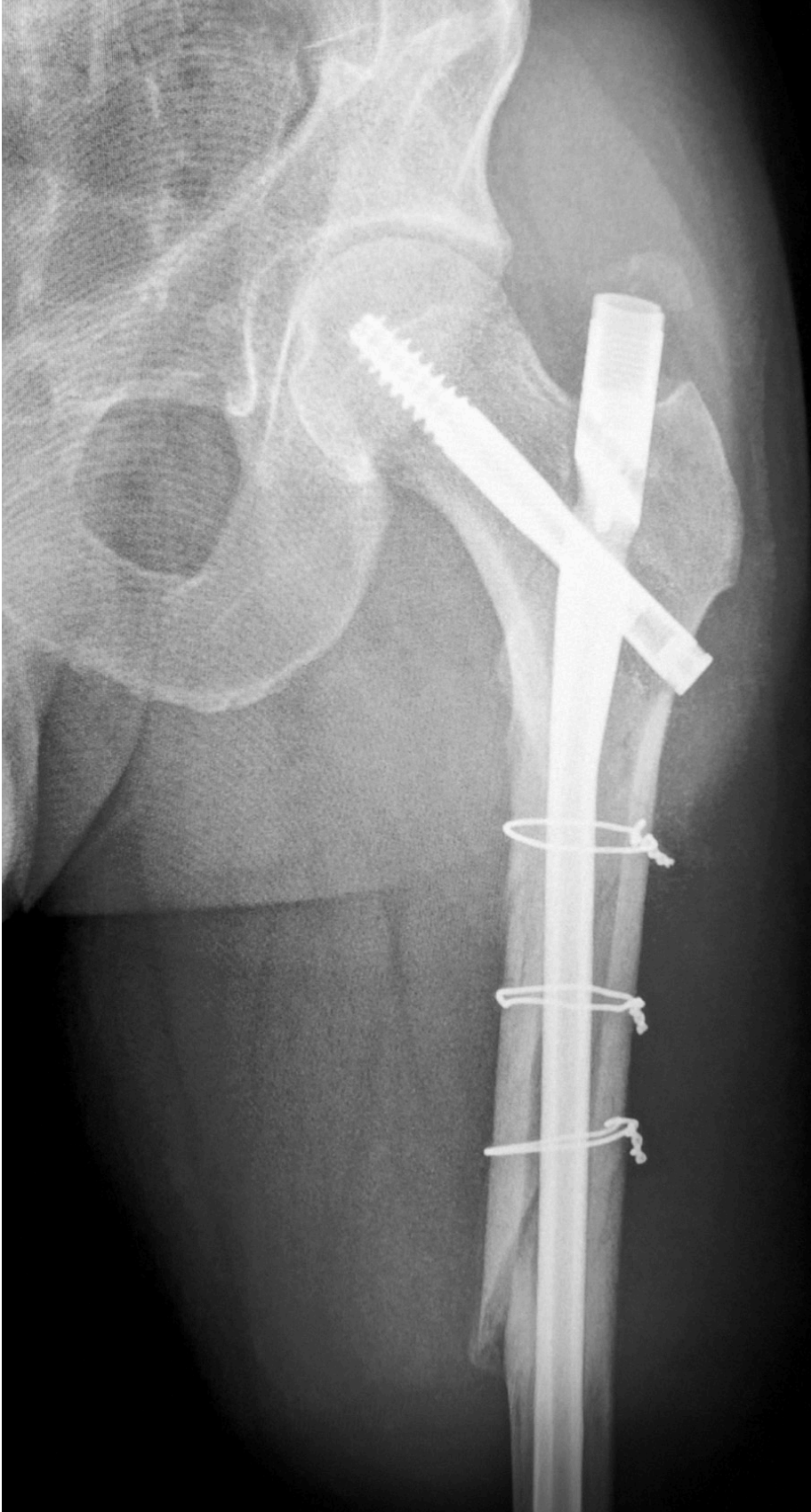
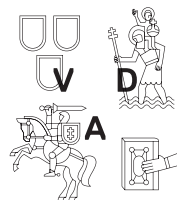


Daikto paviršius ir *viduriai*: juslinio dizaino link



MARIJA PUIPAITĖ





Vilniaus dailės akademija
Vilnius Academy of Arts

MARIJA PUIPAITĖ

Daikto paviršius ir *viduriai*: juslinio dizaino link

The Surface and the *Inwards* of an Object: Towards Sensual Design

Meno projektas | Art project

Meno doktorantūra, vaizduojamieji menai, dizaino kryptis (V 003)
Art Doctorate, Visual Arts, Design (V 003)

Vilnius, 2024

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje
2019–2024 metais

Kūrybinės dalies vadovas

Doc. meno licenciatas Mantas Lesauskas

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dizainas (V 003)

Tiriamosios dalies vadovė

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra (H 003)

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

Pirmininkė

Prof. dr. Renata Maldutienė

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dizainas (V 003)

Nariai

Dr. Karolina Jakaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra (H 003)

Dr. Michael Kaethler

Europos dizaino institutas (Italija), vaizduojamieji menai, dizainas (V 003)

Prof. dr. Audrius Novickas

Vilniaus Gedimino technikos universitetas, humanitariniai mokslai,
menotyra (H 003); vaizduojamieji menai, dailė (V 002)

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra (H 003)

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dizaino
krypties gynimo tarybos posėdyje 2024 m. spalio 18 d. 14 val. Verkių
rūmuose (Žaliųjų Ežerų g. 49, Vilnius). Su meno projektu galima
susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo ir Vilniaus dailės
akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was conducted at Vilnius Academy of Arts during the period of 2019–2024

Art Project Supervision

Assoc. Prof. Licentiate in Arts Mantas Lesauskas
Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Design (V 003)

Thesis Supervision

Prof. Dr. Giedrė Mickūnaitė
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory (H 003)

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

Chairperson

Prof. Dr. Renata Maldutienė
Vilnius Academy of Arts, Visual Arts, Design (V 003)

Members

Dr. Karolina Jakaitė
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory (H 003)

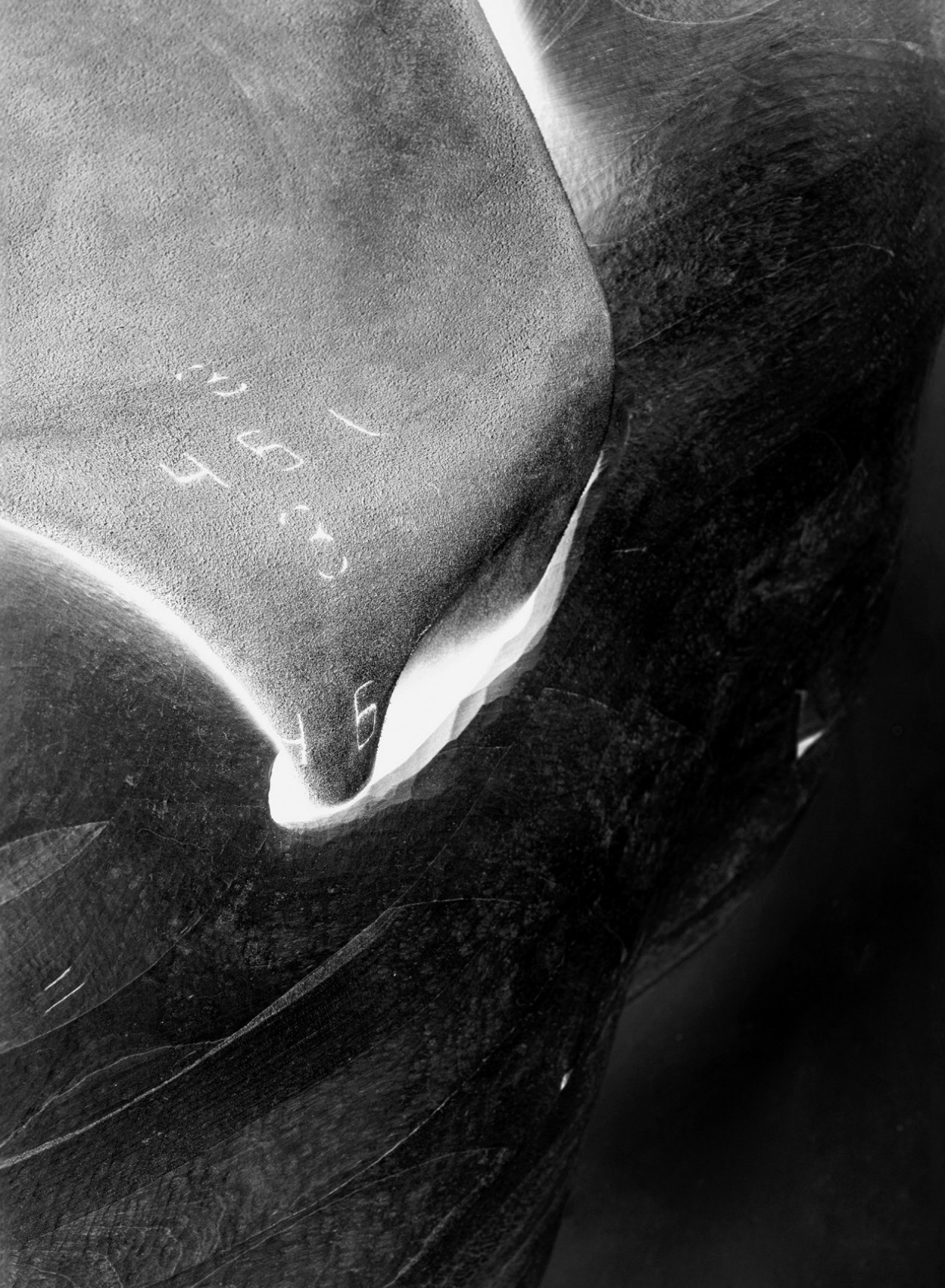
Dr. Michael Kaethler
Istituto Europeo di Design (Italy), Visual Arts, Design (V 003)

Prof. Dr. Audrius Novickas
Vilnius Gediminas Technical University, Humanities, Art History and Theory (H 003); Visual Arts, Fine Arts (V 002)

Dr. Tojana Račiūnaitė
Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory (H 003)

The public defence of the Artistic Research Project will be held on the 18th of October, 2024, at 2 p.m. in Verkiai Palace (Žaliųjų Ežerų St. 49, Vilnius). The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

Įvadas	7
PAMESTAS JUSLINIS KŪNAS	
Kūnas kaip patirties įrankis	26
Kūno sampratos naujaisiais laikais	28
Tyliosios žinios	33
Istorinės kūno patirtys	36
SUBJEKTO IR OBJEKTO SANTYKIS	
Juslinė atmintis	40
Atmintis ir užmarštis materijoje	42
Veikiantys daiktai	51
Šelmiškos konstrukcijos	54
Pavojingi ryšiai	58
DAIKTO PATYRIMAS IR PAŽINIMAS	
Kūnų pėdsakai ir dvasia materijoje	66
Vidus kaip substancija	72
Daikto aura	75
Viduriai	77
Išdėvėjimai muziejaus saugykloje	81
Įplyša parodoje	88
MEDŽIAGOS IR SANDARA	
Atvejo studija: Renesanso audiniai ir moterys Venecijoje	96
Tekstilė patyrimui	106
Tiesa rankose	110
Atsidavusių paviršių transformacija	116
Medžiaga ir meistras	127
Apatiniai sluoksniai	131
Materializacija	136
Išvados	147
Summary	151
Literatūra ir šaltiniai Selected Bibliography	168
Iliustracijų sąrašas List of Illustrations	170
Apie autoreę About the Author	173



1531

48

Įvadas

RAKTINIAI ŽODŽIAI:

geidžiantis objektas, juslinis ryšys, daikto aura, baldo anatomija

Apie daikto *vidurius*, esančius po baldo oda, ir juose slypinčią *esmę* pirmiausia susimąsčiau ne kurdama daiktus, bet analizuodama santykius su savo sofa. Perimdama šeimos *palocių* pirmą aukštą, kartu paveldėjau ir kleboniško stiliaus XIX a. pab.–XX a. pr. sofą. Kiek atsimenu save, tiek atsimenu ir ją, stovinčią svetainėje prie tarsi specialiai jai skirtos siauros sienos atkarpos. Stačiakampė, ant bumbulinių kojų, tamsintu mediniu rėmu apačioje, pūsta sėdimąja dalimi ir aukšta atkalte, diržais padalinta į tris dalis, šonuose su apvaliais ranktūriais, kurie atsiverčia ir sofa gali virsti kušete. Iš vaikystės ją atsimenu balintos kavos spalvos, minkšto kilpinio audinio. Ant jos visada buvo padėtas provokatyvus, iš kailio skiaučių padarytas *pagalvis* (nes kodėl visada tik pagalvės?) ir raudonai siuvinėta liaudiška pagalvė iš Transilvanijos. Tai dokumentuota daugybėje nuotraukų, nes svetainė ir sofa joje visada buvo dažnai lankančių draugų ir šventinių giminių susibūrimų vieta. Ant jos buvo surengta ir ne viena mano fotosesija: valgant kiaušiniene, šukuojantis, dėvint renesansinę suknelę iš kino studijos ar pozuojant su pliušiniais žaislais ir kate. Pasak šeimyninių šaltinių, originaliai sofa buvusi *bordinės* spalvos aksomo. Ją mano tėtis surado ir parsigabeno iš Šešuolių kaimo, kur dvejus metus dirbo kaimo mokytoju, kad išvengtų sovietinės armijos. Šis įvykis vėlgi užfiksuotas nuotraukoje: jis sėdi laukuose ant sukiužusios sofos kartu su dviem savo mokiniais (pastarieji, ko gero, jam ir padėjo tą sofą parsinešti). Ir tikrai, nors nuotrauka nespaltovota, galima lengvai įsivaizduoti, kad matomas tamsus gilus *bordinės* spalvos aksomas. Pati sofa įamžinta ir miniatiūra: barbių namui tėtis išdrožė ir apmušalais aptaisė jos repliką. Būtent šioje kopijoje, pasirodo, sofa išsaugojo savo pradinį paviršių – šiurkštų *bordinės* spalvos aksomą, nes miniatiūrai buvo panaudota išsaugota originalaus audinio skiautė. Tačiau, savo nuostabai, prieš keletą metų palėpėje išsitraukusi šį lėlių namą, aptikau, kad barbės sofa subliuško – jos



Su renesansine suknele iš kino studijos, 1993

porolonas tiesiog ištirpo. Tai buvo momentas, kai iš tikrųjų suvokiau, koks šios medžiagos – porolono – ribotas galiojimo laikas ir koks senosios apmušalų technologijos – jūržolių ir arklio ašutų – pranašumas. Kokybiški baldai gali laisvai pergyventi net kelias kartas, o plačiai naudojamas porolonas, kai ant jo sėdi barbė, pasirodo, *tempia* tik 30 metų.

Mūsų svetainės sofa po daugybės gyvenimiškų permainų ne vienus metus stovėjo kažkaip mažiau mylima – 2000-ųjų euroremontinės stilstikos smaragdiniu ripso rūbu, lygintuvu išdeginta dėme, išsivaikščiojusiomis spyruoklėmis, atlūžusia atkalte, priplėkusiu kvapeliu. Buvo bandoma kambaryje pakeisti jos vietą, bet nepadėjo. Ant jos retai kas prisėdavo. Dėl minkštų baldų *vidurių* mistiškumo net neturėjau minties, kad galėčiau pati pagerinti šios sofos būklę. Tai atrodė ne mano sugebėjimams. Todėl, kai jau galėjau sau leisti, ją atidaviau sutvarkyti profesionalams. Ir, nepaisant mano viso supratimo apie antikvarinius baldus, susipažinimo su restauracija, atėjus laikui šią sofą patikėjau paprastiems minkštų baldų aptaukėjams. Turbūt taip pasielgiau vien dėl to, kad vadybininkė, pamąčiusi nuotrauką, pagyrė, kad turiu labai gražių baldų. Nors ir turėjau intenciją, visgi, pasirinkdama audinį, nedrįsau jai grąžinti originalios spalvos, pabijojau, kad gali atrodyti per daug kleboniškai. Kadangi sofa jau tiek metų buvo nepatogi, atsainiai leidau meistrams patiems nuspręsti, ar verta perrišti spyruokles, ar tiesiog išmesti visus *vidurius* ir, suteikus kietą pagrindą, uždėti porolono sluoksnį (labai neteiskite, jūržolių ar arklio ašutų ten jau nebebuvo, kai atsidūrė mūsų namuose). Pavargusi nuo užsitęsusio remonto ir pametusi idealizmą, sakiau – svarbu, kad būtų patogus ir ilgai laikytų. Dar prisiminiau istoriją, kaip vienos aktorių šeimos sofa buvo aptaukta jų draugo restauratoriaus (su pagarba, pagal visas taisykles, su spyruoklėmis ir jūržolėmis), bet, nepaisant visų pastangų, dideliame jų apmaudui, ilgai neatlaikiusi. Šeimininkai tuomet tiesiog uždėjo ant sofos lentą, uždengė pledu ir taip ji išbuvo daug metų, net vaikai spėjo užaugti. Šioje situacijoje galbūt atsiskleidė ir mano praktiškoji pusė – meilė daiktui visgi turi ateiti per fizinį aktyvų santykį su juo – naudojimąsi ir satisfakciją.

Grįžo pas mane sofa madingos smėlinės spalvos ir lyg nauja. Atsisėdau priešais ir žiūrėjau į ją suglumusi. Tai nebebuvo ta pati sofa! Tai buvo daugiau kaip manosios sofos iškamša – negyva jos reprezentacija. Taip – patogi, standi, tiesi, praradusi savo gurguliuojantį pūstą pilvą, bet kartu ir autentiškumą. Prireikė nemažai laiko, kol pripratau prie jos naujos išvaizdos, bet gal tiek pat, kiek reikia, kad priprastum prie naujo daikto savo aplinkoje. Dabar gyvename drauge, kartais nukrentu ant jos pagulėti ir su šiokiu tokiu apmaudu

galvoju apie komforto kainą. Man lieka tikėtis tik vieno – kad siela dar gali apsigyventi naujuose *viduriuose*.

Jaučiama įtampa arba rūpestis dėl racionaliai sunkiai paaiškinamų santykių su daiktais iškėlė iššūkį mano pačios dizaino praktikai. Klausdama savęs, kaip kuriasi toks intymus, empatiškas, juslišką ryšys su daiktais, kur slypi daikto vertė, *esmė*, autentiškumas, bandau suprasti ir atrasti, kaip šiandien visoje daiktų, galimybių ir idėjų gausoje kurti prasmingus, ilgaamžius ir galinčius jaudinti dizaino objektus. Kokios yra sąlygos aktyviam santykiui atsirasti, kaip tai susiję su objekto savybėmis, žmogaus patirtimi? Kokių prasmių yra pilni daiktai?

REPREZENTACIJA PRIEŠ PATYRIMĄ

Iš industrinio dizaino atėjusioje tradicijoje įprasta į žmogaus santykį su daiktais, juslinius patirties aspektus, netgi į poreikius žvelgti funkcionaliai, pragmatiškai. Kitaip sakant, šiuolaikinėje kultūroje daiktams keliama funkcionalumo, ergonomiškumo ir estetikos ar reprezentacijos reikalavimai iš dizaino eliminuoja juslinį patyrimą. Daiktai (dizaino objektai) turi gerai atlikti savo funkciją, būti beveik nematomi – tiek išvaizda, tiek pastangomis, kurių reikia juos naudojant. Šiuolaikiniai interjerai dažnai atspindi ne tik (neo)modernistinius principus, bet ir tam tikrą tuštumą, apsivalymą, tobulybę, naujumo siekį (Lietuvos kontekste). Minėtos vertybės neprisiskverbia giliau faneravimo – lieka estetiniame lygmenyje, paviršiuje, atrodyme. Kaip mus veikia šis netikrumas, kurį drįsčiau vadinti funkcionalia butaforija? Daiktai redukuojami ir yra lengvai prieinami, neatsiranda prisirišimo ir atsakomybės, taip pat ir gilesnio daikto suvokimo, dingsta jautrumas materijai. Ši nejautra, autentiško, asmeniško ryšio neužmezgimas iš vienos pusės lemia pragmatišką kūrybą, iš kitos – atsainų vartojimą. Materialumą yra įprasta vertinti praktiškai, nesvarstant, pavyzdžiui, apie dvasinius poreikius, kuriuos materija, mano manymu, gali suteikti. Kasdienybėje atsiradusi muzika, kvapai, netgi rafinuotas maistas plačiai pripažįstami kaip pakylėjantys reiškiniai, suteikiantys ne tik malonumą, tam tikrą atmosferą, bet dažnai ir dvasinę patirtį, jaudulį. O daiktai, baldai, atmetus šios srities profesionalų ir nišinių entuziastų (fetiizuotą) žvilgsnį, dažniausiai siejami su buitinais poreikiais, praktiškais sprendimais. Arba geriausiu atveju pasireiškia sentimentalus santykis, kuris, deja, nelabai ką turi bendro su daikto *esme*. Tai tik įvykio ar laikotarpio įprasminimas, įamžinimas daikto formatu, pasinaudojimas juo. Netgi peršokant į autorinio dizaino kontekstą, mažo tiražo gamybą, išryškėja daikto paviršiaus, nepagrįstai ekspresyvios, žaismingos raiškos dominavimas, nesureikšminant, iš ko ir kaip šis objektas pagamintas ar ką jis



pats iš savęs reiškia, kokį poveikį turi. Visa tai pasireiškia vizualinės daikto reprezentacijos aktualumu bei trokštamų fotogeniškumu, ką dar labiau sustiprina kūrybos pristatymas dvimačiuose ekranuose. Kitu atveju konceptualiuose kūriniuose daiktas dažnai tampa tik idėjos iliustracija, nuvertinant jo paties reikšmę, savarankiškumą, pavyzdžiui, kaip šis objektas veikia žiūrovą intuityviame, jusliniame lygmenyje. Čia, kaip ir mene, svarbu idėja, o materija yra jos išdava, antraeilis dalykas. Todėl juslinis kūrinio patyrimas be racionalaus paaiškinimo tampa labai ribotas arba netgi nelabai svarbus.

Ši problematika įžvelgiama ne tik šiuolaikinio dizaino lauke, bet ir muziejiniame kontekste: požiūryje į eksponatą, jo vertę, gebėjimą jaudinti, edukacijos būdus. Įprasta akcentuoti faktus, idėjas ir susitelkti į jų reprezentaciją.

Apibendrinama įvardyčiau, kad imtis tyrimo ir ieškoti alternatyvių sprendimų mane skatina šios dizaine besireiškiančios nuostatos: 1) mechaniškas, funkcinis santykis su daiktais, 2) jautrumo stoka kuriant bei vartojant dizainą, 3) išorės ir paviršiaus vertinimas vietoj vidaus ir sandaros, 4) tobulumo, aiškumo, baigtinumo, tvarkos siekis dizaine.

Šiame darbe analizuojau daikto – funkcionalaus objekto – juslinį poveikumą ir intymų ryšį su žmogumi, tikėdamasi atskleisti jo daugialypę vertę ir paskatinti sąmoningesnį santykį su medžiagine aplinka. Siūlau atidų ir holistiškai jauslų požiūrį į materiją vietoj apsiribojimo tik funkciniu ir racionalių pasitenkinimų. O žiūrint iš dizaino perspektyvos, šiuo tyrimu ir eksperimentavimu bandau su-

prasti ir atrasti, kaip šiandieninėje daiktų, galimybių ir idėjų gausoje kurti prasmingus, ilgaamžius ir galinčius jaudinti dizaino objektus.

GEIDŽIANTIS OBJEKTAS

Tyrimas laviruoja tarp somatinio ir episteminio požiūrio, o jo esminis principas – bendravimas ir bendradarbiavimas: su tekstais ir žmonėmis, su daiktais, kūnais ir medžiagomis. Kalbantis su gyvais ir negyvais pašnekovais, dirbant rankomis, siekiama atsako, kuris įgalintų artikuliuoti asmenines nuojautas ir jausenas, atskleistų sąsajas ir nurodytų tolesnius žingsnius tiek tyrime, tiek ir kūrybinėje praktikoje. Žvelgiant, liečiant, gaminant, apvertus objekto ir subjekto ryšį yra analizuojamas *geidžiantis* objektas, kurio atsaką norima patirti. Tai gali būti ir jau egzistuojantis objektas, kurį bandoma suvokti, pavyzdžiui, muziejinį eksponatą. Bet pagrindinė tyrimo intencija yra suprasti, kokie galėtų būti principai, *geidžiantiems* objektams kurti. Aiškinamasi, kokios yra sąlygos tokiam santykiui atsirasti, kaip tai susiję su objekto savybėmis ar žmogaus patirtimi. Šis santykis (arba savybė jaudinti) tyrime dažnai įvardijamas kaip daikto *aura*, nusakanti objekto poveikumą ir autentiškumą. Čia remiuosi Walterio Benjamino (1892–1940) meno kūrinio *auros* samprata, kurią jis aprašė esė „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“ (1935). Aprašydamas kūrinio unikalumo praradimą atsiradus technologinėms reprodukovimo galimybėms, W. Benjaminas tai įvardija kaip *auros* trūkumą – industrijos pašalintą kultinį daiktų pagrindą. Taip pat svarbiu mano tyrimo leitmotyvu tapo šioje esė aprašomi XIX a. pab. gausūs draperijų aksomiški, tarsi juslia vidine oda iškloti Paryžiaus interjerai.

Kalbant apie intymią ir individualią patirtį, mano tekste pasikartoja sąvoka *juslinis*, tačiau minimame santykyje su daiktais juslumas išsiplečia už sensorikos ribų. Realūs fiziniai pojūčiai, juntami čia ir dabar, jungiasi su asmeninėmis, kultūrinėmis ir fiziologinėmis asociacijomis, prisiminimais, sentimentais, intuityviais ir kognityviniais procesais. Lygiai kaip ir aksomo reikšmė interjere išsiplečia už taktiliškumo ribų.

Tyrime klausiama, kaip įgalinamas daikto poveikumas, ką galima patirti ir sužinoti santykyje su daiktu, vietoj to, ką faktiškai reiškia daiktas. Klausimai „kaip tai atrodo“ ir „ką tai reiškia“ keičiami į „kas tai yra savaime, nepaisant“, „kur yra šio daikto *esmė*“, kokį jausmą tai suteikia“? Teorinėje plotmėje įvardijamas ryšys glaudžiai siejasi su *aktyvių, veikiančių* daiktų (angl. *agency of things*) idėja. Tyrime istoriškai nagrinėjamas žmogaus intymus santykis su jo kūnui skirtais objektais – rūbu ir baldų, bandoma suprasti, kaip šiandien būtų galima sukurti naują daiktą su tokiu pat dėmesiu, koks buvo teikiamas

objektams istoriškai ir kokį šiandien teikiame istoriniams eksponatams, tačiau be imitacijos, be pastišo, sava laiku priėjimu.

Svarbiu elementu tampa audinys – asociatyviai ir kultūriškai labai kūniška medžiaga, dengianti, slepianti, bet kartu ir atskleidžianti kūnus ir baldus. Jungiamos istorinės nuorodos, susitelkiama į juslines medžiagų savybes ir audinio, kaip tarpininko, vaidmeniu sukuriama intymų, geisminį ryšį su daiktu.

Taip vedama paralelė tarp kūno ir baldo anatomijos, atsispiriant nuo kintančio požiūrio į kūną atsiradus anatomijos mokslui naujaisiais laikais. Daikto *viduriuose*, *plyšiuose* ir permatomume ieškoma, kas suteikia daiktui benjaminišką *aurą* ir juslines asociacijas, kaip reikalingą sąlygą užmegzti intymiam ir aktyviam ryšiui su objektu. Kaip pirmuosius anatomus jaudino galimybė atrasti fizinį žmogaus sielos pavidalą ar buveinę, taip šiame tyrime ypatingą vietą užima daikto sandara, jo *viduriai*, kuriuose galbūt galima atrasti atsakymą, kur slypi daikto siela. Minimas daikto ar materijos dvasiškumas tyrime suvokiamas ne kaip metafizinė, bet kaip fizinė savybė, kurią galima patirti.

TYRIMAS IR PRAKTIKA

Tyrime formuluoju tris teiginius, kuriais vadovaujuosi kūrybinėje praktikoje: 1) dizaino objektas savyje talpina daugiau prasmų nei tik funkcija, estetika ir idėja; 2) visiškam daikto suvokimui reikalingas iracionalus jo pajautimas; 3) daikto *esmė* slypi jo kūne.

Iš šių įžvalgų kyla *plyšio*, neužbaigtumo ir (ar) klaidos hipotezė: 1) intymiam ir aktyviam ryšiui su objektu reikalingas *plyšys* kaip langas, pro kurį galima suvokti ir patirti daugiau nei vien paviršių; 2) *neužbaigtumas* arba *klaida* naujame dizaino objekte gali būti traktuojamas kaip *plyšys*, savo užprogramuotu nepakankamumu skatinantis geismą, lygiai kaip laiko patina, nusidėvėjimas (atvirkštinis neužbaigtumo analogas) istoriniuose objektuose laikomi vertybe.

Tyrimo teiginiai veda prie tikslo – parengti dizaino objektų kūrimo ir patyrimo metodologiją, kuri leistų sukurti ne tik savo kūnu prasmingus, jusliškai paveikius – *geidžiančius* daiktus, bet kartu ir intymius ryšius su jais. Šiam tikslui įgyvendinti, keliami šie uždaviniai:

- Formuoti kūno ir daikto juslinio suvokimo paralelę.
- Plėtoti ir pagrįsti *aktyvių* daiktų (ir kūrinių) sampratą.
- Įvardyti *auros* – materijos *dvasios* objekte – atsiradimo galimybes.
- Aktualizuoti dizainerio tyrėjo vaidmenį istoriniuose tyrimuose.
- Atskleisti medžiagos ir sandaros – matomo ir nematomo – sąveiką objekte.
- Paaiškinti amatininkystės vaidmenį kuriant *aktyvius* daiktus.



Barbès sofa

Svarbiais aspektais tyrime tampa rašymo praktikos santykis su objektų kūrybos (gamybos) procesu ir svarstymas apie dizainerio vaidmenį istoriniame tyrime. Tekstas yra tarsi vaikščiojimas pirmyn ir atgal: tarp darbo dirbtuvėse ir rašymo. Tekstas procese primena minkomą molį: nuo neaiškaus pabirų minčių gumulo iki vientiso pasakojimo. Trinama, vėl rašoma, tekstas auga, transformuojasi ir jungiasi. Pradėjus minkyti molį, ne visai aišku, kas turėtų iš jo išeiti, bet yra nuojauta arba neryškių kontūrų vizija, lygiai kaip būna nujaučiamas būsimas objektas. Atskiri minčių nuskilimai susipina tarpusavyje ir virsta vienu pasakojimu, netgi seniai užfiksuota mintis išslenka ir tampa vainikuojančia pabaiga. Taip pat refleksijos dirbtuvėse – kūrybos ar netgi tiesiog gamybos procesas, juntant santykį su medžiaga, atveda prie konkrečių teorinių idėjų, literatūros kūrinių, sąvokų. Taigi, galima sakyti, kad praktinis darbas dažnai informuoja teoriją. Pirminės pastangos parašyti akademinį tekstą, pradėjus mėgautis rašymo praktika, apibūdinimais, skambesiu, epitetais, savais naujadarais, transformavosi į autoetnografinį ir autoteorinį tekstą, flirtuojantį su menotyriniu ar istoriniu tyrimu. Tekstas, kaip malonumas, atliepia ir tokį pat siektiną santykį su kuriamais fiziniais objektais. Atsakas, bendradarbiavimas ir malonumas, kaip rašymo principai, parodo, kaip meniniame tyrime gali funkcionuoti tekstas, rašymo praktika.

Nors tekstui būdingas žanrų koliažas ir plačiai kerojančios tematikos, įvairi informacija, žinios, apmąstymai lipdosi į vieną sąmoningai fragmentišką daugiasluoksnį pasakojimą, kuris skaitytoją kviečia įsitraukti asmeniškai ir jausmingai. Iš šių skirtingų perspektyvų, tarsi iš susiakumulavusių akimirkų, asociacijų lipdosi ir žinojimas.

Galų gale praktinė dalis tapo refleksijų lauku tiriamajai daliai. Bet iš pradžių tekstas buvo sausas ir primenantis referatą, o kūrybinėje dalyje neįvyko proveržio, kol neleidau sau pirma įgyvendinti kūrinio intuityviai, tik nujaučiant, kokia jo prasmė ir kaip pastarasis praktinis žingsnis atliepia tyrimą. Visa tai buvo apmąstoma gamybos procese ir jau objektą pabaigus. Kalbu apie kūrinio „Atsidavę paviršiai“ (2021) pirmosios versijos įgyvendinimą, kuomet atsiskleidė ne tik paviršiaus, prisilietimo, nudėvėjimo, bet ir *vidurių* motyvas. Tai atliepė teorinėje dalyje nagrinėtą anatomijos mokslo pradžią, tuo metu dominavusią kūno sampratą ir vidurių dvasinę reikšmę. Taip įvyko pagrindinis pokytis pereinant nuo kūno, kaip potyrių įrankio, į kūno santykį su objektu, suteikiant balsą baldui kaip subjektui. Pradėjus pasitikėti metodu, kai praktinė dalis duoda toną tiriamajai, šalia dažnai pasitaikančio istorinio konteksto tekste toliau plėtojau amato juslinio aspekto, prasmės įkūnijimo materijoje, medžiagos savarankiškumo ir autoriaus atsidavimo procesui motyvus.

Kalbant apie tai, kuo istoriniame tyrime gali būti naudingas dizaineris ar menininkas, šis projektas atskleidžia, kaip meninis tyrimas bei praktiko patirtis jusliškai gali užpildyti kūniško patyrimo, kūniškų žinių plyšius istoriniame tyrime. Esant faktinės informacijos stygiui, praktikas gali praplėsti daikto suvokimo ribas ar atskleisti reikšmes, kurios slypi daikto materijoje, jį sukūrusio autoriaus užmačiose, gamybos logikoje.

PROJEKCIJA

Tyrimo kryptį daugiausia formavo ir apibrėžė patirtis rengiant parodą „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“ Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus Taikomosios dailės ir dizaino muziejuje (2022-03-24 – 2023-02-27). Baldų paieškos ir tyrimas vyko keturių didžiausių muziejų saugyklose: Lietuvos nacionalinio dailės, Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės, Šiaulių „Aušros“ ir Lietuvos nacionalinio muziejaus. Bandant suprasti, kaip mums, kuratoriams, pateisinti daiktuose įžvelgiamą subjektyvią vertę, taip pat analizuojant, kur verčių akcentus sudeda kitų sričių specialistai (rinkinių saugotojai, restauratoriai, istorikai) arba kaip pateikti baldą ir kaip apie jį papasakoti, kad jis žiūrovą intriguotų, – kartu gryninosi ir asmeninio tyrimo teiginiai. Analizuodama istorinius baldus muziejaus saugykloje, atkreipiau dėmesį į daikto išdėvėjimus ir plyšius, kurie mena buvusį kūno santykį su objektu, o kartu jie, atverdami vidinius sluoksnius, apnuogina daiktą, atveria jo *esmę*. Taip pat kitoje šviesoje pamačiau interviu (ar šiuo atveju labiau tiktų sakyti – pokalbio) formatą kaip medžiagos rinkimo ir bendro mąstymo būdą, kuris sustiprino bendradarbiavimo nuostatą tyrime. Anksčiau interviu vertinau kiek skeptiškai, kaip paprasčiausią būdą surinkti autentišką, bet ne visai tikslingą informaciją. Vykdamas parodos eksponatų tyrimą, rodant pasirinktus eksponatus restauratoriams ir istorikams ir juos visaip kamantinėjant, neriantis iš kailio, kad išspaustume kokią nors intriguojančią informaciją (nes ją dažnai reikėjo sukurpti nuo nulio), pasidarė nepaprastai įdomu gyvai klausyti, stebėti reakcijas, o dar įdomiau įrašius tuos pokalbius vėliau transkribuoti ir redaguoti. Beveik neturėdami iš anksto pasiruoštų klausimų, bet stengdamiesi reaguoti ir patys pametėti provokuojančių subjektyvių pasvarstymų, gėrėme kiekvieną žodį, minties vinguriavimus, atsirandančius paralelinius pasakojimus, asmenines refleksijas. Vėliau, perklausant įrašytus pokalbius, vėrėsi beveik literatūrinės užuomazgos su netikėtais palyginimais, pokštais, gyva ir fonetiškai smagia kalba. O paraleliai istorikei dr. Eglei Bagušinskaitei surinkus faktinę, archyvinę medžiagą apie eksponatus, dokumentuoti pokalbiai neretai papildydavo ar net nukonkuruodavo faktus. Tai mane paskatino pokalbinti įvairius

profesionalus ir savo doktorantūros tyrimui, kad asmeninėms refleksijoms priduočiau svorio, o teorinei medžiagai – autentiškumo.

(NUO)JAUTA IR SUSITAPATINIMAS KAIP METODAS

Šalia doktorantūros studijų atsiradusi kuravimo patirtis muziejuje ir kitos gyvenimiškos bei darbinės aplinkybės, tokios kaip sutikti žmonės, pamatytas eksponatas, paraleliniai tyrimai, prašymas parašyti straipsnį ar interviu, netgi darbas su studentais, man leido padaryti išvadą, kad iš pirmo žvilgsnio nelabai ką bendro turinčios, tarsi pašalinės veiklos papildo tikslingąjį tyrimą. Apsėdus temai, visos veiklos ir įvykiai, atrodo, pradeda suktis aplink jos orbitą. Kartais atrodo, kad beveik magišku būdu susijungia skirtingi kontekstai, piešiasi paralelės, veriasi nauji priėjimai, atsiranda paaiškinimai į dar nespėtus užduoti klausimus. Galbūt tai galima pavadinti, cituojant mano vadovę prof. dr. Giedrę Mickūnaite, profesine intuicija. Aš sakyčiau, kad tai jautrumo temai įjungimas, kuris leidžia fiksuoti ir brikoliažo principu rinkti įvairius skirtingus fragmentus, kurie autoriui principu, vadovaujantis savomis patirtimis ir asociacijomis, susijungia į vieną pasakojimą.

Kalbant apie *tikslingumą* ir *netikslingumą*, prisimenu dėstytojo, menininko Gijsso Assmanno, patarimą proceso pradžioje negalvoti apie koncepcijas. Jis skatino daryti, sakydavo, kad smegenys yra nuostabus organas, kuris visada pasivys tai, ką rankos padarė. Pabandžiusi tokį metodą įsisavinau, kad šis laisvas, netikslingas eksperimentavimas, atsipalaidavimas ir mėgavimasis procesu, įsijautimas į medžiagą yra būtina sąlyga originalumui pasiekti ir kartu galimybė sukurti jusliškai paveikų objektą. Loginis ir pragmatinis (bet vis dar kūrybiškas) mąstymas pasitelkiamas vėliau, įvertinant rezultatus, kai analitiškai išskiriamas minties ir išraiškos potencialas intuityviuose eksperimentuose. Galima sakyti, kad toks procesas yra ne tik vedinas pirminės, giluminės nuojautos ir neįvardytų potyrių, parodančių tokius kelius, kurių neišmąstysi, bet ir atviras tam, kas nutiks pakeliui. Gijsas kiekvienam iš mūsų piešdavo tiesę, pažymėdamas pradžios tašką A ir pabaigos tašką E, ir klausdavo, kam reikia iš A šokti tiesiai į E, praleidžiant B, C ir D. Taip ir tiriamoji dalis procese neplanuotai transformavosi ir apaugo įdomybėmis.

Rezidencija Venecijos San Giorgio Maggiore saloje, Vittore Branca centre, buvo, taip vadinu, tikras susidūrimas ir paragavimas, kaip atrodo akademinis tyrimas: senosios bibliotekos su plačiai visuomenei uždariais kiemais bei su renesanso laikų knygomis ir rankraščiais, Mocenigo muziejaus saugykla girgždančioje palėpėje. Taip pat galimybė tyrimą vykdyti su kolege ir bičiule menininke Goda Palekaite, jos tiriamojo darbo pobūdis ir požiūris man leido įsitikinti, kaip

vertinga yra betarpiškai tirti istoriją, išlaikyti atvirumą, vykdant tyrimą nebijoti atsisipirti ir nuo asmeninių potyrių, save įkišant į šį kontekstą – susitapatinant. Už subjektyvumo yra dalis tiesos, kuri išgyvenama duotuoju momentu, o istorijoje lieka neužfiksuota. Galbūt tai ir leido išsigryninti, koks yra mano meninis tyrimas. Sakyčiau, kad mūsų dviejų patirtis ir kasdienės diskusijos man leido atsipalaiduoti nuo akademinio objektyvumo. Netgi nepakankamumą, ribotumą (kalbos, istorinių žinių) stengėmės išnaudoti kaip tam tikrą katalizatorių empiriškumui, kuris įgalina kitus informacijos rinkimo būdus.

Tiksliai nežinau, kurios įtakos atvedė mane į istorinį Vakarų kontekstą (ar tai vaikystėje matyti kostiuminiai filmai, aplankytos pilys, noras užaugus būti archeologe, antikvariniai baldai namuose, močiutės muziejininkės genai, Vilnius?), bet man kirba mintis, kad kartais savo kultūrą pažįstame ar suprantame mažiausiai. Ji priimama kaip duotybė, kur pasimeta reikšmės ir tikras reiškinių įsisąmoninimas. Sava kultūra yra linkusi patapti nematoma. Ir mano aprašomas kūnas, būdamas duotybe, lieka, pavyzdžiui, dizaine nekvestionuojamas ar netgi kartais pamirštas. Lygiai kaip ir tradicinės ekspozicijos muziejuose, chronologiškai, tipologiškai, temiškai surikiuotos, visas Vakarų taikomosios dailės dekoras pasidaro aptakus kaip muilas, liūliuoja ir migdo budrią akį. Mes žiūrime, bet nematome. Taip pat ir prasilenkdami su baroko paveikslais, iš pirmo žvilgsnio tapytais ta pačia maniera, pasikartojančiais siužetais, tais pačiais grožio idealais, besiklojančiais į vieną begalinę anonimišką freską, nematome nei nuogumo, nei erotizmo juose, kūnai kaip košė *pumpuliuoja*, transformuojasi iš vieno į kitą. Esu linkusi manyti, kad ne siužete, ne mecenate ir net ne atrodyme yra šių kūrinių *esmė*.

Suprantu, kad tarsi be kritikos, besiremiant Vakarų istorine taikomąja daile, anatomijos istorija, aukštąja kultūra, šiuolaikinio meno ir dizaino diskurso kontekste tyrimas gali pasirodyti eurocentristinis ar elitistinis. Bet atsinaus vartotojiškumo kultūra kartu su dizaino tradicija yra būtent Vakarų kultūros padarinys. Šiuo tyrimu ir kūrybine praktika kalbama apie dalykus, liekančius paribiuose: už politikos, socialinių aspektų, kontekstualumo, konceptualumo, vizualumo, reprezentacijos. Priežastiniai ryšiai, kontekstas čia yra antriniai dėmenys. Pirmiausia gilinamasi į tai, kas daiktai yra iš tikrųjų kaip materija arba kas jie buvo, kas jie gali būti, įsivaizduojant akistatą su jų gamyba ir naudojimu praeityje ar dabartyje. Galvojau apie meistrus, rankas, įrankius, žmogaus sugebėjimą, galimybę ištobulinti savo meistriystę arba, atvirkščiai, mokėjimą mėgautis šia materija. Apsiribojimas Vakarų kontekstu turbūt yra ir reakcija į dominuojančias šiuolaikines temas, o kartu ir logiškas susisiaurinimas, įgalinantis tiesiogiai ir pasiekiamai vykdyti tyrimą, prieiti prie pirminių šaltinių.

Šalia minėtos gyvos patirties ir refleksijų, interviu, praktikos ruošiant parodą muziejuje, taip pat tyrimo Venecijoje, kur galėjau dirbti su pirminiais šaltiniais ir atlikti, pavadinkime, empirinį lauko tyrimą, savo teorinį pagrindą pirmiausia lipdžiau skaitydama mokslinius straipsnius apie kūno sampratą naujaisiais laikais. Atsispyrus nuo lūžio anatomijos istorijoje – Andreaso Vesalio „De humani corporis fabrica libri septem“ (*Septynių knygų apie žmogaus kūno medžiagas*, 1543) ir jo būdingo vojaristinio žvilgsnio į animuotą žmogaus kūną ir jo sluoksnius, suprasti to laiko pasaulėžiūrą labai padėjo straipsnių rinkiniai „The Body in parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe“ (sud. David Hillman, 1997) ir „Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture“ (sud. Elizabeth D. Harvey, 2003). Pirmasis rinkinys leido įsisąmoninti, kaip nematomam patapus matomu (atsiradus anatomijos mokslui, skrodimams) visa tai stipriai paveikė skirtingas sferas – nuo meno iki tikėjimo. Mano tyrimui buvo aktualu atskirų dalių (organų) ir visumos (kūno) santykis. Antrasis rinkinys atskleidė juslinę naujųjų laikų pasaulėjautą, taktiškumo svarbą kalbant apie žinias ir prisilietimo, kaip mediatoriaus tarp kūno ir objekto, reikšmę.

Atsiradęs anatomijos mokslas ne tik paveikė su kūnu susijusią pasaulėžiūrą, tačiau ir tiesiogiai siejosi su naujai gimusiu mechanizuotu kūnu – automatais, kuriais europiečiai buvo taip apsėsti anksatyvoje modernybėje. Tai buvo aiški sąsaja su daiktų pasauliu, gyvo organizmo imitavimas dirbtinėse struktūrose, todėl dar vieną langą man atvėrė Anthonio Graftono paskaitos konspektas „Magic and Technology in Early Modern Europe“ (2005) ir Horsto Bredekampo knyga „The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine“ (1995). Įsisąmoninau, kad objektai, jų suvokimas gali turėti įtakos ir požiūriui į kūną, lygiai kaip automatų atsiradimas prisidėjo prie mechanistinio kūno traktavimo. Ir kartu mintis, kad mechaninis objektas gali būti priimamas kaip gyvas, bioninių robotų laikais mane beveik atvedė iki praktinės dalies: galvodama apie šiuolaikines technologijas buvau sukūrusi kartu su žmogaus kvėpavimu judančio rūbo koncepciją, humanizuotą ir *juslinizuotą* požiūrį į technologijas, ir su šiuo projektu patekusi tarp „S+T+ARTS Prize“ finalistų, įgydama galimybę įgyvendinti tai elektronikos laboratorijoje Berlyne. Tuo metu galvojau, kad nerti į man nežinomus vandenis yra kelias naujoms žinioms ir kokybiškai naujam kūrybiniam etapui.

Tačiau susižavėjimas XVII a. rašytoja, filosofe ir mokslininke Margareta Cavendish, taip pat jos pjesė „The Convent of Pleasure“ (1668) ir jos „Philosophical Letters: or, Modest Reflections upon some Opinions in Natural Philosophy“ (1664) pakreipė mane atgal –

juslinio tyrimo link. Pirmiausia jos mintys man buvo įrodymas, kad René Descartes'o filosofinė mintis apie redukuotą dualistinį kūno supratimą toli gražu nebuvo visuotinis tikėjimas. Kartu paraleliai vystėsi tyrimas Taikomosios dailės ir dizaino muziejuje ir juslinė akistata su prastos būklės istoriniais baldais mane tikrai sujaudino, o kartu, geriau juos pažįstant, atskleidė šiuolaikinio dizaino nepakankamumą. Taip tyrimas pasisuko link intymaus santykio su daiktu, susidomėjimo tekstilės vaidmeniu, rūbu, kaip tiesioginiu objektu žmogaus kūnui. Tačiau prieš tai buvę tyrimo posūkiai anaip tol nebuvo klystkeliai, vėlgi galima grįžti prie netikslingumo svarbos tikslingoje veikloje. Jų fragmentai, tokie kaip dvasinė žmogaus vidurių reikšmė, daikto personifikacija, empatija jam, santykis su savu kūnu, man tapo pagrindu suformuoti savitą žvilgsnį į daiktą ir siekiamą santykį su juo. Ir prieš tai užfiksuoti faktai labai taikliai, kaip argumentai, išlįsdavo vėlyvesniame tyrime.

Buvo įdomu suprasti, kad iš dalies grįžtu ir prie savo magistrinio darbo temos: autoriaus-atlikėjo santykio su kūrinium, įsikūnijimo jame, fizinio išitraukimo svarbos realizuojant kūrinį. Išbandydama save drožyboje paraleliai skaičiau Davido Esterly'aus knygą – restauratoriaus dienoraštį „The Lost Carving. A Journey to the Heart of Making“ (2012), kuri įtvirtino mano teiginius apie kūno atmintį, fizinės meistro patirtis dirbant su medžiaga, per praktiką įgytą galimybę atkoduoti, kaip mąstė ir dirbo praeities meistrai. Šie D. Esterly'aus užrašai papildė mano tyrime minimas *tyliąsias žinias* (angl. *tacit knowledge*). Michaelo Polanyio esė „The Tacit Dimension“ (1966) padėjo teorizuoti subjektyvius potyrius ir įtvirtinti vidinių, kūniškų žinių svarbą – juslišką priėjimą prie dizaino. Grįždama prie pojūčio su objektu prisiminiau Leonardo Koreno „Undesigning the Bath“ (1996), ji padėjo įvardyti aukščiausią galimą santykį su materialia aplinka – katarsį.

Caroline Bynum straipsnyje „Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective“ (1995) ir Roy'aus Porterio straipsnyje „History of the Body“ (1991) ieškomas ir aptariamas tikras, materialus kūnas ir kūniškumas, kuris istoriškai tarsi pasimesdavo, mane atvedė prie minčių apie objekto tikrumą, materialumo vertę, jusliškumo stoką. Taip pat buvo įdomu suvokti, kad kūnas, kaip tyrimo objektas, istorijos, sociologijos kontekste nėra toks senas reiškinys, kad apie tai gausiau pradėta rašyti tik XX a. devinto dešimtmečio pabaigoje. Šie autoriai atkreipia dėmesį į dominavusį dualistinį proto ir kūno atskyrimą Vakarų istoriografijoje, dėl ko tas tikras, materialus ir kartu jaučiantis kūnas, jų nuomone, buvo pražiūrėtas. Šiuo atveju požiūris į kūną mano tyrime veda į santykį su objektu.

Dar vienas labai svarbus leitmotyvas mano tyrime – praeities, atminties, paveldo-palikimo reikšmė, suvokimas, kad objektas yra

formą įgavusi patirtis ir kartu forma, kuri suteikia patirtį. Čia mintis man padėjo susidėlioti Michaelo Shankso tekstai iš knygos „Experiencing the Past: On the Character of Archaeology“ (1992), Mariaus Kwinto straipsnis „Introduction: The Physical Past“ (1999), Maxine’os Bristow straipsnis „Continuity of Touch – Textile as Silent Witness“ (2012), Davido Littlefieldo atliepantis straipsnis „The living and the dead; an investigation into the status of erasure within the floor of Bath Abbey“ (2016).

Vienareikšmiškai svarbus šaltinis buvo dizaino teoretikės Louise’os Schouwenberg ir jos kolegės dizainerės Hella’os Jongerius knyga „Beyond the new on the Agency of Things“ (2018), kurioje Louise’a įtvirtino *aktyvių* daiktų sąvoką – vieną iš artimiausių terminų mano tiriamiesiems ir kuriamiems objektams. Dygsniuojant pirmyn ir atgal epochomis, *aktyvių* daiktų fenomeną labai taikliai papildė Mimi Hellman straipsnis „Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century“ (2006), kuris atskleidė, kokia reikšmė slypi už rokoko manieringumo, kaip daiktai įpareigojo, bet ir suteikė žavėjimo įrankius, kurdami ištisą choreografiją jų naudotojams.

O pagrįsti objekto savaiminį poveikumą ir, atmetus kontekstualumą ir (ar) konceptualumą, ieškoti jo *esmės* padėjo Rolando Bartheso knygoje „Camera Lucida“ (1979) pasiūlyta sąvoką *punctum*, ką jis įvardijo kaip intensyvų, subjektyvų, juslinį poveikį žiūrovui.

Išsigininti tekstilės, kaip tyrimui svarbaus elemento, reikšmę padėjo Alice’os Kettle ir Lesley Millar sudarytas straipsnių rinkinys „The Erotic Cloth. Seduction and Fetishism in Textiles“ (2018) ir Freyjos Hartzell straipsnis „The Velvet Touch: Fashion, Furniture, and the Fabric of the Interior“ (2009). Šiuose tekstuose, įvairių istorinių laikotarpių fragmentuose, skleidžiasi tekstilės juslinė reikšmė, įkūnijanti tą, kas su ja dirba, ir gundanti tuos, kurie su ja atsiduria akistatoje.

AURA

Walteriui Benjaminui *aura* buvo kartinė iš paties objekto sklindanti jo *esmė*. Tačiau „Factum Arte“ (2001) vadovas ir „Factum Foundation for Digital Technology in Preservation“ (2009) įkūrėjas Adamas Lowe, dirbantis su skaitmeninių technologijų pritaikymu kuriant faksimiles, teigia, kad *aura* sukuriama žiūriniojo ir tai – mūsų suteikiamos vertės, tikėjimo ir įsitikinimų suvokimo projekcija. Kai šios sąlygos kinta, *aura* gali persikelti. Ir nors Paolo Veronese tapybos paveikslas „Vestuvės Kanoje“ (1562–1563) kabo ne originalioje vietoje, kuriai buvo sukurtas, bet Luvre, po poros šimtų metų į pirminę vietą San Giorgio Maggiore vienuolyne, galima sakyti, sugrąžinta šio darbo faksimilė, atrodo, yra tokia paveiki, kad tampa tikresnė už ori-



Monika Jagusinskytė, *Fiksuoti nematoma*, 2022

ginalą. Lowe nuomone, kalbant apie „Vestuvės Kanoje“, *aura* reinkarnuojasi į kopiją.

Tai teikia vilčių, kad ir mano sofa susigrąžins savąją *aurą*. Per porą metų ji užgyveno daug skirtingų pagalvių, vienos sąmoningai parinktos, kitos, atrodytų, ten pačios susiakumuliavo. Tai kelia neįpareigojantį jausmą, pats objektas atrodo atsipalaidavęs, nors ir išlaiko monumentalią poziciją kambaryje. Baldą realybėje pratęsia virš jo kabanti Monikos Jagusinskytės nuotrauka su mano kojomis ant bydermejerio sofos iš M. K. Čiurlionio dailės muziejaus saugyklos. Vienas kampas jau švelniai padraskytas kačių, o paviršiuje matyti kelios raukšlėlės, likusios ten greičiausiai nuo to, kai įdrimbu tarp tų pagalvių paskaityti – nuo ryto ritualo, kai įsižeminu tarp mėgstamų autorių ir savo daiktų.

O jei ritualai visgi *dvasios* neįpūs, paviršius vis tiek nusidėvės ir tuomet bus proga *vidurius* perdaryti, netgi suteikti tokius orius, kokių sofa niekada neturėjo. Šiandien *vidurių* paslaptys įmintos, todėl viskas atrodo įmanoma.



Pamestas
juslinis
kūnas

Kūnas kaip patirties įrankis

Ieškodama prasmių santykyje su daiktais ir prasmės pačiuose daiktuose, pirmiausia galvoju apie jaučiantį kūną, išgyvenantį tą santykį. Iš praktikės perspektyvos analizuoju, kaip kiti dizaineriai naudoja žmogaus kūną kaip motyvą. Ar jis tampa įrankiu kuriant? Koks jo vaidmuo naudojantis objektu? Kaip yra traktuojamas kūno santykis su daiktu ar daikto santykis su kūnu? Man pačiai tai yra kūrybos pradžios taškas: nuo jausmo ir santykio prasideda objektų kūryba. Remdamasi žmogaus kūno formomis kaip duotybe, siekiu intymaus, organiško santykio su daiktu, dėvimu arba naudojamu, ar tai būtų krėslas, ar papuošalas. Šiuo atveju forma ir jausmas joje įprasmina žmogaus kūno tęsinį dizaino objektuose ir harmoningą ryšį tarp jų. Bet jei šią metodologiją galėtume išplėsti medžiagoje, tekstūroje, kvape, temperatūroje, garse? O jei dar nepamirštume, kad daikto patyrimo dalyvauja ne tik dabartis, bet ir praeitis: atmintis, individualios ir kultūrinės asociacijos? Kaip tai išplėstų daikto suvokimo ribas? Kodėl dizaine dažnai veikiama vien vizualumu ir netgi, jei turimas omenyje kūniškumas ar erotiškumas, jis apsiriboja tiesmukiška prieiga – aptakiomis formomis ir nuogos odos atspalviais? Galima konstatuoti, kad dominuoja išorinė kūno (tiek žmogaus, tiek ir daikto) percepcija vietoj vidinės. Žiūrėjimas ir bandymas racionaliai suvokti yra vietoj jausmo – vietoj patirties.

Kada pats žmogaus kūnas tapo objektu, o mūsų santykis su kūnu ir jo patirtys – atribotos nuo esaties? Kur istorijoje buvo pamestas holistiškas visumos ir vientisumo jausmas, o virš visko iškeltas racionalumas, techniškas dalių skaidymas?

Šie klausimai mane atveda į naujuosius laikus, kurie Vakarų istorijoje tapo lūžiu: šalia medicinos radosi anatomijos mokslas, filosofinė mintis atsiskyrė nuo teologijos, o tai veikė ne tik visuotinai priimtą požiūrį, kūno pateikimą (vaizdavimą), bet ir savęs kaip fizinio kūno suvokimą. Iš kosmologinio, įsivaizduojamo jis pamažu, įdomiai permaišydamas realybę su fikcija, tapo vis labiau grįstas mokslu. Svarstau, ar požiūris į kūną keitė kūniškas patirtis? Kurios idėjos Vakarų pasaulyje lėmė požiūrio ribotumą, tapo kliūtimi jus-

liškiau ir holistiškiau žiūrėti į kūną, o kurios idėjos buvo nepelnytai primirštos ar neįvertintos? Remdamasi žmogaus kūno sampratomis naujaisiais laikais, aiškinuosi šiandienio santykio su kūnu ir paties kūno santykio su aplinka ištakas, taip atkreipdama dėmesį į kūno kaip patirties įrankio-mediumo reikšmę šiuolaikiniame dizaino diskurse.

Akivaizdu, kad visose dizaino srityse, kur kūrybos rezultatas yra utilitarūs daiktai, ar tai būtų baldas, įrankis, rūbas arba transporto priemonė, visur neišvengiamai žmogaus kūnas yra sprendimus lemiantis faktorius. Tačiau ar dažnai projektavimo procese žmogaus kūnas turimas omenyje daugiau nei ergonomiškai? Ar nuo kūno analizavimo ir būsimo kūniško potyrio prasideda dizainas? Kodėl taip nėra, jei sutiksime, kad galiausiai objektas yra skirtas žmogaus kūnui naudoti? Ar kūnas yra tiek savaimė suprantama duotybė, kad dizaineris dažnai jo tiesiog nekvestionuoja?

Norėdama suprasti dizaino *esmę*, aš atsispiriu nuo pradžios taško – žmogaus kūno. Tačiau tai nėra ergonomika arba žmogiškasis faktorius, kurio ištakos iš esmės susijusios su darbo našumo didinimu ir darbo jėgos apsaugojimu. Tai nėra ir antropometrija – skaičiai ir išvesti vidurkiai, apibrėžiantys kūną. Omenyje turiu žmogaus kūniškas patirtis kaip dalį visavertės ir sąmoningos egzistencijos. Kaip vien anatomija neįmanoma apibrėžti žmogaus kūno, taip ir vien ergonomika, manau, neįvardija žmogaus kūno vaidmens dizaine.

Kūno sampratos naujaisiais laikais

Anatomijos praktikams pradėjus žmogų traktuoti kaip objektyviuotą, mechaniską kūną, tai paveikė ir tikėjimą. XVI–XVII a. buvo tolstama nuo fizinio dieviškumo pajautimo link absoliutinio tikėjimo. Atsiradus anatominiams organų muliažams, kurie buvo ne tik iliustratyvūs, bet ir normatyviniai, įsisąmoninta, kad visų žmonių sandara yra daugiau ar mažiau ta pati. Tai leido kūno vidų mechanizuoti ir nuo savasties kūne po truputį pereiti prie kartezinio, kitaip tariant, grynai mechaninio santykio suvokimo tarp savęs ir standartizuoto materialaus kūno, teikiant pirmenybę metafiziniams racionalumo ir epistemologiniams teiginiams¹. Šį perėjimą nuo sakralizuotų kūno dalių prie mechanistinio požiūrio į kūną galima būtų iliustruoti prasmiškai priešingais Elžbietos I (Elizabeth I, 1533–1603) ir po 60-ties metų Thomo Hobbeso (1588–1679) žodžiais – nuo kūno vidaus sureikšminimo, įprasminančio asmens svarbą, iki kūno kaip mechanistinės metaforos, įtvirtinančios faktinę kalbą:

Aš žinau, kad mano kūnas – silpnos ir paliegiusios moters, bet kartu mano širdis ir skrandis – kaip karaliaus, Anglijos karaliaus.²

Kas yra širdis, jei ne spyruoklė, o nervai, jei ne daugybė virvelių, o sąnariai, jei ne daugybė ratų, kurie duoda judesį visam kūnui, kaip buvo sumanyta Kūrėjo.³

Pastaraisiais žodžiais, nusakančiais žmogaus prigimtį, Th. Hobbesas pradeda savo žymųjį politikos traktatą „Leviatanas“ (1651). Šiuo atveju mechaniskas kūno įvaizdis padėjo jam įtvirtinti savo tikslią faktinę kalbą, kurioje neturėtų būti interpretacijų⁴.

Žmogaus kūno kaip mašinos sampratai įtaką padarė ne tik anatomijos mokslas. Meno istoriko Horsto Bredekampo teigimu, mechanistinės filosofijos populiarėjimas iš dalies siejamas ir su labai daiktiška priežastimi⁵. XVI–XVII a. kurti ir labai išpopuliarėję pramoginio pobūdžio inžineriniai išradimai – mechaniskai judantys žmonės ir gyvūnai, vadinti *automata*. To meto išradėjai, rengdami

¹ David Hillman, „Visceral Knowledge“, in *The Body in parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, eds. David Hillman and Carla Mazzio (New York: Routledge, 1997), 84.

² Iš įžymiosios Elžbietos I kalbos 1588 m. anglams nugalėjus ispanų armadą. *Queen Elizabeth I's speech to the troops at Tilbury*, žiūrėta 2020 m. spalio 26 d., www.rmg.co.uk/stories/topics/queen-elizabeth-speech-troops-tilbury.

³ Anthony Grafton, *Magic and Technology in Early Modern Europe*, paskaitos, vykusios Bern Dübner bibliotekoje 2002 m. spalio 15 d., konspektas (New York), 45.

⁴ Ibid.

⁵ Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine*, trans. Allison Brown (Princeton (NJ): Markus Wiener, 1995).

pasirodymus publikai nustebinti arba tam, kad paminėtų valdovo pasiekimus, kūrė skraidančius angelus, giedančius gaidžius, judančius skeletus, interaktyvius sodus-spąstus, savaime judančius vežimus, mojuojančius šventuosius globėjus, grojančius gyvūnus ir atgyjančius numirėlius. Taigi labai tikėtina, kad ši nauja visuomenės pramoga veikė ir to meto mąstytojus⁶. Tačiau kartu žmogaus kūno veikimo principai, atskleisti anatomijos praktikos, tiesiogiai inspiravo ir inžinierius, šių kartais nepaprastai kompleksišku *automatų* kūrėjus.

Aptardama anatomijos praktikos atsiradimą ir jos persmelkiantį poveikį tuo metu bendrai Vakarų kultūrai, noriu atkurti kontekstą to meto alternatyvioms idėjoms, tokioms kaip anglų filosofės, poetės, mokslininkės ir rašytojos Margaretos Lucas Cavendish (1623–1673). Nors nuo XVII a. antros pusės įsitvirtino su mokslu atėjęs racionalizmas ir Renė Descartes'o (1596–1650) propaguotas dualistinis žmogaus aiškinimas bei mechanistinis požiūris į kūną, ji savo tekstuose akcentavo vitališkumą, juslinį pažinimą ir fizinio kūno lygiavertį integralumą kartu su protu ir siela žmogaus esatyje. Jos mokslinės idėjos nesulaukė didelio pripažinimo ar sekėjų, tačiau vėlesni mokslo atradimai leido iš naujo sugrįžti ir pripažinti gal ir netikslas, bet tuo metu itin progresyvias idėjas. Prieštaraudama R. Descartes'ui, Th. Hobbesui savo grožinės literatūros ir daugiau moksliniais tekstaais filosofė stengėsi kvestionuoti jų mechanistinį požiūrį, bandydama pristatyti empirinį požiūrį į kūną ir į kūno santykį su aplinka. Jai būdingas organinis materializmas, kuriame žinios ir pojūtis neatskiriami. Savo refleksijas apie R. Descartes'o filosofiją M. Cavendish išdėstė „Filosofiniuose laiškuose“ (*Philosophical Letters: Or, Modest Reflections Upon Some Opinions in Natural Philosophy*, 1664). Ji teigia, kad materija gali mąstyti: „akis, ausis, nosis, liežuvis ir visos kūnas turi žinių taip pat kaip ir protas.“⁷ Čia ji seka antikos poeto ir filosofo Lukrecijaus (97–55 m. pr. m. e.) mintį, kad jutiminis suvokimas, prasiskverbiantis į kūną per prisilietimą, yra pojūčių ir tuo pačiu žinių paradigma, o gamta yra materija, kuri gali būti jusliškai suvokiama. Taigi šis M. Cavendish kognityvinis taktiliškumas ir juslinis žinių pliuralizmas iš esmės prieštarauja tuo metu R. Descartes'o iškeltam suvokimui, kad kūnas yra kažkas kita žmogaus savasčiai ir kad proto bei kūno dualizmas suteikia protui aukštesnę poziciją už klaidinančią materialų pasaulį. Nors M. Cavendish buvo laikoma ekscentriška keistuole, iš šių dienų perspektyvos galima įvertinti, kad tuometė jos kūno samprata buvo iš tiesų moksliška. Poetiškai, fantastiškai skambančiuose jos tekstuose galima rasti ir neuromokslų užuominų, taktilinės atminties teoriją bei atomų teoriją: „Akmens, vandens, smėlio ir t. t. judesys palieka savo

7
Margaret Cavendish,
„Philosophical Letters,
Abridged“, in *Early
Modern and Modern Women
Philosophers*, ed. Deborah
Boyle (Indianapolis:
Hackett Publishing
Company, 2021), 73.



kūnus ir pereina į lazda, taigi ir į ranką.⁸ Teksto gale ji patikslina, kad įvardijamas išorinis judesys nėra suvokimo dalykas, bet gali-mybė taktilinei patirčiai, kuri išlieka kūne. Šiandieniam skaitytojui filosofės laiškuose iš esmės labai trūksta energijos sąvokos, bet iki jos – dar apie 150 metų. Ji teigia, kad jausmą ir suvokimą kuria ob-jekto judesys ar įspūdis, kuris, palietęs jautrų organą, per nervų sis-temą pasiekia smegenis⁹. Įsijaučiant į tuometines mokslines žinias bei pasaulėjautą ir tai rekonstruojant, šis nepaprastai jusliškas savęs suvokimas M. Cavendish tekstuose mane įkvepia. Aš įsivaizduoju jos sąmoningus gestus, lytėjimą, stebėjimą, iš kurių ji išveda šias pu-siau filosofines, pusiau mokslines teorijas apie nuolatinį kontaktą su materialiu pasauliu.

Be savo laikui progresyvių idėjų „Filosofiniuose laiškuose“, ska-tinančių pamatyti kūną kaip mediumą, matyčiau dar vieną jos kūrinį kaip inspiraciją jautresniam daiktų kūrėjo žvilgsniui. Tai pjesė „Ma-lonumo vienuolynas“ (*The Convent of Pleasure*, 1668). Jame pateiktas utopinis scenarijus, kuris demonstruoja M. Cavendish holistinį po-žiūrį į jutimų pasaulį. Veiksmas vyksta komunoje, kurioje moterys užsidaro nuo likusio pasaulio, t. y. nuo vyrų, kurie suteikia moterims „nelaimės ir skausmus“, ir kur pagrindine ašimi tampa jusliniai po-tyriai ir būties patirtis per malonumus.

Laimingoji dama (*Lady Happy*) klausia, ar yra prasmės priešinti žmogaus prigimtinius poreikius ir malonumus su dievų siekais.

8
Cavendish, *Philosophical Letters*.

9
Misty G. Anderson, „Living in a Material World: Margaret Cavendish’s *The Convent of Pleasure*“, in *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*, ed. Elizabeth D. Harvey (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003), 191.

Tokiu būdu ji bando išteisinti hedonistinį gyvenimo būdą, kurį žmogus gali patirti per pojūčius:

Ar gali kuri nors racionali būtybė galvoti arba tikėti, kad dievai džiaugiasi būtybės nelengvu gyvenimu? Ar jie įsakė arba leido gamtai paversti pojūčius nenaudingais; ar pykdyti, varginti ir skaudinti juos?¹⁰

10

Margaret Cavendish, *The Convent of Pleasure* (1668), žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 12 d., digital.library.upe.nn.edu/women/newcastle/convent/convent.html.

Čia pat duodami labai kasdieniški, taktiliniai palyginimai apie grubaus lino ir šiurkščios vilnos vilkėjimą kaip nemalonus pojūčius kūnui. Galbūt galima daryti prielaidą, kad čia užsimenama apie religinio atsidavimo ir atgailavimo demonstravimą, baudžiant fizinį kūną dėvint šiurkščius apatinius rūbus, badaujant ir pan. Priestaraudama savo pašnekovei poniai Tarpininkei (*Madam Mediator*), Laimingoji dama teigia, kad malonumai nėra tuštybė, kuri suteršia ir išpalkina protą. Jos manymu, „kai pojūčiai yra užgesę nuo abstinencijos, kūnas iškankintas badavimo, dvasios pavargusios stebėti, gyvenimas ap sunkintas skausmo, siela vargiai turi valios šlovinti.“¹¹

11

Ibid.

„Malonumo vienuolyno“ rafinuotas materialios aplinkos aprašymas žadina vaizduotę ir įkvepia detalėmis: kūnai aprengti minkščiausiu šilku, baltu kaip pienas linu, žvilgsnį džiugina rečiausi paveikslai, šnervės pasiekia aromatingas oras, o ausis – saldūs melodingi garsai. Interjero detalės ir medžiagos keičiasi priklausomai nuo metų laiko: pavasarį – plunksnos, kaspiniai, auksas, sidabras, Damasko šilkas, veidrodžiai pasigrožėti savimi, grindys nuklotos saldžiai kvėpiančiomis gėlėmis, vasarą – tafta, prie galvūgalių talpose vamzdeliais tekantis vanduo, rudenį – rūmų sienos padengtos paauskuota oda, viskas nuklota puikiausiais patiesalais, o žiemą – visur gobelenai, lovos apdengtos aksomu ir paklotos satinu, grindys – turkiškais kilimais, spintos paauskuotos, židiniams kūrenti naudojami vien tik aromatingieji kedras ir kadagys, o pasišviesti – kvapiosios žvakės. Patalai taip pat keičiami kartu su metų laikais: pavasarį ir rudenį jie prikimšti plunksnų, žiemą – pūkų, o vasarą apsiklojama tik šilkiniais arba olandiškos drobės skiautiniu. Kiek vasara trunka, tiek vazose gėlės, o žiemą – apelsinmedžiai. Skrupulingai prižiūrėtas sodas, be sudžiūvusių šakų ir lapų, kiekvienu metų laiku pražystantis įvairiausiomis gėlėmis, duodantis saldžių žolelių ar vaisių. Visi tvenkiniai, upeliai, fontanai ir šaltiniai – skaidrūs, tyri ir švieži. Valgiai taip pat patiekiami tai šiltesni, tai šaltesni, priklausomai nuo metų laiko.

Visi šie aprašymai, be to, kad suteikia įsivaizdavimą apie aukštuomenės maksimalistinius įgeidžius vartojimo kultūros atžvilgiu, labai aiškiai įvardija ir žmogaus juslišką, hedonistinį santykį su materialia aplinka. Pasak profesorės Misty G. Anderson, priešingai Johno

Locke'o propaguo tam poreikiui pripildyti protą idėjomis, Margareta Cavendish tiesiogine prasme fiziškai pripildo erdvę, kurioje galėtų įsikurti kūnas¹². Šiame nuo likusio pasaulio storomis sienomis atsiri-bojusiam vienuolyne valia „gyventi su malonumais ir su jais mirti.“¹³

M. Cavendish protofeministinės įžvalgos – kaip reakcija į racio-nalizmo atmetamą kūną, kuris buvo suvokiamas kaip kliūtis tyrin-minčiai arba kaip nepatikimas tarpininkas tarp proto ir materialaus pasaulio. „Malonumo vienuolynas“ – jos materialistinis tyrimas, ku-riame moterys vaizduojamos kaip iš prigimties labiau kūniškos, dėl to keliančios grėsmę intelektualinei ir moralei darnai¹⁴. Tačiau, vaizduodama malonumus teikiantį, per materiją suvokiamą moterų pasaulį, M. Cavendish atmeta negatyvias moralines ir socialines sti-gmas, susijusias su kūnu ir juslišku. Įdomu, kad būtent toks pa-saulio ir savęs suvokimas absoliučiai patriarchalinėje aplinkoje ir moksle tapo teorija būtent moters mąstytojos tekstuose. Čia norisi išryškinti paralelę ir su italų tapytojos, beveik amžinininkės Artemisi-jos (Artemisia Gentileschi, 1593–1656) kūriniais, kuriuose pavaizduo-ti moterų kūnai išsiskiria savo tikroviškumu ir juslišku¹⁵. Mano-ma, kad A. Gentileschi visada rėmėsi savo kūnu, nes kito kūno ji kaip moteris negalėjo studijuoti.

M. G. Anderson teigia, kad šiandien rimtai žiūrėti į taktiliškumą kaip į tyrimų lauką trukdo ne tik kartezinė racionali mintis, bet para-doksaliai ir feministinė kritinė teorija. Patirtinis prisilietimo betar-piškumas, kaip ir skonio bei uoslės joslės, kelia grėsmę subjekto ir objekto atskyrimui, kuriuo kliaunasi šiuolaikinė racionali mintis¹⁶. Materialus kūnas, sietinas su gyvūniškais impulsais ir biologiniais reiškiniiais, taip pat turi istoriškai susiklosčiusią pasyvaus režimo ko-notaciją, kas automatiškai prieštarauja feministinei idėjai.

12

Anderson, *Living in Material World*, 200.

13

Cavendish, *The Convent of Pleasure*.

14

Šios idėjos ištakos – Platono (428/427–348/347 pr. Kr.) filosofijoje.

15

Anderson, *Living in Material World*, 204.

16

Ibid., 194.

Tyliosios žinios

17

Tyliųjų žinių (angl. *tacit knowledge*) terminą Michaelas Polanyis pirmą kartą pavartojo knygoje „Personal Knowledge“ 1958 m.

18

Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (Garden City, New York: Doubleday & Co., 1966), 4.

19

Ibid., 13.

20

Ibid., 12.

Margaretos Cavendish kognityvinis jusliškumas siejasi su Michaelo Polanyio (1891–1976) įvardytomis *tyliosiomis žiniomis* (angl. *tacit knowledge*¹⁷), kurias yra sunku perduoti kitam žmogui verbalizuojant: „mes galime žinoti daugiau, nei galime pasakyti.“¹⁸ Sąmoningą šio giliai tūnančio žinojimo įjungimą laikyčiau būtina priemone prasmingo, *veikiančio* dizaino procese. Jame negali būti atskirtas kūnas ir protas, o pačiame kūne esanti informacija, kaip įvardijo M. Polanyis, gali būti laikoma vidiniu (proksimaliniu) žinojimu¹⁹.

Šis iš anatomijos pasiskolintas terminas, nusakantis padėtį arčiau kūno vidurio, įvardija *tyliųjų žinių* pirminę fazę. Antroji, distalinė, atsiranda tuomet, kai vidinės jausenos prasmė yra perkeliama į išorinį žinojimą – kūniškos patirtys perkeliamos į suvokimą išorėje. Kaip ir M. Cavendish, M. Polanyis duoda pavyzdį apie neregio lazdele, kaip aklasis, besinaudodamas lazdele, jaučia savo kelią²⁰. Pradedantysis pirmiausia jaučia lazdelės poveikį rankai. Tačiau, išmokus lazdele jausti kelią, sąmoningumas apie poveikį rankai transformuojasi į lazdelės galiuko jausmą, liečiant ir tyrinėjant aplinką. Įrankis virsta jaučiančiu kūno tęsiniu. Interpretacinės pastangos beprasmes jausenas paverčia prasmingomis, atskirdamos jas nuo pirminio jausmo. Mes pradedame suvokti jausenas rankoje, atsižvelgdami į jų prasmę. Remdamiesi šiais vidiniais procesais, mes suvokiame išorinį pasaulį. Pasak M. Polanyio, kūnas yra pagrindinis visų išorinių žinių instrumentas – tiek intelektinių, tiek ir praktinių. Tačiau lygiai taip pat kūnas yra vienintelis dalykas, kurio paprastai mes nepatiriame kaip objekto. Sąmoningai suvokdami jį kaip savo kūną ir susikoncentruodami į išorinį pasaulį, mes jį apibendriname, jo nelieka. Dingsta sąmoningumas apie fizinį kūną. Aišku, galbūt galima kelti klausimą, ar turėtų būti skirtis tarp kūno ir proto. Tačiau ši analizė paaiškina, kaip pametamas kūnas dizaine – tiek ir kuriant, tiek ir naudojant daiktus. Michaelo Polanyio idėjos turi sąsają su geštaltpsichologija ir Maurice'o Jeano Jacqueo Merleau-Ponty (1908–1961) fenomenologijos diskursu. M. Polanyio teigimu, nežabotas aiškumas gali sunaikinti supratimą apie kompleksiskus reiškinius²¹.

21

Ibid., 18.

Aptariant dizaine dominuojantį žvilgsnį iš šalies, iš žiūrinčiojo į kūną perspektyvos (koncentruojantis į vizualinį suvokimą, ne jau seną), kūną fetišizuojant ir naudojant jo motyvus estetiniais tikslais vietoj galimos intymios patirties – žvilgsnio iš vidaus, galima būtų paminėti neurobiologinį terminą interocepcija, kuris nurodo į vidinės kūno būsenos pojūtį. Šiandien į šio aspekto svarbą atkreipiamas dėmesys labai plačiame kasdienybės diskurse, pavyzdžiui, gydant valgymo sutrikimus, gerinant psichologinę būklę, emocijų valdymą, saviorganizaciją. Dėl virtualybės įtakos, informacinės taršos, greito gyvenimo tempo šiuolaikinis žmogus yra linkęs neįsiklausyti į savo kūną, iš dalies atskirdamas save nuo kūno ir jį naudodamas automatiškai kaip įrankį. Pasak neuroanatomo ir neurologo Arthuro Dewitto Craigo (gim. 1951), interocepcija yra kritiškai svarbi žmogaus emocijoms ir savimonei²².

Interocepcija, kaip ir ikikartezinis savasties ir medžiagiškumo neskaidymas, daiktų kūrimo ir vartojimo kontekste galėtų vesti link augančios gerovės, visavertiškesnės gyvenimo patirties bei dėmesingo dėmesingumo (angl. *mindfulness*). Šie aspektai gan plačiai deklaruojami, pavyzdžiui, meditacijos arba kitų natūralių sveikos gyvensenos praktikų bei produktų kontekste, gyvenimo būdo įvairdžiuose, tačiau vis dar mažai objektų dizaino praktikoje.

Kaip grįžti į savo kūną ir jį patirti, kalba rašytojas, menininkas Leonardas Korenas (gim. 1948), nuo 1976 iki 1981 metų leidęs avangardinį žurnalą „WET: The Magazine of Gourmet Bathing“. Savo knygoje „Undesigning the Bath“ (1996), kritiškai vertindamas architektūros korifėjų pastangas sukurti kūniškai ir dvasiškai malonias prausimosi erdves, nurodo, kas, jo manymu, yra ideali aplinka, pateikdamas natūralų geizerį arba archajišką pirtį kaip pranašesnius pavyzdžius:

Tai paprasčiausiai yra vieta, – tačiau ne tokia jau paprasta vieta, – kuri leidžia susikoncentruoti ties svarbiausiu jausmu, kas aš esu. Vieta, kuri mane pažadina mano tikrai, žemiškai, jusliškai ir pagoniškai pagarbiai prigimčiai. Rami vieta mėgautis vienu geriausių gyvenimo desertų stichiškos aplinkos apsuptyje. Ypač privati vieta, net jei ja dalijamasi su kitais žmonėmis, tinkama intymiausiems maudymosi sakramentams...²³

Jis įvardija erdvės arba objekto galimybę suteikti saugumo, malonumo ir atsipalaidavimo jausmą, tarsi žmogus būtų atsidūręs ikinalinėje būklėje (angl. *womb pleasure*).

Ar nebūtų tikslinga, kuriant daiktą, pirmiausia remtis kūniška patirtimi? Grįždami prie M. Polanyio, paimkime kaip pavyzdį dantų

22

Arthur Dewitt Craig, „How do you feel? Interoception: the sense of the physiological condition of the body“, in *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 3, No. 8 (London: Nature Portfolio, 2002), 655–666.

23

Leonard Koren, *Undesigning the Bath* (Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1996).

šepetėlį. Kai juo valomės dantis, galime galvoti apie dantų šepetėlį kaip apie įrankį, kuris atlieka funkciją, arba kaip apie rankos pratimą, įgalinantį ranką atlikti funkciją. Jaučiame rankoje ir burnoje dantų šepetėlį, bet kartu mintyse jį eliminuojame ir beveik jaučiame pirštais dantis, danteną, liežuvį. Ar tai lengviau pajusti užsimerkus, dešiniarankiui tai atliekant kaire ranka? Slidus plastikas burnoje, standūs ar minkštesni šereliai, stačiakampė lyg per didelė galvutė – ar ji pasiekia visur, kur reikėtų? Kaip burnos ertmė atrodo iš dantų šepetėlio perspektyvos? Ar tokia praktika nepadėtų sukurti tobulesnio dantų šepetėlio arba galbūt ir tobulesnio dantų valymo proceso?

Istorinės kūno patirtys

Žvilgsnis į kitą epochą suteikia galimybę pamatyti tam tikrais aspektais visiškai kitokią požiūrį į kūną ir iš naujo įvertinti, ką šiandien laikome duotybėmis. Tai leidžia ištrinti tai, kas žinoma, kas šiandien priimama kaip faktai, ir atsiribojus, tarsi nieko nežinant, analizuoti reiškinius bei kūrybiškai panaudoti vadinamąjį *atsimokymo* (angl. *learn to unlearn*) metodą. Atstumas leidžia į praeitį žiūrėti kaip į fikciją, į scenarijus, kuriais įmanoma matyti pasaulį, šiuo atveju – žmogaus kūną. Toks minties eksperimentas kūrybine prasme atveria galimybę spekuliatyviai interpretuoti arba, atvirkščiai, priimti idėjas tiesiogiai. Dekontekstualizuotos istorinės idėjos įgauna naujas reikšmes dabartyje. Iš kitos pusės, į istoriją galima žiūrėti ir alaikiškai dėl nedingstančio idėjų ar kūrinų aktualumo. Leonidas Donskis (1962–2016) „Didžiojoje Europoje“ (2006) klausia, ar atsigręžę į klasišką ir geriausius jos atstovus „tikimės pamatyti visai kitokią būtybę, kuri kitaip mąstė, jautė, atrodė, ar save patį kito žmogaus kūne ir gyvenimo istorijoje, kitaip tarant, savo amžininką, [...] gimusį modernioje XV a. Europoje. Į mus žvelgia mūsų patirtis, skausmas, baimė, svajonės ir lūkesčiai – tik jau buvę ten ir tada.“²⁴

Mechanicistinė pasaulėžiūra, teigdama, kad tikrovė yra nepažini, jusliniai potyriai – tik iliuzija ir kad tikroji tiesa – tik mąstyme, tapo kliuviniu pažinti save per kūną. Medicinos istorikas Roy'us Porteris (1946–2002) atkreipė dėmesį, kad Vakarų istoriografijai priėmus R. Descartes'o proto ir kūno dualizmą, kūno kaip materialaus objekto, kultūros istorija liko miglota: „esant įrodymų trūkumui, mes nesame susipažinę, kaip individai ir socialinės grupės patyrė, kontroliavo ir projektavo savo įsikūnijimą. Kaip žmonės suprato paslaptinę ryšį tarp „savęs“ ir „savo“ tęsinių? Kaip jie traktavo kūną kaip tarpininką tarp savęs ir visuomenės?“²⁵

Nesiekiu kritikuoti racionalios minties arba feministinių tikslų, dėl kurių turime mokslo ir socialinę pažangą. Taip pat nenuneigiu didžiulio empirizmo ir fenomenologijos indėlio patirčių diskursui. Mokslo aušros laikotarpis svarbus dėl aiškaus lūžio, dominuojančio ir visur persismelkiančio kūno leitmotyvo, drąsių minčių, klaidų bei

24

Leonidas Donskis, *Didžioji Europa. Esė apie Europos sielą* (Vilnius: Versus Aureus, 2006), 62.

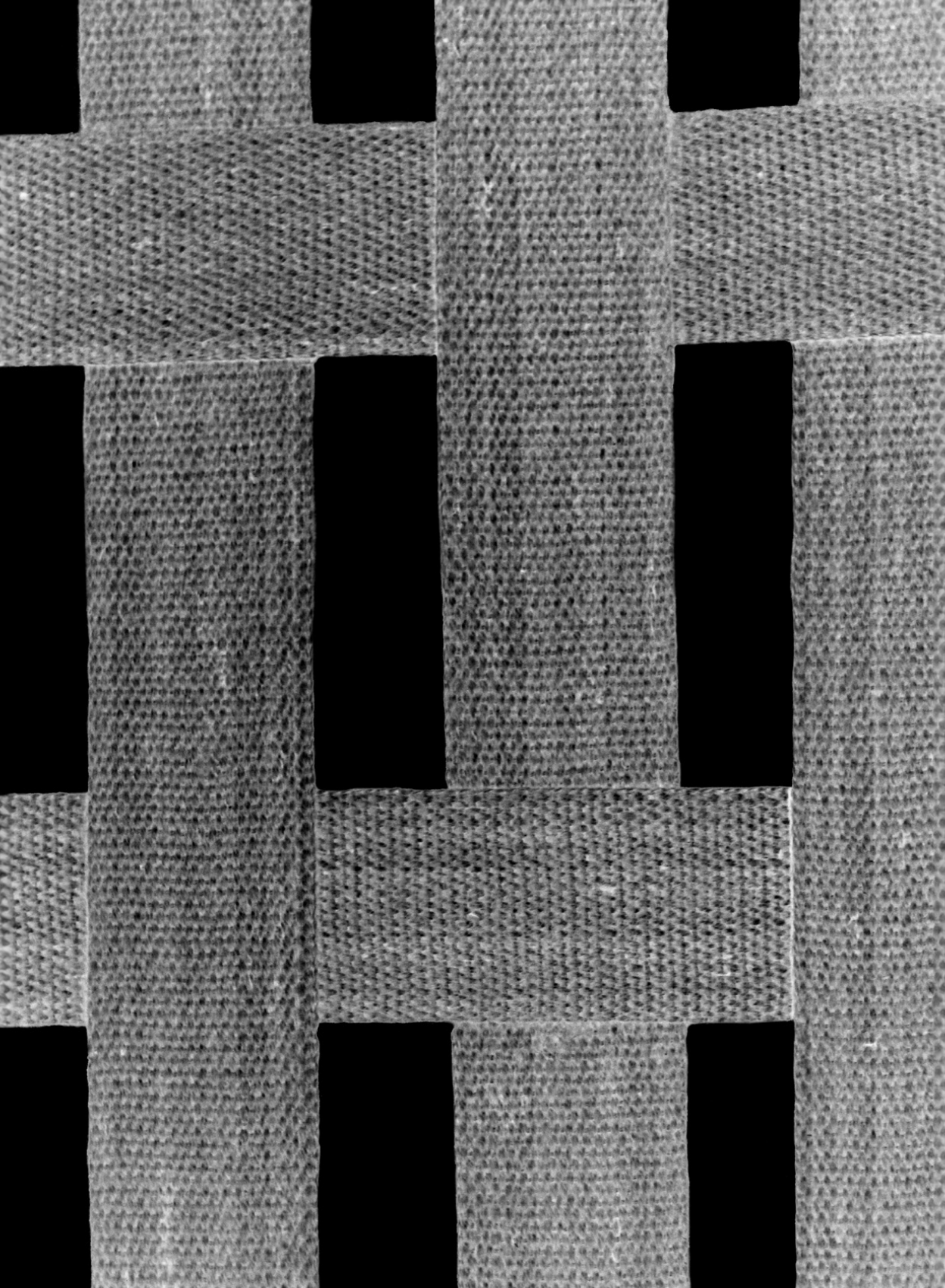
25

Roy Porter, „History of the Body“, in *New Perspectives on Historical Writing*, ed. Peter Burke (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991), 211–212.

eksperimentų ir poetiškai išreiškiamos mokslinės kalbos, kuri savo pasvarstymais skatina iš naujo pasižiūrėti į šiandien mums savaime suprantamus mokslo pripažintus reiškinius ir dėsnius. Tai kvietimas permąstyti kūno ir kūniškos patirties vaidmenį dizaino lauke, išsikeliant tikslus, konstruojant kūrybinę metodologiją ir įvardijant lūkesčius vartojimo procese. Jusliškumo tema šiuolaikiniame dizaine tikrai nėra pamiršta, tačiau dažnai ji pateikiama iš žiūrinčiojo į kūną perspektyvos, kūną fetišizuojant ir paverčiant tai daugiau išoriška kūniška estetika, mechanika, o ne intymia patirtimi. Technologinis aspektas suteikia naujas net ir potyrio galimybes, tačiau šios patirtys kažkodėl tendencingai įgauna ateiviškus, biomorfinius bruožus. Tarsi nepažinę savojo kūno ir jo ryšio su aplinka, mes puolame fantazuoti apie svetimą, keistą, baugų ir dėl to jaudinantį.

Istoriniais pavyzdžiais noriu atkreipti dėmesį į susiklosčiusį kūno santykį su materialia aplinka ir kvestionuoti dirbtinai, vien racionaliai sukuriamą dizainą, netgi conceptualų dizainą, jei jis nėra patiriamas jusliškai. Tikiu, kad dizainas, kaip abstrahuojanti, stilizuojanti, estetizuojanti, hedonistinė priemonė, gali leisti kalbėti ir apie ne visada patogius dalykus, pavyzdžiui, apie tikrą kūną ir kūniškas patirtis.

Šis skyrius apžvelgia pirmąjį juslinio santykio dėmenį: patį kūno suvokimą. Jo istorinis kismas siūlė įvairius kūniškų patirčių aiškinimus, lėmusius tam tikrą atotrūkį tarp pajautimo ir suvokimo šiandieniniame būvyje, pirmiausia, su savu kūnu, bet kartu ir su supančiais daiktais.



Subjekto ir objekto santykis

Taip ir mūsų praeitis. Veltui bandytume ją prikelti, visos mūsų proto pastangos būtų bergždžios. Praeitis slypi ten, kur nebesiekia proto galia, – kokiame nors materialiam daikte (pojūtyje, kurį mums teikia tas materialus daiktas), nors mes to net nenumanome.²⁶

Marcelis Proustas (1871–1922) pirmasis įvardijo terminą *nevalinga atmintis* (pranc. *mémoire involontaire*) romane „Prarasto laiko beiškant“ (1913–1927). Tai yra nevalinga asmeninė atmintis, kai kasdienybės detalės tampa užuominomis, sukeliančiomis prisiminimus be valios pastangų²⁷. Žymiausias pavyzdys – kai arbatoje mirkyti „Madeleine“ sausainiai romano protagonistui priminė seniai pamirštą vaikystės momentą su teta. Šis prisiminimas iššaukė kitus – įvyko *nevalingai atminčiai* būdinga grandininė reakcija, taip jis mintyse atkūrė vaikystės namus ir net miestelį. Pojūčiai dabartyje pasakotojui priminė buvusias patirtis. Proustas *nevalingoje atmintyje* matė praeities esmę, kuri paprastai neatsiskleidžia *valingoje atmintyje* (pranc. *mémoire volontaire*).

Louise’a Schouwenberg (gim. 1954) – menininkė ir dizaino teoretikė, kuria nemažai remsiuosi advokataudama aktyviam daiktų vaidmeniui, įvardija M. Proustą kaip grynakraujį fenomenologą, kuris, pasitelkdamas ne intelektą ar žinias, bet intuiciją ir fantaziją, per daiktų, interjerų aprašymus sugrąžina įgytas patirtis.

Į savo potemių arsenalą įtraukiu *nevalingos atminties* sąvoką kaip fenomeną, nusakantį mūsų ryšį su daiktais, pasąmoningą ir juslinį jų poveikį. Kartu tai pabrėžia dar vieną daiktų neracionalią funkciją: kaip jie geba savyje talpinti kur kas daugiau nei jų praktinė paskirtis. Nors čia kalbama apie tai, kaip užčiuopti praeities esmę, ir objektui suteikiamas daugiau tarpininko vaidmuo, ieškojimoje praeities esmėje matau ir daikto *esmę*, kuri išsipildo per jusles ir jam suteikiamas prasmės.

Klasikiniam „Madeleine“ sausainių pavyzdžiui antrina kultūros istorikas Marius Kwintas, aiškindamas, kad objektai tarnauja atmin-

26

Marcel Proust, *Prarasto laiko beiškant*. Svano pusėje (Vilnius: Vaga, 2004), 44.

27

John H. Mace, *Involuntary Memory* (Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2007).

čiai trimis būdais²⁸. Pirmiausia, jie suteikia prisiminimus, jie įvaizdina mūsų praeitį. Antra, objektai stimuliuoja atsiminimą, ir ne tik per paminklų ir suvenyrų mnemoniką, bet ir per žaismingą susidūrimą grąžinant patirtį, kuri kitu atveju snaustų užgniaužta ar pamiršta. Ir trečia, pasak M. Kwinto, objektai formuoja įrašus – gyvosios atminties analogus, kaupdami informaciją už individualios patirties ribų. Įeidami į mus per jusles, objektai tampa istorija, kaip kad fragmentai gali daug pasakyti paleontologui ar geologui. M. Kwintas teigia, kad prasmė konstruojasi atvirame dialoge tarp objekto, jo kūrėjo ir jo vartotojo.

Apie tai įdomu galvoti tiek kuriant daiktus, tiek ir vertinant juos aplinkoje. Šis objekto sukeltas sužadینimas ypač aktualus, pavyzdžiui, muziejaus kontekste, bet lygiai taip pat yra svarbu, kokiais daiktais žmogus save apsupa asmeninėje aplinkoje. Ar jie turi savyje šią prasmę, galią, ar leidžia jam pilnavertiškai išgyventi savo kasdienybę, neapibrėžtą vien dabartimi?

Atmintis ir užmarštis materijoje

Noriu pasvarstyti apie šiuolaikinį interjerą, t. y. apie jo tendencijas Lietuvoje, kaip atminties (o gal greičiau užmaršties) kultūros išraišką. Savotiškas siekis *nusinulinti*, būtojo laiko ir bet kokio konteksto ištrynimasis, noras būti objektyviai skoningiems ir labai tvarkingiems čia pasireiškė skandinaviško dizaino įsigalėjimu. Iš dalies tokios temos imtis mane paskatino būtent danų kūrėjo Arneės Jensenio (dizaino studija „Arne Aksel“) komentaras „The New York Times“:

Danija tapo žeme be dekoratyvumo. Kiek mes prabuvome baltoje, pilkoje arba smėlinėje dėžėje – 20, 25 metus? Manau, kad žmonėms jau gana.²⁹

Šiuolaikiniame lietuviškame būste viskas yra nauja ir suderinta. Dažniausiai vyrauja pilka, balta bei juodi elementai. Dizaineriai interjero ir gyvenimo būdo laidose bei žurnaluose komentuoja, kad tokių interjerą „sušildo natūralaus atspalvio medinės grindys“. Apie tekstilę šiuo aspektu nekalbama, nes ji atliepia sienų ir baldų tonus, naudojama ji tik ten, kur jos tiesiog neišvengiamai reikia, dažniausiai – pilkiems ar smėliniams baldų apmušalams ir tokioms pat užuolaidoms. Siekiant pridengti skoningą interjerą nuo vizualinio aplinkos triukšmo, vitrininiuose languose kabinamos baltos dienišės užuolaidos. Jei jau kuriamas „drąsus“ variantas, tuomet įvedama viena akcentinė spalva, pavyzdžiui, ultramarino mėlyna, kurios pasikartojimą aptiksimė visame būste. Nuo maišytuvo, jungiklio iki virtuvės spintelių rankenėlių – viskas apgalvota ir, žinoma, suderinta. Labai svarbu vientisumas: siektina, kad virtuvės plautuvės ir darbastalio medžiagos atsikartotų vonioje. Siekiant „romantiškesnio“ varianto, derinami natūralios baltos ir smėliniai tonai. Be abejonės, geras tonas yra minimalizmas – tai ženklas, kad šioje erdvėje gyventis žmogus turi gerą skonį. Dažnai jam nesvarbūs materialūs dalykai, nors gyvenime jam nelabai ko trūksta. Jis ar ji labiausiai mėgsta keliauti (į kuo tolimesnius kraštus). Namuose nedemonstruoja jokio atsitiktinio daikto, iš visumos iškrentančio baldo ar net pagalvės.

29

Arne Jensen, „Danish Design Goes Wild“, in *New York Times, New York Style*, publikuota 2023 m. sausio 11 d., www.nytimes.com/2023/01/11/style/danish-design-maximalist.html.

Viskas integruota, optimaliai išnaudota, praktiška ir taip pajungta funkcijai, kad apie materiją savo gyvenamojoje aplinkoje nereikėtų galvoti. Vien tuščia, švari erdvė, leidžianti ilsėtis „protui“ ar „kūrybiškumui“. Tai „pauzė“, „ramybės oazė“, kurioje įvyksta „persijungimas“ ir „įsikrovimas“ kitai dienai. Natūralios medžiagos paprastai laikomos vertybe, tačiau jos turi minusą – dėvosi, su laiku kinta, todėl praktiški dizaineriai ir praktiški klientai renkasi dirbtines alternatyvas, atsparias plokštes, išimtis padaroma nebent mediniam parketui. Net ir architektė džiaugiasi sprendimu savo prabangiam asmeniniame name grindis iškloti šiuolaikinės kartos linoleumu, imituojančiu betoną. Praktiška. Ir tylu.

Meno kūrinys (dažniausiai tapybos darbas) kartkartėmis atsiranda valgomajame arba virš sofos, bet kaip integrali vientiso interjero detalė, dėmė, akcentas, ir tik pas tuos, kas jau labai daug prisiukeliavo ir dabar jiems visai įdomus ir menas. Tačiau, pasak kitos interjeristės, jei tą daiktą, detalę ar paveikslą pašalinus neatrodo, kad kažko trūksta – reikėtų taip ir padaryti.

Aiškios kelios įsivyravusios tendencijos bei jų leitmotyvai: minimalizmas, praktiškumas, neutralumas ir belaiikiškumas. Individualumui, saviraiškai čia pirmenybė neteikiama, todėl interjerai unifikuojasi. Laiko aptariamui atveju irgi nėra, tuo labiau – jo ženklų. Tačiau dėl to interjeras netampa nesenstantis (angl. *timeless*), jis tiesiog yra belaikis. Panašų pojūtį man sukelia Stanley'io Kubricko filmo „2001 metų kosminė odisėja“ (1968) miegamojo scena, nors ten ir netrūksta saldžių nuorodų į praeitį. Burnoje – pašildyto plastiko skonis. Šiuolaikiniame interjere dažniausiai nebėra jokių sąsajų, kultūrinių nuorodų, daiktų iš kito laiko. Nėra ir sentimentų, nieko, kas pasakotų asmeninę gyventojų istoriją. Net ir knygų, nebent jos padėliotos pagal nugarėlių spalvas. Gyventojų (-os) portretą gali susidaryti tik iš jo ar jos „Netflix“ bei „Spotify“ preferencijų. Net ir rūbų pasirinkimas privalo demonstruoti gerą skonį: stilingi, bet neiššaukiantys, asekсуалūs, madingi – neapsieinama be švedišų prekinių ženklų. Kai, atrodytų, yra visos galimybės išsiskirti, atrasti unikalius dalykus, ironiška, bet mes stengiamės suvienodėti. Iš esmės šiai tendencijai įvardyti vis dar tinka sena gera modernizmo sąvoka, tik nemanau, kad grįžimas prie jo – sąmoningas, veikiau pasąmoningas ar nesąmoningas.

Skandinaviškai tradicijai alergiją jausti pradėjau jau seniai, atsidūrusi tarptautiniame dizaino studijų lauke, kai akivaizdžiai pamatčiau, kad lietuviškos dizaino mokyklos „teisingo skonio“ kanonas yra dirbtinai prisiimtas ir specifiškai lokalus mūsų regiono fenomenas. Nei prancūzų, nei olandų, nei žydų ir net tų pačių švedų tai kūrybiškai nevaržo ir leidžia drąsiai ieškoti savos vizualinės kalbos, naudoti labai įvairias laiko, judėjimų, etnines nuorodas. O skandinaviškai

estetikai sumišus su lietuvių kuklumu, atsargumu bei pastangomis viską padaryti labai tvarkingai, išbaigta, išeina tikra nuobodybė! Iš eksperimentinės ar akademinės dizaino aplinkos persikėlus į pragmatinį kontekstą, žmonių namus, prisideda dar vienas dėmuo – „inovatyvūs“ sprendimai, praktiškos naujos medžiagos, šioks toks futurizmas, technologijų gausa. Ir tada turim, ką turim, – šaltą, anonišią erdvę, kurią tegali sušildyti... natūralaus atspalvio medinės grindys. Ir nors religinis kontekstas šiuolaikybėje yra praradęs įtaką, visgi, pirmiausia argumentuočiau, kad barokiškų, fatališkų katalikų temperamentui visai nepritinka protestantiškas, asketiškas, nuo savitvardos neatsiejamas *janteloven* terminas, apibūdinantis išiliejimą vietoj išsišokimo. Jis Šiaurės šalių šnekamojoje kalboje naudojamas išreikšti socialinei pozicijai, kai žmogus nepritaria individualumo bei asmeninės sėkmės demonstravimui. Minėtas žodis labai gerai paaiškina, iš kur kyla toji prislopinta raiška, persmelkusi skandinavų kultūrą, o kartu išryškina, kodėl jų dizaine įsivyravo aiškos išvardytos estetiškos tendencijos. Taigi, linksniuojant sąvoką *skandinaviškas dizainas*, galbūt reikėtų du kartus pagalvoti, ar tikrai esame tokie santūrūs ir nelaikome individualumo puoselėtina vertybe.

Visgi įdomus šis Lietuvos fenomenas. Skirtumų toli ieškoti nereikia: kaimynai lenkai šiuolaikiniame dizaine nebijo būti rafinuoti, žaismingai interpretuoja savo modernizmo, *art deco* paveldą, nevengia spalvų, tekstūrų, net raštų. Svarstau, ar taip yra dėl to, kad jie slava, ar visgi todėl, jog nesigėdija savo katalikiškos estetikos, ją priima? O galbūt turi stipresnes dizaino tradicijas? Išdrįsiu teigti, kad pagrindinė priežastis – buvimas savimi, savos kultūros priėmimas. Pasak tekstilininkės, dailiųjų menų profesorės Maxine'os Bristow (gim. 1962), daiktai yra prasmingi ir reikšmingi ne tik todėl, kad jie yra būtini gyvybiškai, visuomeniškai, socialiniams santykiams palaikyti ar juos transformuoti, tarpininkauti skirtingiems interesams bei vertybėms, bet ir dėl to, jog tai – esminiai mąstymo įrankiai. Materialios formos yra esminės asmenų ir grupių tapatybės savirealizacijos (sąmoningos ar nesąmoningos) priemonės, nes jos suteikia pagrindinį, neverbalinį bendravimo būdą³⁰. Žmonės įprasmina pasaulį per fizinius objektus, ką psichoanalitinė teorija vadina *objektų ryšiais* (angl. *object relations*), taip aiškindama tapatybės formavimąsi, ką sociologija vadina fizine kultūros apraiška, o antropologija – socialinių santykių objektyvacija³¹. Tik štai mes pasilieiname savo *janteloven* ribose...

Ar bijome žengti iš šios saugios zonos? Ar, išdrįsus išsiskirti, reikia didesnio išmanymo, nei turime? Ar vis tik minėtasis atsargumas yra tiesiog provincialumo ženklas?

Rodydamas savo namus „Architectural Digest“ komandai, aktorius, muzikantas Michaelas Imperiolis, be budistinio meditacijų

30

Maxine Bristow, „Continuity of Touch – Textile as Silent Witness“, in *The Textile Reader*, ed. Jessica Hemmings, (Oxford: Berg, 2012).

31

Judy Attfield, *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life* (Oxford: Berg, 2000), 1.

kambario, iš lentynų traukia vieną, tada – kitą knygą, kurias turi nuo 19-ikos, ir su užsidegimu pasakoja apie vieną iš ant sienos kabančių elektrinių gitarų, pagamintą iš medienos, gautos legendinio Čelsio viešbučio rekonstrukcijos metu. Ir visai nesvarbu, kokie estetiški sprendimai (ko gero, daugiausia – Michaelo žmonos, interjero dizainerės) priimti jo būste, Imperiolis prisistato, tam pasitelkdamas gyvenamąją aplinką bei daiktus joje, atliepdamas archeologo Michaelo Shankso mintį, kad „praeitis yra išteklius, kuris įgalina dabartinius žmones pasakoti istorijas apie save.“³² Tad kodėl mes savo interjeruose nenorime turėti nieko, kas susiję su mumis, kas pasakoja apie mus ar mūsų šeimos istoriją? M. Imperiolis labiausiai džiaugiasi, kad jo namai gali jį perkelti į visai kitą dimensiją, nei šiuolaikinis, triukšmingas, skubantis Niujorkas. Šitai įstengia būtent, daiktai, baldai, giluminiškai transformuojanti erdvė, kuri gali tave perkelti į kitą vietą ir laiką. Ir nebūtinai ten ir tada, kur esi buvęs (-usi), tad kodėl to neišnaudojus? (Juokais pagalvoju, kad skambu kaip XIX a. architektė-dekoratorė, siūlanti vyro darbo kambarį išpildyti renesanso dvasia, moters buduarą Liudviko XVI, o valgomąjį išpuošti *chinoiserie* tapetais ir kiniškomis vazomis – šiandien turbūt ir kito laiko apropiacija nėra politkorektiška?)

Kadangi kalbu apie naujakurius, tikriausiai labai nesuklysiu apibrėždama, kad daugiausia tokiuose interjeruose gyvena bei juos projektuoja tūkstantmečio, arba kitaip – Y, karta (gimusieji tarp 1981 ir 1996 metų). Jai priklausau ir pati, todėl įdomu hipotetiškai pasvarstyti, kas galėjo lemti tokių nuosaikų, atsargų skonį. Sovietinė skurdo estetika mūsų jau nepaveikė, sakyčiau tam buvome kiek per maži, tačiau 10-asis dešimtmetis – visai kas kita: jis kelia nostalgiją, juoką, lydimą ir tam tikros gėdos jausmo. Gerai atsimename tuometės savo aplinkos beskonybę, neišmanymą, vulgarumą, dažną pigumo per-smelktą perteklių. Tačiau, kalbant apie saviraišką, tai tikrai buvo aukso amžius, kuomet buvo tęsiama pilaičių su bokšteliais ir kitų kolūkinio baroko šedevrų praktika. Gal ir neišmanėme, bet (!) tikrai nekompleksavome dėl to. Taigi, svarstau, ar bėgame nuo tėvų, gavusių laisvę, alkanos beskonybės? Ar bandome susikurti naują identitetą nuo nulio, nes formavomės laiku, kai viskas labai sparčiai keitėsi, pradedant nuo iškabų, kioskų asortimento, mamų šukuosenų, baigiant banknotais ir manieromis, nebuvo jokio tęstinumo, kaip ir aiškaus pagrindo? O paauglystėje įgijome internetą, pradėjome keliauti. Pamatę savo estetinį provincialumą, norėjome būti bet kuo, tik ne tais, kurie formavosi laukinio kapitalizmo, posovietinio kičo kontekste. Ir pagaliau „išpuoselėtą“, „pavyzdinį“ skonį galime pademonstruoti savo gyvenamojoje aplinkoje, radikaliai atmesdami tėvų kartos sentimentalumą, apsikarstymą nereikalingais daiktais,

suvenyrais, dekoratyvia keramika, pagalvėlėmis bei saloniniu menu. Walteris Benjaminas rašė apie draperijų gausius interjerus XIX a. pabaigos Paryžiuje kaip apie visuomenės reakciją į plieno, metalo ir stiklo konstrukcijas mieste. Į ką savo interjerais reaguojame mes?

Nesupraskite manęs klaidingai, visos stilistikos geros, jei tik jos pagrįstos, talpinančios daugiau nei vien minimalumą, švarą. Apskritai, kodėl taip reikia švarintis, ką bandome nusivalyti? Kas lemia, jog negalime būti darnoje su visomis savo pusėmis, įsileisti jų į privačią aplinką? Prisimenu bičiulės dizainerės, restauratorės Linos juokelį, kad gal jai gera gyventi su vienu neva blogą energiją turinčiu senu daiktu, nes ji gal ir pati bloga. Nemanau, jog Y karta tokia skaisiti ir dvasingai nusiteikusi, kad jos vidų atlieptų būtent Kim Kardashian išplauto vienuolyno namų estetika. Ar tiek užsiteršiamo savo vidinį kompiuterį, jog po to tik į baltas sienas ir betoną tegalime žiūrėti (o kai visai blogai, skrendame į Balį ar lipame į kalnus)?

Tas išsišvarinimas (ypač turint omenyje mūsų specifinį regiono kontekstą, kuriame ir taip pilna tuščių *plyšių*) lemia, kad dingsta išprusimas apie daiktą, medžiagą, gamybos procesą, meistrystę, kokybę, prasmę, apie tai, kaip su objektu reikia elgtis – apie vartojimo kultūrą. Esame ekspertai sportinių dviračių, bėgiojimo įrangos ir veikliųjų medžiagų odos priežiūros produktuose, bet apie baldą, šviesuvą ar taurę, rodos, nieko neįstengiamo pasakyti. Nėra tam nei jautrumo, nei išprusimo. Gyvename namuose be atmosferos. Galvoju, kaip apibūdintume savo gyvenamąją aplinką neregiiui? Turbūt mūsų pasakojimas būtų nelabai įdomus, o ir pačiupinėti šioje *nulinės tekstūros* aplinkoje klausytojas nerastų ką. Vadinasi, jusliškai tai – neišsipildžiusios erdvės.

Suprantama, daiktų paveldimumu, kaip ir kelių kartų miestietiška gyvensena, Lietuvoje gali pasigirti reta šeima, tačiau toliau laisva valia renkamės gyventi su daiktais, kurie neturi išliekamosios vertės, netaipina nei kūrėjo, nei mūsų, kaip vartotojų, intencijos. Elementariai pasakius, esame apsupti daiktų be sielos, nes mūsų kompleksai ir susikaustymas privertė rinktis tik tylus ir įsiliejančius, kadangi „geras dizainas nematomas“ ir „mažiau yra daugiau“. Iš tiesų aplink – vien paviršiai. Paviršiai su ertmėmis. Iki šiol, įsigilinusi į nepriekaištingai integruotą virtuvės ar spintos dizainą, prisimenu senelių sovietinę sekciją. Iš esmės tai tokios pat filosofijos daiktas. Jau vaikystėje į tą iš drožlių plokštės padarytą, tamsinto medžio lukštu ir storu lako sluoksniu padengtą baldą žiūrėjau nepatikliai. Jis užstojo beveik visą galinę svetainės sieną. Sekcija kaip sekcija, bet atkreipęs dėmesį suprantanti, jog tai – tiesiog dėžė, nekelianti jokių emocijų. Vakarietiško modernizmo ir komunistinio skurdo mišinys. Net ir dabar pagalvojus, tas anonimiškumas bei neutralumas liūdina. Niekas minėtosios

sekcijos nekūrė, negamino ir nepirko su pakilia intencija ar mintimi, jog „grožis slypi paprastume“. Tiesiog tai buvo vienintelis variantas parduotuvėje, kurį seneliai galėjo įsigyti. Maža to, užuot turėjusi kojas, galėjusias jai suteikti nors kiek baldiškumo, sekcija stovėjo ant uždengtos ertmės. Nors pas senelius neturėjo panašių objektų, kėlusių nepasitenkinimą ir turbūt taip manyje ugdžiusių dizainerę, tuos namus prisimenu kaip aiškią, apibrėžtą, saugią erdvę. Kaip miestelio mokytojų butas *chruščioviniam* name, tai buvo nepretenzingas, tipinis to laikotarpio, tos kartos būstas. Daug polėkio fantazijai jis nesuteikė, tačiau, pirštu braukdama per įdubusius sofos ornamentus *borderinės* spalvos aksome ar pabudusi ryte analizuodama ant tapetų atsi-kartojantį gėlyčių raštą, pamenu, kontempliuodavau kažką apie grožį, ar, tiksliau, koks jis turėtų būti. Vienintelis išsišokėlis ten buvo vadinamasis bokštelis – XIX a. pab. – XX a. pr. siaura bufeto dalis, vienintelė išlikusi *nuolauža* iš prosenelių gyvenimo. Standartizuotoje aplinkoje, mažame bute žemomis lubomis, jis atrodė labai keistai, visiškai neįsipaišė, net buvo sunku įvertinti jo estetinius privalumus. Galvoju, kad ir dabar tikram, gyvam objektui ar atsitiktiniam asmeniniam daiktui, atsidūrusiam tarp plokščiųjų, gresia būti *ne į temą* arba, geriausiu atveju, pavirsti eksponatu.

O viskas aukštyn kojomis apsisvertė seneliams atsikrausčius pas mus, į tėvų kurtą lietuvišką Provansą. Prisimenu tai kaip visišką estetinę dramą, kai 9-ojo dešimtmečio kaladiniai foteliai okupavo erdvę bohemiškai apsitrynusiuose, bet jautriai subalansuotuose namuose. Vienintelis minėtasis bokštelis įsitaisė kaip ten buvęs ir ne-atrodė nė kiek keistas. Pagalvojus, iš tikrųjų gaila, kad seneliai nieko vertingo, be savo tėvų bokštelio ir auksinės apyrankės, per karą įsiūtos į palto pamušalą ir taip išnešiotos visus tuos metus, negalėjo palikti. Praktiškai nė vienas daiktas (išskyrus senelio kauptus kalėdinius žaisliukus, kuriuos jis griežtai atrinkdavo įvertindamas, ar *tapornas*, ar ne), įgytas per jų gyvenimą sovietmečiu, neatlaikė laiko išbandymo.

Antropologas Marcas Augé (gim. 1935) rašė apie *nevietas*³³, ir nors jis kalbėjo apie viešas anonimiškas erdves, tokias kaip oro uostai, terminalai, viešbučiai ir pan., su kuriomis individai neturi nei emocinio, nei kultūrinio, nei svarbos ryšio, šiandien *nevietomis* galima pavadinti ir privačias erdves. O apie *aktyvius, veikiančius* daiktus (angl. *agency of things*)³⁴ rašanti Louise’a Schouwenberg įvardija, jog šių panaudojimo vertė yra tik viena iš daugelio, kurias mes jiems priskiriame. Remdamasi Bruno Latouru (1947–2022), L. Schouwenberg išryškina šį intymų susipainiojimą, įvardydamą žmones ir daiktus kaip lygiaverčius aktyvius aktantus. Objektai gali iššaukti veiksmus, todėl mes formuojame vieni kitus.

33
Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London; New York: Verso, 1995).

34
Louise Schouwenberg, Hella Jongerius, *Beyond the New on the Agency of Things* (London: Koenig Books, 2018).

Grįžtant prie man aktualios kartos, L. Schouwenberg atkreipia dėmesį, kad 1980-ieji žymi laikotarpį, kai tapo įprasta keisti daiktus, o vartotojiškumas bei rinka palaipsniui įgavo šiandienį savo veidą ir nutrūko iki tol egzistavęs ryšys su objektais. Ta pati priežastis lėmė ir tendenciją, jog materialioje bei vizualioje kultūroje dingo gamybinio proceso kūrybiškumas, kuris sukuria objektus. Tai man pasirodė itin svarbus pastebėjimas dizaino praktikai, paaiškinantis, kodėl tiek daikto fizinės savybės, tiek požiūris į jį dažnu atveju yra redukuoti. Autorės nuomone, daiktai randasi tiek dėl medžiagų generatyvinių savybių, tiek dėl praktikų juslinio sąmoningumo.

Apie santykio su daiktais svarbą, kaip sąlygą suprasti savo esmę, kalba ir Martinas Heideggeris (1889–1976). Anot jo, mes suprantame savo esmę čiabūtyje (vok. *Dasein*), savo faktiškume, ikirefleksinėje, kasdienėje sąveikoje su pasauliu, į kurį mes esame įmesti. Tikrojo suvokimo prielaida ta, jog visi daiktai ir įvykiai atsiveria aktualiai mūsų patirčiai. Pats buvimas yra nuolatinis santykis, neatskiriamas susietumas su savo gyvenamąja aplinka. Bendriausia prasme pasauliu laikoma žmogaus būtiškojo santykio su daiktais galimybė. Daiktai iš pasaulio atsiveria ne kaip esamieji, gryniesiems objektai, o kaip įrankiai, turintys parankinių arba parankybės statusą ir kurie atsiveria betarpiškai³⁵. Tačiau ištikimai būdami įrankiais, nepriekaištingai tarnaudami, jie mūsų sąmonėje išnyksta. Lygiai kaip nebelieka daiktų optimaliai apgalvotame, be galo patogiai, pragmatiškai suprojektuotame būste. Į juos dėmesį atkreipiame tik tuomet, kai šie pradeda nebeatlikti savo funkcijos, klibėti, spausti, skleisti garsą. O gal jie vis tik gali ne tik mums tarnauti, bet ir teikti papildomos vertės ar skatinti norą pasitempti, pavyzdžiui, kaip XVIII a. prancūziškame interjere?

Ir kodėl man taip rūpi, kaip gyvena mano kartos lietuviai? Todėl, kad visi paliekame materialius pėdsakus bendroje kultūrinėje atmintyje. Todėl, kad šie estetiniai šablonai yra užkrečiami, diegiami edukacijoje. Todėl, kad jie pasireiškia visuomeninėse erdvėse ir yra laikomi gero skonio kanonu. Todėl, kad matydama, kaip kiekviena karta palieka savo ženklus, bijau, jog mes nieko vertingo nepaliekame, o tai reiškia, kad nieko apie save nepasakojame. Todėl, kad tikiu, jog svarbu išmanyti materialią kultūrą, būti sąmoningu, bet kartu – drąsiu vartotoju, išsiskiriančiu individualiu požiūriu ir raišaniu apie savo gyvenimą jį supančiais daiktais (kiekvieno žmogaus namai turėtų būti pakankamai įdomūs ir verti tapti memorialiniais. Čia aš, žinoma, juokauju, bet kodėl gi taip negalvojus? Juk kiekvieno istorija nusipelno pasakojimo). Ir pagaliau todėl, kad man, kaip dizaineri, tokiose *nevietose* nėra ką veikti, nes joms nereikia daiktų – *veikiančių* daiktų. Jokio poreikio aktyviam, sąmoningam santykiui su aplinkiniais objektais.

35
Tautvydas Vėželis,
„Čiabūties (Dasein)
egzistencinių (existenziell)
ir egzistencialiųjų
(existenzial) apriorinių
struktūrų analizė
Heideggerio veikale „Būtis
ir laikas““, in *Filosofija*.
Sociologija, t. 27, Nr. 3
(Vilnius: LMA, 2016).

Kažkodėl tikiu, jog namai neturėtų būti nei per daug tobuli, nei išvalyti, o tokie, kokie esame mes patys. Vieta, kur galima išgyventi emociją, pajusti namų aurą, kur nestigtų vietų, kampų, *plyšių* užkliūti minčiai, ar bent jau „akiai keliauti“³⁶, cituojant žurnalą „Vogue“ ir „Harper’s Bazaar“ legendinę žurnalistę, mados ikoną Dianą Vreeland (1903–1989) (beje, ši jos citata dažniausiai naudojama pabrėžti poreikį kelionėms, bet tai visai kas kita, ką ji turėjo omenyje, režisuodama ambicingas mados fotosesijas, savo nuotaika ir stipriais įvaizdžiais nukeliančias į kitą realybę).

Architektūros kritikas Leonardas Korenas apie bergždžias korifėjų pastangas suprojektuoti jusliškai paveikią erdvę rašė, kad tai, ko nepasakai, yra lygiai taip pat svarbu, kaip ir tai, ką padarai: mistiškas, ir nebaigtas dalykas gali sužadinti, išplėsti, atskleisti kur kas daugiau, nei vienareikšmiškai aiškus. Kodėl turime sėdėti sterilioje interjere ir semtis inspiracijos tik iš kelionių, filmų, knygų? Nejau namai nepajėgūs jiems prilygti?

Kažkada bičiulis fotografas Darius Petrulaitis juokais pasiskundė, kad tikrų interjerų jo niekas fiksuoti nekviečia. Dėl to mano pasiūlymas surasti ir dokumentuoti kitokius, nei jam paprastai tenka, iškart sulaukė pritarimo. Pradėjome diskutuoti, pagal kokius kriterijus ieškosime tokių namų. Kokie tie tikri interjerai? Ar dairysimės dizaino antitezės?

Išsigryniname keletą taisyklių. Pirmiausia, mus dominantys būstai turi priklausyti Y kartai, nes, kaip jau minėjau, kiekvienai generacijai būdingos savos specifiškumo priežastys, be to, natūralu, jog su amžiumi žmonės rafinuotėja, sukaupia įspūdingesnę materialinę turtą. Žkarta dažniausiai dar negyvena savo namuose, o jei ir taip, retai išgali juos įsirengti, kaip norėtų. Taip pat interjeras turi pasižymėti individualumu, atspindėti savo savininkus, jų aistras, materialų išmanymą, kurti specifinę atmosferą. Jokio profesionalaus dirbtinio apšvietimo. Tikslas – viena nuotrauka, savotiškas būsto portretas, fragmentiškesnis, intymesnis kadras, nei įprastai reprezentuojantis bendrą vaizdą. Pats Darius yra pasakojęs, kaip sugrįžęs į Vilnių sėdi savo bute, gėrėsi dviem ilgai geistais foteliais, dviračiu ir jam... gera. O Dariaus draugas Pijus pirma akimis nulydi kiekvieną savo daikčiuką, išdėliotą interjere, ir tik tada išeina pro duris. Būtent tokio požiūrio, santykio su aplinka ir ieškome kaip padrąsinimo, inspiracijos, priešpriešos tuščiam sterilumui. Pati asmeniškai vilčiuosi, kad autentiškumas netrukus nebebus priimamas kaip dizaino antitezė, o anonimiškumas, universalumas, *nusinulinimas* nebebus laikomi dizaino sinonimais...

Norėtųsi užfiksuoti kuo didesnę stilistinę įvairovę, bet galbūt, dokumentuodami išskirtinius interjerus, mes taip pat įžvelgsime tam tikras tendencijas ar net nekompleksuotą lietuvišką estetinį identitetą?



Apsikeitimai kūrinys *My Essence*, 2012

Veikiantys daiktai

37

Angl. *Beyond the new on the Agency of Things*.

Kaip minėjau prieš tai, iš dalies mano aprašomą santykį su daiktais, jų poveikį ar bent jau lūkesčius galima sieti su *aktyvių, veikiančių* daiktų terminu. Louise'os Schouwenberg knygoje „Anapus naujo: daiktų agentiškas“³⁷ aprašoma, kaip tai reiškiasi mūsų kasdienybėje, supančiuose objektuose. Be teorinės dalies, prie kurios prieinu tik dabar, šią *daiktąjautą* (tik per praktiką) jau esu įgijusi Kontekstualaus dizaino magistro programoje, kurios įkūrėja ir vadovė buvo Louise'a. Dabar viskas, ką skaitau, prasmiskai grindžia mano praktiką, patvirtina žinojimą, o tuo metu šis mąstymas paprasčiausiai įsiskiepijo per procesą, darbą rankomis ir atmosferos perteikimą pristatymo metu, naudojant daikto (mano konkrečiu atveju – ir kūno) kalbą. Visgi pagrindinė įžvalga, kurią įsisąmoninau iš Louise'os ir kurią pati kartoju savo studentams: kuriamas objektas negali būti idėjos iliustracija, jis turi veikti.

Eindhoveno dizaino akademijoje iš dėstytojos, menininkės Barbaros Visser (gim. 1966) gavusi užduotį sukurti autoportretą kėdėje, turėjau progą materialiai ir procesiškai išreikšti bei įkūnyti, kaip matau santykį su baldų, galbūt, kaip matau maksimaliai intymų santykį. Kūrinyje „My Essence“ (2012) ieškojau būdų, kuriais galėčiau sąveikauti su objektu, perduoti jam kažką, kas iš tiesų yra mano dalis, mano esmė – esencija. Kvapas, arba tiksliau kvapo idėja, aliejaus terpėje atrodė kaip tikras, jusliškas, bet efemeriškas, todėl objektyvus manęs įrodymas, turbūt netiesiogiai įsikvepiant iš Patricko Süskindo knygos „Kvepalai: Vieno žudiko istorija“ (1985).

Menininkė (ir tuo metu kultūros antropologijos magistro studentė) Goda Palekaitė aprašė šį darbą, kalbėdama apie Maurice'o Merleau-Ponty (1908–1961) įvardytą santykį tarp žmogaus ir daikto be atskirties. Ji teigia, jog menininkas, kuris mato savo kūrybinį veiksmą kaip fenomenologinį, perduoda suvokimą per meno kūrinį, įsitraukdamas į tiesioginį ryšį su juo ir tuo pačiu apmąstydamas jį per atstumą³⁸.

Louise'ai patiko šis mano projektas ir vėliau tai mane paskatino tęsti jusliškai kūnišką kryptį, tiek magistro baigiamajame darbe, tiek

38

Goda Palekaitė, „Conditions of Creativity, Ethnological research among young contemporary artists in Vilnius“, in *Social Sciences Series* (Vienna: Akademiker Verlag, 2015).

ir tolesnėje kūryboje. Dabar, skaitydama apie *veikiančius* objektus, suprantu, kad „My Essence“ tuo metu turėjo atliepti pačios Louise'os mintis.

Aprašydama komodą, kurią, ilgai taupe, įsigijo jos tėvai, ir su kuria teko visai šeimai gyventi, Louise'a iliustruoja, kaip baldas gali kontroliuoti gyvenimą ir, pavyzdžiui, atspindėti neišsakytus, nutylėtus dalykus. O kai į privačią erdvę ateina kitas žmogus, daiktai iškart kažką komunikuoja apie savininką, kaip autorės pasakyta, jie yra „nėšti prasmių ir projekcijų“. Remdamasi Jeanu Baudrillardu (1929–2007) Louise'a rašo, jog kiekvienas pirkinys turi fetišistinę pusę. Anot jos, tėvų kartai buvo būdinga pripildyti namus dalykais, su kuriais norėjo būti asocijuojami, kas juos reprezentuotų – kaip kokioje įdomybių kunkameroje, kur konstruojamos asmeninės pasaulio versijos. Taip gyvenamoji erdvė tampa įsivaizduojamos višatos tęsiniu.

Louise'a taip pat referuoja į technologijų filosofą Peterį-Paulą Verbeeką (gim. 1970), kuris teigia, kad objektai atlieka tarpininko vaidmenį tarp mūsų ir mus supančio pasaulio: jie medijuoja, kaip pasaulis mums atrodo ir kaip mes jį suprantame. Todėl dizaineriai kuria ne dalykus, bet žmogaus ir pasaulio ryšius. Taip patirtys įgyja tam tikrą formą, o daikto potencialas atsiskleidžia per veikimą.³⁹

Čia randu užtvirtinimą savo kūrybinei nuostatai: sukurtas objektas yra formą įgavusi patirtis ir kartu forma, kuri suteikia patirtį.

O kalbant apie daikto potencialą, kuris atsiskleidžia per sąveiką su žmogumi, manau, būtina paminėti menininko-dizainerio Aldo Bakkerio darbus (gim. 1971). Jis kuria eksperimentiškas, neįprastas, tačiau labai išpuoselėtas formas, kurios, atsidūrusios žmogaus rankose, tampa kasdieniškais objektais. Šių daiktų projektavimas prasideda visiškai nuo nulio, neatsižvelgiant į tipologiškai įprastas formas, – viso ko pradžia – veiksmas, judesys, gestas. Kiekvieną kartą ieškoma kūniško santykio su objektu. Žmogaus judesys sukuria daikto funkciją ir vėliau, vartojimo kontekste, ją tas pats veiksmas atskleidžia. Taip įprasti objektai įgauna naujas formas ir priverčia iš naujo įvertinti savo kūno santykį su daiktais ir tai, kaip juos naudojame. Veiksmas tampa sąmoningės ir beveik ritualinis. Todėl kasdieniški objektai, tokie kaip aliejaus ar vandens ąsotėlis, druskinė, kėdė, tampa matomais, skulptūriškais, monumentaliais objektais. Net ir būdami ramūs, atliepantys tyliai estetikai, savo jusliška prigimtimi jie tampa *aktyviais* elementais. Būdami neakivaizdūs, netipiniai, šie objektai intriguoja ir gundo. Nors savo patrauklumu atrodo nuolankūs ir atsiduodantys, jie nepataikauja, dėl jų reikia pasistengti – įsiziūrėti, atpažinti, suprasti, pajauti, atrasti. Jie kausto dėmesį ir skatina veikti sąmoningai.

39
Schouwenberg, *Agency of Things*.



Aldo Bakker, *Tonus*, 2013
Šis atsisėdimas drožiamas iš dar drėgnos medienos, kas ne tik atskleidžia medžio ir rankų darbo grožį, bet ir ilgus metus džiūstant leidžia objektui tapti savarankiška, aktyvia, besikeičiančia forma

Šelmiškos konstrukcijos

Kalbant apie aktyvius, mus veikiančius, atrodytų, beveik sąmoningus objektus, norisi paminėti dizainerio, architekto Pauliaus Vitkausko (gim. 1982) darbus. Nors jis pats netuščiažodžiauja ir, sakyčiau, yra užkietėjęs minimalistas, jo objektai visada būna tarsi personažai – iškalbūs, šelmiškai flirtuojantys, priverčiantys reaguoti. Banali frazė – negali likti abejingas – čia labai tinka. „Ikea“ lengviausio, praktiškai tuščiavidurio staliuko sunkiausia replika iš metalo masyvo, niekada neužsidaranti spinta, dešimtkojė kėdė „KU-DIRKA“. Iš dalies apmaudu, kad jis jau daug metų save sieja su architektūra ar net nekilnojamojo turto – statybų veikla, ir tik progomis, galima sakyti, savo malonumui sukuria naujų objektų. Labai mažas ratas žino, kokio kruopštumo ar inžinerinio kūrybingumo reikalaujančius dalykus Paulius meistrauja savo dirbtuvėje, todėl nudžiugau iš žurnalo „Nemunas“ gavusi pasiūlymą jį pakalbinti. Ir savų interesų vedina turėjau pretekstą čia ir dabar pagauti visada užsiėmusį *veikiančių* daiktų kūrėją.

Pašnekesiui Paulius mane pasitinka jaukiame šeimyniniame bruzdesyje: šiomis dienomis jis vienas su vaikais. Kol sustyguojama šeimyna, turiu progą paganyti akis aplinkui, įvertinti progresą po truputį atsargiai besipildančiuose namuose, kur kiekviena detalė išieškota ir dažnai paties Pauliaus padaryta. Dar kartą pasigėriu man pačia gražiausia virtuve Vilniuje: baltame interjere akį traukia vyšninės, japonišką *urushi* lakavimą primenančios spintelės juodo marmuro stalviršiu, o veikėju čia tampa didžiulis, masyvus, gyvenimo matęs istoristinis stalas, apsuptas šešių raižiniais puoštų kėdžių. Ant tuščios baltos sienos pagarbiai kabo dukros daryta Užgavėnių kaukė, šiame kolekcininko kontekste atstojanti egzotišką interjero detalę.

Diskusijos jau prasideda pakeliui į dirbtuvę: koridoriuje aptariame čia vietą radusį visai neseniai sukurta suoliuką iš rąstų. Turėjo dalyvauti parodoje, bet Paulius per ilgai jį darė. Autorius iškart paaiškina, kur dar reikėtų suoliuką patobulinti. Dirbtuvė rūsyje, kurioje ir apsistojame, paaiškėja, talpina ne tik kūrybinių projektų lieka-

nas ir užuomazgas, bet ir dizainerio-architekto asmenines gėrybes, kurios nerado arba dar nerado sau vietos išpuoselėtame šeimos interjere. Čia ir pradėjome pokalbį.

Paulius pasidalina, kad kartais net neįtaria, kaip žiūrovus gali paveikti jo kurti objektai. Pavyzdžiui, jį nustebino, kad mūsų bičiulis fotografas Darius Petrulaitis tiesiog negalėjo būti prie jo neužsidarančios spintos. Spinta jį erzino savo netvarka. Tačiau vėliau ir pats atkreipė dėmesį, kad, spintai atsідūrus namuose, jos durys visada simetriškai pridarytos, nes tai „arčiausiai tvarkos“. Taip pat ir nuotraukose iš parodos „Budrūs daiktai“ (galerija „Vartai“, 2021) fotografas apmaudžiai panaikino asimetriją – suvedė duris vienodai. O juk visas užmanymas ir buvo, kad tai vienos, tai kitos durys turi atsідaryti, tad simetrija šitam daiktui visiškai netiko. Bet turbūt, sutvardami savo aplinką, mes jaučiamės ją kontroliuodami.

Aš klausiu, koks Pauliaus santykis su jo paties kurtais objektais, kodėl, pavyzdžiui, sunkusis staliukas vis dar dirbtuvėje. Paulius pripažįsta jo truputį bijąs, jis juk pavojingas – metaliniais aštriais kampais. Svarsto, kad gal reiktų nuvežti iki „Ikea“ ir pabėgti.

Kadangi Pauliaus kėdė „KU-DIR-KA“ yra Lietuvos nacionaliniame dailės muziejuje, stovi saugyklos lentynoje, man buvo smalsu, ar, jo nuomone, toks apie supimosi veiksmą, judesį kalbantis objektas nepraranda savo prasmės tapęs neliečiamu eksponatu. Suprantu, kad Paulius gan ironiškai vertina savo kūrinio sureikšminimą ir priima santykio su eksponatu taisyklės kaip muziejaus sprendimą. Išsivysto diskusija apie tai, ką iš tiesų matome muziejuje – objektus ar idėjas?

Pauliaus nuomone, muziejus yra ta vieta, kur rodomos atrinktos geriausios mintys. Tik jis pats svarsto, ar svarbus autorius, ar visgi daiktas, kuris susikūrė. O gal jis netyčia atsirado? Mes abu sutinkame, kad kartais daiktas susikuria pats iš savęs.

Iš pokalbio suprantu, kad didelio savininkiškumo jausmo, poreikio materialumui Paulius neturi. Bet aš vis tiek nenurimstu ir klausiu, koks jo paties santykis su daiktais, kas yra jo kolekcinės vertybės. Jis įvardija, kad svarbūs daiktai jam yra ne dizaino objektai (nes juk viską gali pasidaryti pats!). Tai visokios senienos, turinčios sentimentalią reikšmę. Pavyzdžiui, senelio laikrodis, atremtas į kampaną, kurio vis nesuremontuoja, antrajai pusei siaubą keliantis paveikslas, suklijuotas iš gintariukų (rask dabar tokį!), spalvų neskyrusio tėčio tapytas rausvas miško peizažas, karvės kaukolė, tauro ragas, kuriame pasislėpė ir dingo vaikystėje jo turėtas driežiukas. Kalbant apie dizainą, Paulius sako, kad užtenka tik užmesti akį, kad suprastų, kad daiktas yra *fainas*. Jam asmeniškai imponuoja įdomios konstrukcijos.



Paulius Vitkauskas, *Neužsidaranti spintelė*, 2018–2019

Pradedame kalbėti apie vaikystę (suku link *nevalingos atminties*). Man įdomu, kas prisidėjo prie to, koku dizaineriu Paulius yra. Seniausias daiktas, kurį prisimena, yra senelių sekcija, turbūt čekiška, 60-ųjų metų. Stiklai, už stiklą – lentynos, apačioje stalčiai – daug visko, toks kompleksiškas objektas jam, vaikui, buvo įdomus. Bet iš tiesų jam didesnę įspūdį darė techniniai objektai – traktoriai kaime. Jo dėdė į savo sodybą veždavo visokias dalis: turėjo 10 motociklą, 15 traktorių, senų lėktuvų detalių, viskas išrinkta perrinkta. Paulius prisimena save tarp tų detalių fantazuojantį, kaip iš tų traktorių susirinks motociklą, o iš motociklą – traktorių. O pats dėdė buvo savamokslis konstruktorius. Vieną kartą jis buvo susikonstravęs roges su lėktuvo propeleriu – vietoj greito lėkimo sniegu buvo neapskaičiuota ir *miunhauzeniška* išauta į orą. Prisipažįsta apie tai nesusimąstęs anksčiau, bet turbūt dėdės įtaka ir buvo didžiausia, nukreipusi Paulių į dizainą. Jis prašydavo, kad dėdė pamokytų konstruoti. Ten Paulius pamena daręs savo pirmuosius maketus, įvairius modeliukus.

Grįžtame prie ikoninės „KU-DIR-KOS“. Pauliaus nuomone, tai yra visiškas atsitiktinumas, kad projektas buvo toks, koks buvo, ir dar didesnis atsitiktinumas, kad jis tapo žinomu. Šiuo atveju ne autorius buvo lemiantis, bet pats daiktas tapo kažkuo ypatingu. Galvodamas apie konkursą, jis nupaišė kelių linijų eskizą ir, paragintas kursioko Martyno Kazimierėno, nutarė įgyvendinti. Jis prisimena, kad tuo metu bet kokia gamyba atrodė kaip kosmosas, akademijoje buvo tik senos frezavimo staklės ir priobliuota iki bambos, tekdavo bristi per pjuvenas. O pats jis tuo metu turėjo tik plaktuką ir pjūklelį. Dabar atrodo, kad nėra neįgyvendinamų dalykų, na, gal nebent raketą į kosmosą, bet, atrodo, jei labai reikėtų, tai ir tą pagamintų. O tuo metu rasti automatinės frezavimo staklės buvo sudėtinga misija, nors ir viskas vyko 2006-aisiais, ne kokiais 1946-aisiais..!

Paulius pasakoja, kad pirmoji „KU-DIR-KOS“ versija buvo nedažyta, iš faneros ir gerokai mažesnė. Ji liko padovanota akademijai. Įdomus faktas, kad ši kėdė buvo publikuota viename užsienio žurnale – baltu korektoriumi užtušuotomis šešiomis kojomis ir su potekste, kad ateities dizaine viskas bus racionaliu, nieko neliks nereikalingo. Paulių toks vandalizmas netgi pradžiugino.

O dabar, kalbant apie kūrybą, jam yra įdomu išspręsti problemą – turėti iššūkį. Nesvarbu, ar reikia sutaisyti stiprintuvą ar suprojektuoti kėdę. Turi būti azartas. Apie meninę savo kryptį jis negalvoja.

Aš grįžtu prie manęs neapleidžiančių klausimų. Klausiu, kas yra tikrumas objektuose. Paulius referuoja į JAV stalių judėjimą, kur viskas daroma analoginiais įrankiais be elektros (pasvarstome, ar viską daro tik dienos šviesoje?). Meistrauja jie rankomis, papras-tais įrankiais: plaktukais, kaltukais. Jie net patys nusipjauna medį,

rankiniu pjūklu susipjauna lentas. Įspūdingo dizaino nepadaro, bet visa esmė yra procese. Paulius komentuoja, kad net statybose lengva būti, kuris yra tikras meistras, mylintis savo darbą. Kalbant apie dizainą, dabar daiktuose tarsi nebelieka mąstymo, įgūdžio, išmanymo: baldai surenkami iš plokščių ir varžtų. Čia aš klausiu, ar jam padeda ar trukdo, kad jis yra nagingas. Ar visgi darymas yra malonumas? Paulius pakomentuoja, kad meistravimas galvos neatima, tai yra vienintelė veikla, kur jis gali *multitaskinti*. Darymas netrukdo galvoti, kartais tik reikia daugiau susikonscentruoti į procesą, kad pirštai liktų nenupjauti.

Paklaustas, kaip kinta jo sumanymas eigoje, ar leidžia pradinei idėjai transformuotis, Paulius prisipažįsta, kad jis visada lenktyniauja su laiku. Jis neturiu kantrybės, jam reikia matyti rezultatą ir gan greitai, net jo kūrybinius pasirinkimus nulemia aplinkybė, kaip greičiau galima pasigaminti. Jeigu yra užmanymas, jam reikia kuo greičiau jį turėti masteliu 1:1. Eskizas netenkina, maketas irgi nelabai. Maketą pasidaro tik tam, kad galėtų jį žiūrėti ir nebereikėtų dirbti įsivaizduojant.

Čia Paulius daro išvadą, kodėl visgi baldo mastelis yra toks patrauklus. Baldo įgyvendinimas įvyksta nelabai greitai, bet patenkinamai, kaip jis pats pasisako, lyginant, pavyzdžiui, su pastato statybomis. Jis prisipažįsta, kad architektūros projektavimas jam nesuteikia galutinio kūrybinio pasitenkinimo, nes nėra aišku, kada tai bus įgyvendinta, o neretai rezultato ir niekada nepamatai.

Paulius mėgsta pasikrapštyti, bet ne per ilgai – turi suspėti, kol neatsibodo. Svarstydamas, kokio rezultato jam reikia kūrybiniam pasitenkinimui pasiekti, Paulius prisimena, kaip dėstytojas Albinas Purys prasitarė, kad jis turi spintą, visą pilną eskizų. O Ai'as Weiwei'us principingai neprisiliečia prie savo kūrybos įgyvendinimo, kad, matyt, nesugadintų iš jo išėjusios idėjos grynumo. Kas mėgsta tik galvoti, o kas mėgsta pjaustyti, liesti. Kam užtenka eskizo ar brėžinio, o kam prieš save reikia tikro daikto⁴⁰.

Nepraėjus metams po mūsų pokalbio, „KU-DIR-KA“ paslaptinškai dingo iš dizaino katedros koridoriaus. Aš neatmetu galimybės, ar veikiau viliauosi, kad ji grįžo pas Paulių į dirbtuvę ir dabar stovi prie karvės kaukolės ir senelio laikrodžio.

40
Interviu publikuotas
žurnale „Nemunas“,
liepa–rugpjūtis, 2023.

Pavojingi ryšiai

Mano vadovė prof. dr. Giedrė Mickūnaitė labai gražiai įvardijo, kad savo darbe intuityviame lygmenyje keliu stokos ir geismo klausimą. Geismo sampratą ji skolinasi iš Gilles'io Deleuze'o (1925–1995) ir Félixo Guattari (1930–1992), tik kalbėdama apie daiktą kaip geismo ekonomijos dalyvį, daikto ir žmogaus ryšį ji mato kaip abipusei papildančią partnerystę, kuri pranoksta grynai reikšminę daikto funkciją ir ignoruoja ženklišką. Šis ryšys reiškiasi rūpesčiu ir malonumu. Daiktas, išpildantis geismą – toks, kuris teikia malonumą juslėms, kuriuo norisi rūpintis, nes suvokiama, kad jis taip pat atsako rūpesčiu. Tokio daikto ribos nesutampa su jo fizinėmis ribomis, nes jos tęsiasi mintyse ir veiksmuose kaip lūkestis būti kartu ir rūpestis daikto būkle. Gan tiesiogiai perpasakojau, nes pati geriau neįvardyčiau. Tai labai tiksliai apibrėžia man rūpimo ryšio pobūdį ir juslinio suvokimo išsiplečiančią reikšmę. Ryšys su atsaku nurodo ir į *aktyvų*, galima sakyti, sąmoningą daiktą. Šiame kontekste atsiradus ekonomijos terminui, kuris pirmiausia siejasi su mainais ir cirkuliacija tarp gamybos ir vartojimo, juo gali būti įvardijamas ir ryšys tarp daikto įgyvendinimo (kūrybos, intencijos, gamybos) ir funkcijos realizacijos (naudojimo, rūpinimosi, malonumo). Geisti, kažko trokšti reiškia stoką, vadinasi, mums kažko trūksta. Todėl mano hipotezė apie užprogramuotą nepakankamumą – *plyšį*, kaip vieną iš galimų charakteristikų, padedančių užmegzti intymų ryšį su objektu, atrodo validi. Sename daikte tai gali būti išdilimo, atsivėrimo ženklai, o naujame *plyšio* atitikmeniu aš laikau neužbaigtumą, kuris palieka ne tik ertmę, pro kurią galima nuskaityti daiktą, bet ir palieka vietos fantazijai. *Plyšys* stimuliuoja ir niekada neduoda galutinio pasitenkinimo, visada išlieka stokos jausmas. Kartu tokiu būdu sukuriamas pažeidžiamumo įspūdis, kuris sustiprina empatiją daiktui ir akstiną juo rūpintis.

Tačiau neabejingam ryšiui sukurti ne visada reikalingas trapumo demonstravimas, kartais tai gali virsti sąmoninga objekto provokacija. Įtaigus tokio provokatyvumo istorinis pavyzdys – XVIII a. prancūziškoji rokoko estetika. Šiuo laikotarpiu elito gyvenime vis-

kas (rūbai, interjero dekoras, baldai, aksesuarai) buvo *pajungta* „socialiniam gundymui“, kaip įvardija istorikė Mimi Hellman⁴¹. Daiktai buvo įgalinantys, bet ir iššūkius keliantys įrankiai, kurie padėjo save tinkamai pristatyti. Socialiniai susidūrimai buvo suvokiami kaip rafinuoti gundymo ritualai.

M. Hellman, aprašydama šio laikotarpio interjerą, siūlo įsivaizduoti situaciją, kurioje gundymo objektai buvo ne kūnai, bet pats kambarys. Čia rūbų ir baldų dizainas veikė kartu, kad sukurtų elegantišką aplinką intymiems susidūrimams. Pasak M. Hellman, interjere maloniai kankino ne tik kiti kūnai, bet ir daiktai. Pastarieji buvo aktyvūs protagonistai išplėto socialumo įmantriame žaidime. Savo prabangiomis medžiagomis ir strategiškai sukurtais formomis jie įgalino asmens prisistatymą ir elegantišką komunikaciją, kas buvo elito identiteto centrinė ašis. Tačiau gausiai dekoruotuose interjeruose, pilnuose daiktų ir įvairių detalių, netinkamas, nerangus susidūrimas su baldais galėjo rimtai sukompromituoti asmens socialinę gebėjimą gundyti. Objektai buvo sukurti taip, kad keltų aukštus reikalavimus jų naudotojams. Šiuo laikotarpiu daiktai tapo išskirtinai monofunkciniai, pavyzdžiui, naudojami tik pokalbiui, skaitymui, laiškų rašymui, užsiimant rankdarbiais, pietaujant, žaidžiant žaidimus. Dizaino įmantrumas buvo suvokiamas kaip itin modernus ir itin prancūziškas, toks jautrumas asmeniniam komfortui ir patogumui neegzistavo niekur kitur ar kitu laiku. Kompleksiškas apmušalų menas taip pat buvo išvystytas būtent šiuo laiku, atsiradus Liudviko XV ir Liudviko XVI stiliaus įmantrių baldų formoms. Tikrai daugybė to laiko objektų atrodo manieringi tik iš pirmo žvilgsnio, o žinant, kaip jais tinkamai naudotis, kaip tuo metu elgtis, atiskleidžia jų tobulas prisitaikymas, lengvumas ir malonumas naudotis, derantis prie to laiko elito socialinio gyvenimo dinamikos. Todėl, norint iki galo suprasti rokoko estetikos kalbą, reikia žinoti, kokios elgsenos buvo tikimasi iš individo.

Buvo traktuojama, kad kūnas yra malonumo instrumentas, o sąveika tarp žmonių yra kaip gundymo procesas. Tai nebūtinai buvo susiję su atvirai seksualine ekspresija, bet labiau apsikeitimu, kuriame individai siekė sudominti ir pamaloninti savo pašnekovą meniškai atliekamomis patraukliomis pozomis, gestais, pasakymais ir pokalbiais. Tikslas buvo panaudoti fizinę išvaizdą ir komunikacijos sugebėjimus tam, kad būtų džiuginamas kitų estetinis ir socialinis jautrumas, bet kartu, atsakant į kitų pastangas, būtų demonstruojamas abipusis malonumas. Vienas kito maloninimas turėjo atrodyti natūraliai, tarsi geros manieros būtų įgimtos, bet neišmoktos. Geriausias būdas užsitikrinti socialinį pranašumą buvo sugundyti ir būti sugundytu, būnant sąmoningu, bet užmaskuojant tai nesavanaudišku lengvumu.

41

Mimi Hellman, „Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France“, in *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, Harold Koda, Andrew Bolton, Mimi Hellman (New York: Metropolitan Museum of Art, 2006), 15.

Bandau įsivaizduoti, kaip atrodė darbas, kaip buvo priimami dizaino sprendimai baldžių dirbtuvėse. Meistrystės išstobulėjimas turėjo eiti drauge su rafinuoto etiketo išmanymu, tiksliau, netgi jo pajautimu be žodžių, kuris iš socialinės aplinkos persikelia į dirbtuves ir grįžta kita forma organiškai įsiliedamas į tą patį gyvenimo būdą kaip gundymą. Įsisąmoninta kūno kalba veikė rankos ir įrankio darbą, santykį su medžiaga. Projektuojant baldą, kūnas, jo poza, judesys turėjo būti labai svarbi duotybė. Baldas turėjo padėti atrodyti pasitempusiu, bet neįsitempusiu, susitvardančiu, bet ir atsipalaidavusiu, kitaip sakant, užslėpti nerangumą, svorį, spontaniškus impulsus – tam, kad būtų pademonstruotas malonus, gracingas ir lengvas judesys. Tad šiame kontekste baldžius turėjo įgauti visai naują vaidmenį.

To laiko specializuoti baldai priverčia susimąstyti apie unifikuotus, universalius daiktus šiandien. Žemi, platūs ir dosniai paminkštinti krėslai puikiai tiko ilgiems pokalbiams ir skaitymams, tačiau nebuvo naudojami niekur kitur. Atlošiomis atkaltėmis ir minkštomis pagalvėmis krėslai kvietė patogiai įsmigti juose, bet kartu ir kėlė iššūkį lengvai iš jų pakilti. Krėslų aukštas atlošas, kaip fonas, atkreipė dėmesį į veido išraiškas ir rankų gestus – taip buvo sustiprinamas patrauklumas arba, atvirkščiai, negrakštumas padaromas dar labiau matomu. Kėdė, skirta šukuosenoms daryti, turėjo žemą atkalnę. Buduariniai staliukai, kaip koks gundymo arsenalas, vertė pakelti ranką ar atidengti kaklą bei krūtinę pasilenkiant ir atidarant žemutinius skyrius. Mažulytės spintelės, stalčių rankenėlės, kurioms sugriebti reikėjo delikačios pirštų pozicijos. Rašymui skirtas krėslas – su mažais porankiais, kad būtų galima pristumti jį arti stalo ir kojos būtų sudėtos taip, kad tikėtų į priekį pasvirusiai kūno pozicijai. Speciali kėdė, skirta vyrams stebėti žaidimą: ant jos buvo sėdama apsižėgiant ir pasidedant rankas ant paminkštintos atramos, kuri buvo vietoj įprasto atlošo⁴². Visas dėmesys turėjo būti nukreiptas į prabangiuose nėriniuose paskendusias rankas ir raumeningas kojinėmis aptemptas blauzdas. Taip paprasta veikla buvo paverčiama menišku reginiu, o baldas – pjedestalu kūnui, kuris buvo išstatytas kitiems pasigėrėti.

Interjere buvo pilna objektų, už kurių lengva užkliūti, užlipti, į kuriuos galima atsitenkti ar kuriuos galima lengvai sulaužyti: lengvos kėdės, liaunos etažerės, trapios ir nuo šalto vandens slidžios taurės, gausiai drapiruota staltiesė, kurią lengva numinti. Ir kartu tvyrojo pasitenkinimas visu tuo naudojantis. Kaip įvardija M. Hellman, tokia sąveika vyko puošniame minų lauke, stengiantis jų išvengti tarsi be pastangų.

Baldai buvo kaip kūno tęsiniai, dalis garderobo, kuris, teisingai dėvint, galėjo kasdienę veiklą paversti meno įvykiu. Palyginimas su

42

Moterims taip pat norint patogiai stebėti žaidimus, kad nereikėtų baldo apsižėgti, atsirado tokios pačios paskirties klūpimos kėdės.



Pakojis (šezlongo dalis), 1755–1760, Paryžius

garderobu yra labai taiklus, nes baldai suteikė kūnui vertę ir kontroliavo jo elgseną – kas ir yra drabužių estetiškas bei socialinis poveikis. Elitinis kūnas buvo dvigubai disciplinuotas mados, formuojamas dekoratyvaus apsirengimo ir dekoratyvios aplinkos. Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad tai yra grynios elegancijos pavyzdys, bet tikroji reikšmė yra ta, kad baldai ir rūbai sufleruoja, koks rizikingas yra malonumas. Interakcija su dekoruota erdve buvo savaime pavojingas ryšys. Objektai buvo tarsi erzinantys meiluziai: viliojantys, bet ir atsispiriantys, žadantys begalinį apdovanojimą, nors ir keliantys iššūkį po iššūkio.

Ir nors XVIII a. gali pasirodyti kaip išskirtinai dekoratyvus ir teatrališkas, paviršutiniškas ir nelogiškas, priešasčių ieškantis žvilgsnis priverčia kitaip nuskaityti rokoko estetikos prasmę su visomis rokailėmis, liepsnelėmis, akanto lapais, nėriniais ir kaspinėliais. Pavojingas ryšys su daiktais ir ypatingas dėmesys jiems leidžia suvokti, kaip šiandien ribotai yra naudojami baldai ir rūbai. Vėlgi XVIII a. yra geras pavyzdys *aktyvių* daiktų, kurie yra ryškūs dalyviai žmogaus gyvenime, verčiantys pasitempti, gundantys, apdovanojantys, bet nepataikaujantys. Išskirčiau šią įtampą kaip inspiraciją siektinam dizaino objektui.

Kūno traktavimas kaip malonumų instrumento vėl grąžina į Margaretos Cavendish juslinę aplinkos suvokimą, išdėstytą „Filosofiniuose laiškuose“ ir pjesėje „Malonumų vienuolynas“. Gestas ir prisilietimas įgauna ne tik momentinę, egocentrinę, hedonistinę, bet ir žinių reikšmę – kaupiamų, paliekamų ir perduodamų.



Daikto
patyrimas
ir pažinimas

Kūnų pėdsakai ir dvasia materijoje

Popandeminiame kontekste prisilietimo motyvas įgauna kitų atspalvių. Jo reikšmė gali būti dviprasmiška ar net fatališka, kaip ir maro epidemijų ar sifilio protrūkių metu XVI–XVII a. Meno, literatūros kūriniai tuo metu vaizdavo prisilietimo dvilypę prigimtį, kuri buvo išreiškiama per trauką ir pasibjaurėjimą, užsikrėtimą ir pasveikimą, pasigailėjimą ir bausmę, geismą ir skaistybę, meilę ir mirtį⁴³.

Svarstau, ar mažiau šiandien liečiamos ir daugiau oksidavusios laimę nešančios ar tiesiog patrauklios miesto skulptūrų dalys: „Sėkmės pilvas“, Jono Basanavičiaus lazda?

Paskutiniu metu senamiesčio gatvėse, laiptinėse, bažnyčiose mačiau istorinių kūnų išdėvėtus paviršius, vietas, paženklintas jų fizinio pavidalo, „kūnų, kurie valgė, dirbo, mirė, kurie bijojo“⁴⁴. Tai nudilinti, nutrypti, nutrinti ir įmelsti paviršiai. Kaip ir budistų vienuolio pėdų žymės medinėse šventyklos grindyse, įdubusios nuo monotoniško, kasdienio veiksmo⁴⁵.

Atkreipdama dėmesį į išdėvėtus paviršius, prisiminiau Aušros Vartų koplyčios laiptus, kurių nebėra. Pasižiūriu, ką tuo metu, dabar jau prieš 12 metų, rašė spauda. Skandale apie renovacijos metu sugadintą paveldo objektą įvardijama padaryta materialinė žala, gan išsamiai aprašomos sugadintos istorinės detalės, tačiau nė viename straipsnyje neminimas buvęs laiptų išdėvėjimas kaip materialaus ir kultūrinio paveldo charakteristika.

Tai buvo pirmoji ir turbūt labiausiai atmintyje įstrigusi vieta, kurioje vaikystėje susidūriau su besąlygiškai atsidavusiais tikinčiais ir jų fizinėmis apraiškomis. Kaip vaikui tai padarė didžiulį įspūdį, kur kas didesnę nei sidabrinėmis kojytėmis ir širdelėmis – votais – nuklotos koplyčios sienos. Iš atminties aiškiai sugrįžta ladano ir miros kvapas – šaltas kaip ir pats jėjimas į koplyčią. Nuo bučiavimų iki pat medienos atsivėrę dažų sluoksniai Jėzaus Kristaus kojose ir rausvas, kūniškas tos pačios medienos atspalvis nuo moterų lūpdažių. Įleidamos ir išleidamos pagyvenusios, suvargusios moterys, galima sakyti, aistringai bučiuoja nukryžiuotojo kojas. Apsiverkęs vyriškis su rožančiumi rankose klūpi pirmose laiptų pakopose. Prie-

43

Šiomis priešingybėmis žaidžia Šekspyras erotinėje poemoje „Venera ir Adonis“ (1593). Margaret Healy, „Anxious and Fatal Contacts“, in *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*, ed. Elizabeth D. Harvey (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003), 29.

44

Caroline Bynum, „Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective“, in *Critical Inquiry*, 22(1) (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 1.

45

Sara Barnes, „Buddhist Monk's Footprints Are Naturally Ingrained in Wood Floor From Praying in Same Spot for 20 Years“, *My Modern Met*, paskelbta 2016 m. spalio 14 d., mymodernmet.com/hua-chi-prayer-footprints/.

šais jį – statūs, tačiau glotnūs, prieš tai kitų tikinčiųjų turbūt irgi labiausiai keliais nugludinti, net atrodytų išsigaubę, įmelsti mozaikinio betono (*terazzo*) laiptai. Medinis porankis, lipnus tarsi vaškinis. Atsimenu, kaip perbraukus nagu lengvai nusiima tamsus sluoksnis – riebalai, prakaitas, ašaros, purvas. Visa tai – labai tikras ir jusliškas katalikiškos, sakralios vietos patyrimas.

Iš esmės tokios rekonstrukcijos negrįžtamai ištrina vietos *dvasią*, pavyzdžiui, taip nutiko su XVII–XVIII a. stačiatikių vienuolyno Šv. Dvasios cerkvės grindimis Vilniuje, perėmusiomis ekonominės klasės baseino estetiką. Taip pat kažkada buvo panaikinti masyvūs ažuoliniai laiptai dabartiniame Bažnytinio paveldo muziejuje, virtę reikalavimus atitinkančiais, šiuolaikiškais laiptais iš pigaus granito su integruotomis LED lemputėmis. Kiekvienas širdy tikras vilnietis vardyto savo pavyzdžius. Nežinau, ar naujumo vertinimą prieš nusidėvėjimą reikėtų laikyti pokomunistinės, nuo nepritekliaus traumos nepagijusios visuomenės bruožu, ar tiesiog išsilavinimo stoka, tačiau mūsų regiono praktiškumas, tvarkingumo siekis net ir paveldo objektuose kelia grėsmę dvasinės, neracionaliai vertingos, jusliškai paveikios materijos išlikimui. O iš dizaino perspektyvos tai kelia grėsmę prarasti jautrumą erdvei, daiktui, medžiagai.

Mano prisiminimus apie Aušros Vartų koplyčios laiptus be galo taikliai atliepia Davido Littlefieldo straipsnis apie Bato abatijos grindinį⁴⁶. Jis aprašo, kaip grindinį sudarančios antkapinės plokštės su nusitrynusiais įrašais dėl savo dabartinio fragmentiškumo daugiau primena šiuolaikinės poezijos eilutes nei mirusiųjų *memento*. Be nuolatinio dėvėjimosi abatijos grindys XIX a. vid. išgyveno dvi invazines rekonstrukcijas, kurių metu daugelis akmeninių plokščių pakeitė savo originalią vietą, buvo apipjautos, padalintos. Pavyzdžiui, prie pat grindų krašto, ant vieno iš akmenų, galima aptikti, rodos, iš po sienos išlindusią, vienišą minties nuolaužą – „jo amžiaus“ (angl. *Of his age*), ir nieko daugiau aplinkui. Atrodytų, kad tai sąmoningai sukonstruota šiuolaikinė poetiška instaliacija, mąsliai nuteikianti ir prasmiškai atliepianti didingą abatijos architektūrą.

Po plokštėmis esantys XVII–XIX a. palaidojimai tebedūla, atsi-randa erdmės, todėl neišvengiamai laukia dar viena rekonstrukcija. Todėl Davido Littlefieldo straipsnis svarsto vertės, originalumo, *auros* klausimus ir advokatauja nusidėvėjimui – ištrynimui. Jo many-mu, grindys yra kompleksiškas, niuansuotas ir prasmingas paviršius dėl to, kad jam teko patirti visus minėtus pokyčius. Akmenys, kurie labiausiai neatitinka savo originalios vietos ar yra labiausiai nutrinti, yra ne mažiau autentiški nei tie, kurie nepažeisti. Anot au-toriaus, juos galima priskirti kitai dar geriau šią vietą atliepiančiai ir prasmingesnei autentiškumo stadijai. Originali pastato būklė yra



Išsitrinanti antkapinė plokštė Švč. Mergelės Marijos
Dangaus Altoriuje bazilikos grindinyje, Roma

įvardijama kaip mitinė. Iš tiesų, kuri iš daugiau nei 400 metų skaičiuojančios abatijos stadijų yra originali? Atsitiktinumas, netyčinis dizainas, laiko ženklai taip pat yra originalumo elementai. Šiandieninis akmenų nudėvėjimas, ištrynimas, praradimas ir netobulumas yra abatijos dalis. Tai yra originalūs ir esminiai elementai, lygiai kaip nutašyti ir sudėti akmenys prieš šimtus metų. Visa tai kelia daug svarbių klausimų, į kuriuos nėra taip paprasta atsakyti iš paveldosaugos ir konservacijos perspektyvos: ar, pavyzdžiui, susidėvėję ir neįskaitomi akmenys turi būti laikomi neatsiejama grindų dalimi? Ar po būsimų tvarkymo darbų akmenys turėtų būti grąžinti į dabartines pozicijas, ar visgi šios pozicijos neturi prasmės, nes jas nulėmė XIX a. rekonstrukcijos? Ar galima ir ar reikėtų iš naujo įrašyti, paryškinti tekstą ant antkapinių akmenų? Kaip abatija galėtų išlaikyti pusiausvyrą tarp būtinybės išsaugoti istorinę vertę turinčius užrašus, o, kita vertus, vertindama nutrynimą, išlaikyti pastato panaudą, kas ir yra jo *esmė*? Erdvė, daiktai turi būti naudojami, nes kitaip jie pavirsta muziejumi ar muziejaus eksponatais, o jų *dvasia* užmiega.

Man įsiminė senienų entuziasto Sauliaus Pilinkaus komentaras, kad konkrečius žmones menančios erdvės negali likti užkonservuotos. Be išėjusių žmonių, tapiusios nefunkcionaliomis, jos pasidaro nebegyvos. Tai sakydamas jis turėjo omenyje paveldimus namus, kuriuos vaikai stengiasi išlaikyti nepakitusius arba neišvengiamai pakeičia pagal save. Abejais atvejais užfiksuoti kažkada tuo metu buvusios atmosferos neįmanoma, o ir nereikia. (Akimirką susirūpinęs, jis manęs paklausė, ar labai pakeičiau tuos namus, kuriuos jis atsimena, tačiau, nespėjęs atsakyti, pats save pagavo ir šiuo savo pamąstymu mane išlaisvino.)

Grįžtant prie sakralių, besidėvinčių ir kintančių vietų, anot D. Littlefieldo, eroziją galima laikyti įkūnyta nesatimi arba asmens, grimztančio į užmarštį, simboliu. Kitaip sakant, išsitynimas iliustruoja procesą užmaršties link. Pats vaikščiojimas gali būti vertinamas kaip dalyvavimas ilgalaikiame užmaršties procese, bet kartu ir atminimo veiksmas.

Man pasirodė labai svarbūs paminėti faktai apie oficialius, bendrus saugotino paveldo kriterijus. Iš dizaino perspektyvos, tiek kuriant naują daiktą, tiek pat suvokiant, kad ir šiuolaikinis dizainas kažkada taps materialiu paveldu, priimu tai kaip kertines vertybes, kurios iš esmės formuoja jautrų požiūrį į materiją.

1994 m. UNESCO Naros autentiškumo dokumento ir vėlesnių pareiškimų bei deklaracijų tikslas buvo atkreipti dėmesį į vieną iš pagrindinių paveldo sąvokų – autentiškumą. 2008 m. Kvebeko deklaracijoje buvo išdėstyti tolesni principai ir rekomendacijos vietovės *dvasios* išsaugojimui. Ši deklaracija stipriai išreiškė ryšį tarp ma-

terialaus ir nematerialaus: „vietos dvasių sudaro materialūs (pastatai, vietos, kraštovaizdžiai, maršrutai, objektai) ir nematerialūs (atsiminimai, žodiniai pasakojimai, rašytiniai dokumentai, ritualai, šventės, tradicinės žinios, vertybės, tekstūros, spalvos, kvapai ir kt.) elementai, tai yra fiziniai ir dvasiniai elementai, kurie vietai suteikia prasmę, vertę, emocijas ir mįslingumą“.⁴⁷ Anot D. Littlefieldo, užuot atskyrę *dvasių* nuo vietos, neapčiuopiamą nuo apčiuopiamo ir nelaikydami jų priešingais vienas kitam, mes turime tirti būdus, kuriais jie sąveikauja tarpusavyje ir kaip jie konstruoja vienas kitą. Šie punktai ne tik pagrindžia D. Littlefieldo idėją, kaip reikia žiūrėti į Bato abatijos grindis, bet ir sufleruoja, kas galėtų būti autentiškas objektas: kad *dvasia* ir paslaptiškumas bei šių elementų sąjunga su materija yra ne romantizuotas siekis, bet elementarus kriterijai iš dokumento. Tai tampa taip racionalu ir praktiška, kaip įsivaizduoti, kad gautum užsakymą sukurti ir pagaminti objektą su *aura*.

D. Littlefieldas teigia, kad abatijos grindys įkūnija tas savybes, kurių psichologai ieškotų esencializmo studijose: kai daikto *esmė* nėra apibrėžiama išorinėmis savybėmis. D. Littlefieldo minimas esencializmo pavyzdys, iliustruojantis išlaikomą svarbą, mylėjimą (ir funkcionalumą!) nepaisant susidėvėjimo, – kūdikystės skudurėlis. Jis vaiko gyvenime išlaiko visą savo *esmę*, nepaisant regimo sunykimo.

Iki galo išteisinant sunykimą galima prisiminti ir Johną Ruskiną (1819–1900), kuris pirmasis teigė, kad kažką atkuriant rizikuojama prarasti pačią *esmę* arba *dvasią*, kurią pastatas turėjo išlaikyti.

Taigi mirusieji yra ir palieka tuštumą, į kurią smenga grindys, o virš tos tuštumos gyvieji vaikšto grindimis. Abi pusės dalyvauja pastoviai vykstančiame procese – negrįžtamai keičia (arba, galima sakyti, formuoja) vertingas abatijos grindis. Jos gali būti laikomos nuolatiniu memorialu įvairiais nebuvimo ir (ar) buvimo etapais ir, remiantis antropologo Marco Augé svarstymais, gyvu užmaršties – atminties ir pamiršimo meno – atveju. Tai išlieka teritorija, priklausanti tiek gyviesiems, tiek ir mirusiesiems, kurie veikia iš viršaus ir iš apačios, padarydami įgriovas ir ištrindami žymes, vieni primindami, o kiti – pamiršdami, nors įrašų galima laikyti ir vaikščiojimo žymes, o Bato abatijos kismą – pastovių atsinaujinimu.

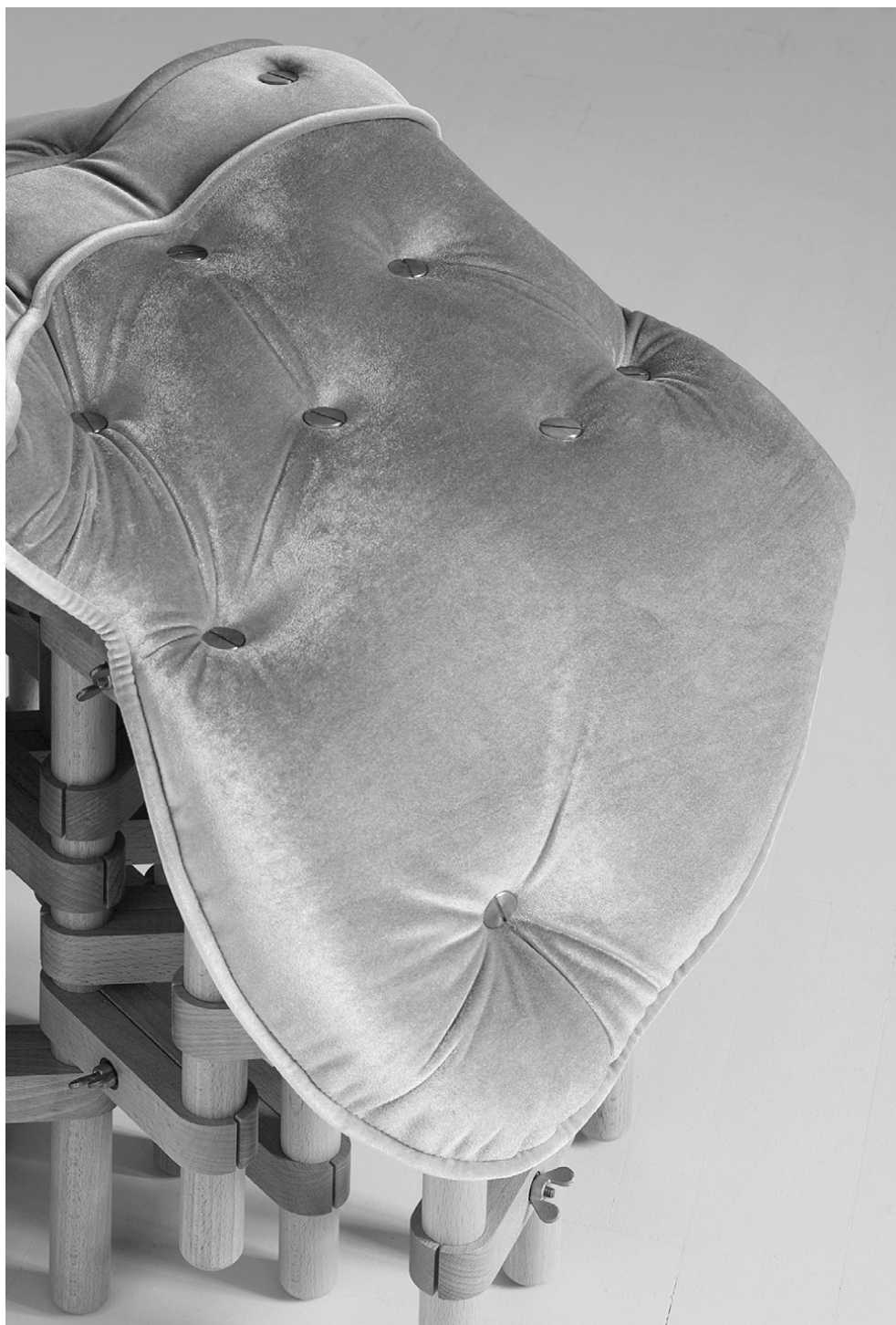
Senos bažnyčios ir kiti maldos namai yra įdomūs, mistiški ir turi *aurą* ne dėl relikvijų ir ne dėl to, kad tai Dievo namai, ir ne todėl, kad tai yra meno ir inžinerijos kūriniai su meno kūriniais viduje. Tai kelia baugią pagarbą, smalsumą, kaitina vaizduotę ir kažkuo alsuoja, nes šimtmečius kartų kartos ten mynė grindinį, kvėpavo, skleidė šilumą, čiupinėjo turėklus, trypė laiptus ir klauptus, ištisos skirtingos epochos, tikri žmonės, ir mes galime juos ten just, tai yra jų fizinio buvimo įrodymas. Todėl sakrali vieta yra pirmiausia žmonių at-

47

Kvebeko miesto deklaracija dėl vietovės dvasios išsaugojimo, paskelbta 2008 m., žiūrėta 2024 m. gegužės 4 d., www.yumpu.com/lt/document/read/42696762/kvebeko-miesto-deklaracija-dal-vietovas-dvasios-iasaugojimo

minties vieta – ten ėjusių tikinčiųjų (ir nebūtinai) įrėža dailiame mūre – ir tiesioginio mūsų santykio su jais vieta. Ar galima tą patį pasakyti apie senas kapines? Nesutikčiau. Kapinės yra mažiau funkcionali ir praktiškai naudojama visuomeninė erdvė. Jose matomos daugiau laiko ir aplinkos poveikio – erozijos pasekmės nei gyvųjų *įrašai*, nebent fragmentiškose detalėse ar išimtyse, tokiose kaip nutrypti laiptai ar nučiupinėta vartų rankena. Ar senas dvaras neprilygsta savo mistika senai bažnyčiai? Jis įdomus kaip paminklas žemiškam gyvenimui. Tačiau bažnyčia nurungia jį savo emociniu krūviu, kurį paliko tos kartų kartos, dažnai labai dramatiškais, o kartais labai džiaugsmingais momentais ieškojusios tuose mūruose paguodos ar dėjusios į juos lūkesčius. Kartu tai vieta, kuri dėl pagarbos (išskyrus sovietinį kontekstą, kai bažnyčios virsdavo sandėliais ir gamyklomis) ir dėl to, kad buvo statoma ir yra restauruojama dažnai iš surinktų aukų, buvo mažiausiai keičiama ar keitėsi, palyginus su pasaulietinėmis, privačiomis erdvėmis.

Tai įrodo ir Lietuvos muziejų saugyklų turinys – išlikę senesni (XVI–XVII a.) objektai yra beveik vien tik bažnytinio paveldo.



Įsivaizduojamas komfortas, 2019

Vidus kaip substancija

48

Roslyn Sulcas, „Oscar Winner Jeremy Irons on His Irish Castle and Antiques Obsession“, publikuota 2018 m. gegužės 6 d., www.1stdibs.com/introspective-magazine/jeremy-irons/.

49

Pirmoji Česterfildo sofa buvo sumeistrauta XVIII a. vid., kai lordas Filipas Stanhopas (1694–1773), ketvirtasis Česterfildo grafas, pas vietinį amatininką užsakė pagaminti žemą, bet su aukšta atkalte baldą, kad jo svečiai, džentelmenai, nesiglamžydami savo kostiumų turėtų kur prisėsti. Ikoniškas gilus sagų įspaudimas ir spyruoklės buvo įdiegti tik nuo XIX a., nuo Viktorijos laikų, kai komfortui buvo pradėta teikti daugiau dėmesio. Pirmosios Česterfildo sofos buvo gana kietos, prikimos arklio ašutais, sluoksniai buvo sutvirtinti negilomis, tvirtomis, oda trauktomis sagomis. *Timeless Chesterfields*, žiūrėta 2022 m. liepos 13 d., www.timelesschesterfields.com/us/blog/the-history-of-the-chesterfield-sofa/#:::text=When%20was%20the%20Chesterfield%20Sofa,his%20guests%20to%20sit%20on.

Paslėpti sluoksniai būdingiausi minkštiesiems baldams, turbūt dėl to jie vis neduoda man ramybės. Taip pat sėdimas baldas – tikrai intymus objektas. Antikvaro mylėtojas Jeremy's Ironsas viename interviu yra pasakęs, kad kėdės jį ypač traukia, nes jos su žmogumi turi daugiau fizinio kontakto. Lovose čiužiniai keičiami, o kėdės gerokai ilgiau geria į save sėdinčiojo esatį. Todėl, jo manymu, kėdė yra daugiausia energijos į save sugeriantis baldas⁴⁸. Gal ne veltui teatro scenoje atsidūrusi kėdė vienareikšmiškai mena žmogų ar jo trūkumą?

Pirmą kartą su baldų apmušalais kūryboje susidūriau kartu su Vytautu Geču įgyvendinant kolekciją „Įsivaizduotas komfortas“ (angl. *Envisioned Comfort*, 2017). Bandymas sąlyginiame eskize įžvelgti konstrukcijos potencialą lėmė šių objektų supanašėjimą su Česterfildo (angl. *Chesterfield*) baldų tipu⁴⁹, gerai atpažįstamu iš ikoniškų sagų, įspaustų minkštame, dažniausiai odiniame, paviršiuje. Įdomu, kad Česterfildo tipo sofą savo kabinete turėjo Sigmundas Freudas (1856–1939) ir užsisakydavo ją visur, kur priimdavo pacientus. Jis tikėjo, kad patogumas pacientui padeda geriau atsiverti. Dėl šios priežasties ši sofa tapo objektu, ikoniškai siejamu su psichoanalize. Nors Česterfildo stiliaus baldų niekada per daug nesiejome su patogumu ir šio fakto apie Freudo preferencijas tuomet nežinojome, toks taškų suvaldytas paviršius mums tiko organiškais baldo paviršiams modeliuoti, kurie atlieptų kūno formas skirtingose sėdėjimo pozicijose. Vietoj sagų sugalvojome porolono sluoksnį kiauurai perverti sraigto, kuris kitoje pusėje įsisriegtų tiesiai į medinę baldo koją. Kiek sraigto – tiek ir kojų, konstrukcija suformuoja estetiką. Kuo daugiau skirtingo aukščio kojų arti viena kitos – tuo aptakesni linkiai baldo paviršiuje. Pasirinktas standus porolonas mums leido atsisakyti papildomų karkasinių sluoksnių – atstumai tarp kojų buvo gana maži, todėl baldo paviršius išliko patogus ir pagalių (beveik) nesijautė.

Tik paskui, analizuodami, ką šis baldas komunikuoja pats iš savęs, supratome, kad tai labai nuoširdus baldas, demonstruojantis visas savo sudedamąsias dalis ir konstrukciją.

Baldo skaidrumas gali leisti žiūrovui jį nuskaityti – suprasti baldo principą. Įprastai minkšti baldai yra tikra paslaptis. Mums, kaip vartotojams, yra paliekamas tik komfortas be struktūros suvokimo. Padarius pjūvį šiuolaikiniame balde, dažnai subliukštų bet kokia tau-rumo idėja apie baldą – ten rastume pigiausią medžio dulkių ar drož-lių plokštę, galbūt net kartono sluoksnį, agroplėvelę, poroloną, po-liesterio paminkštinimą ir kitas pigias medžiagas. Toks baldas, nors patogus ir galbūt gana ilgaamžis, primena butaforiją. Apsistačius to-kiais daiktais iš esmės gyvenimas panašėja veikiau į kiną ar teatrą, o ne į tikrovę. Būtis ir patirtis su daiktu nėra tikra ar pilna. Todėl tikiu, kad tam, jog įvyktų visiška daikto realizacija, labai svarbu, iš kokių medžiagų, kad ir paslėptų, kokiais sandaros principais ir kaip yra su-kurtas objektas. O naudojantis daiktu ryšiui išsipildyti reikia, kad paviršinis patyrimas prasitęstų į visišką daikto suvokimą, sąmonin-gumą dėl jo *vidurių*.

Substancija, kuria pavadinu vidų, reiškia esminę ir savarankišką daikto ar reiškinio ypatybę, kuri išlieka pastovi, net jei daikto ar reišk-inio savybės kinta ar išnyksta. Platesne prasme substancija reiškia būtį ar tai, kas sudaro būties esmę⁵⁰. Daikto pažinime svarbus pavir-šius ir kartu substancija, vienas suteikiantis pavidalą, kitas tam pa-vidalui suteikiantis turinį. Vienas gali reikšti atrodymą, kitas – idėją. Abu yra patiriami. Turbūt galima sakyti, kad paviršius daugiau nu-rodo į jusles, o vidus jutimo ribas pratęsia į žinojimo, vaizduotės ir ti-kėjimo sferas. Įgyvendindama objektą dažnai pagaunu save, kad ga-mybos procesą, naudojamas medžiagas traktuoju kaip sakralų (ar šamanišką) veiksmą, kur substancija ir materija nulemia daikto *esmę* ir poveikumą. Neabejoju, kad tokio požiūrio dėl savo praktikos lai-kosi ir kiekvienas geras meistras.

50
Substancija, Visuotinė
 lietuvių enciklopedija,
 žiūrėta 2023 m. lapkričio
 13 d., [www.vle.lt/straipsnis/
 substancija/](http://www.vle.lt/straipsnis/substancija/).

Daikto aura

51
Walter Benjamin, „Meno
kūrinys techninio jo
reprodukuojamumo
epochoje“, in: *Nušvitimai*
(Vilnius: Vaga, 2005),
214–243.

Kaip Walteris Benjaminas reprodukuotame meno kūrinys, taip aš dizaino objektuose pasigendu daikto *auros*, sielos, dvasiškumo ar industrijos pašalinto kultinio daiktų pagrindo. W. Benjaminas įvardijo, kad reprodukuotas meno kūrinys praranda kulto, ritualinį aspektą, bet vietoj to įgauna bendruomeninį įvertinimą ir suteikia žmones sujungiančią patirtį⁵¹. Nors jis iš esmės mintyje turėjo kiną, tai idealiai apibrėžia kultūrinę dizaino reikšmę (tai galima pritaikyti tiek industriniam, tiek ir autoriniam dizainui, nes platus žinomumas (nebūtinai turėjimas) yra siektinas abiem atvejais). Gali pasirodyti paradoksalu iš dizaino objekto reikalauti unikalumo ir *auros*, kai jo esmė, klasikiniu apibrėžimu, ir yra reprodukovimas. Ir nors mano mintys daugiau susijusios su autorinio, vienetinio ar riboto tiražo, rankų darbo dizaino kontekstu, tačiau tikiu, kad ir masinės gamybos objektas arba net ne dizainerio sukurtas objektas gali įgauti daugiau vertės ir prasmės keliant tokius vertybinius iššūkius dizaino laukui. Šiuolaikiniuose dizaino objektuose daug dėmesio skiriama vizualiai stimuliacijai, įvaizdžiui, reprezentacijai, tačiau rečiau galvojama apie jaučiamus, sąsąmoningai paveikius, kartais nematomus, bet numanamus dalykus, ką aš pavadinčiau ne tik daikto įgalinimu, bet ir materijos dvasiškumu. Tikiu, kad ši *aura* yra kaip kvapo debesis ar sujungiantis vanduo, kuris neišvengiamai paliečia ir pabudina jusles, paverčia susidūrimą sąmoningu. Tai kaip dujų nuotėkis, leidžiantis įsipleiksti reakcijai – individualiam jusliniam ir emociniam kūrinio patyrimui.

W. Benjaminas, būdamas sparčiai besikeičiančio pasaulio liudininku, savo tekstais stengėsi analizuoti modernybės problemas. Modernybę ženklino masiškumas: visuotinė demokratija, žiniasklaida, masinė kultūra, masinė gamyba ir prekyba, masinis transportas, masinė karyba. XX a. pr. per labai trumpą laiką įvyko daugybė beprecedenčių įvykių ir į kasdienį gyvenimą buvo integruota daugybė naujovių: pirmoji automagistralė, pirmasis žmogaus skrydis per Atlantą, radijo, telefono, kino atsiradimas. W. Benjaminas bandė atrasti prasmę šiame monumentaliame pokytyje. Jis stebėjo

ir analizavo, kaip žmogaus patirtis buvo formuojama šių istorinių pokyčių. Pasak jo, meno kūrinys dėl reprodukovimo galimybės pirmiausia prarado autentiškumą. Net ir tobuliausia reprodukcija neturi vieno elemento – buvimo laike ir erdvėje, unikalios egzistencijos konkrečioje vietoje. Reprodukavimas panaikina objekto *aurą*, kuri kyla iš objekto arba reiškinių unikalumo. O unikalumas atsiranda iš konkrečios vietos ir tradicijos. Istoriskai meno objektai buvo ritualo centras, turėjo magišką, kulto ar šventumo statuso reikšmę. Vėliau tai išsivystė į grožio aukštinimą mene. Meno vertė atsirado iš paties objekto arba iš jį supančio kulto. Modernybė lėmė, kad kūrinį pradėta vertinti pagal tam tikrą suformuotą prizmę: pateikimą, surežisavimą, sumontavimą, kadimą, įrėminimą, pasirinktą vietą, politinę reikšmę ir pan. Ko pasigendu arba kuo norėčiau pratęsti W. Benjamino mintį apie objekto *svorį*, tai kūrėjo fiziniu indėliu, gamybos procesiškumu, kaip objektui autentiškumo ir unikalumo suteikia rankų darbas (mąstymas rankomis) bei autoriaus įkrova.

Galbūt paveikumo temoje į dizaino objektą tiktų pažiūrėti ir per Rolando Barthes'o (1915–1980) pasiūlytą sąvoką *punctum*⁵², įvardytą kaip intensyvų, subjektyvų, jausmų poveikį žiūrovui. R. Barthes'as kalba apie fotografijos paveikumo fenomeną, kai nuotrauka nėra kategorizuojama, konceptualiai analizuojama, bet bandoma suprasti, kas tai yra, kokia jos esmė. *Punctum* egzistuoja kartu su *studium*, kas yra kultūrinis, lingvistinis, politinis, sąmoningai numatytas, objektyviai suprantamas nuotraukos kontekstas, t. y. bendras supratimas. Tačiau *studium* nesukelia gilaus emocinio ryšio – mes galime žavėtis nuotrauka, bet ji stipriai mūsų nepaveiks. Anot R. Barthes'o, *punctum* yra atsitiktinė, bet skvarbi detalė, kuri suteikia asmeninę prasmę žiūrovui, nesusijusią su jokiais kultūriniais kodais. Tai yra elementas, kuris sukuria emocinį ryšį. Tai yra tai, kas mus traukia. *Studium* žymi ir reiškia, kad nuotrauka kažką reprezentuoja. O *punctum* yra dalykas pats savaime, tai yra tai, ką mes jaučiame ir patiriame, kas slypi sąmoniniame sluoksnyje ir žiūrint iškyla į paviršių. Iš esmės tai yra fenomenas, kai optinis suvokimas transformuojasi į haptinį. Lyginant su nuotrauka, su kuria turima distancija, manau, kad *punctum* itin stipriai reiškiasi santykiyje su daiktu. Jis yra materialus, trimatis, užimantis ar net įsiveržiantis į erdvę (galbūt netgi intymią) ir veikiantis žmogų ne tik estetiškai, emociškai, bet ir tiesiogiai fiziškai.

52

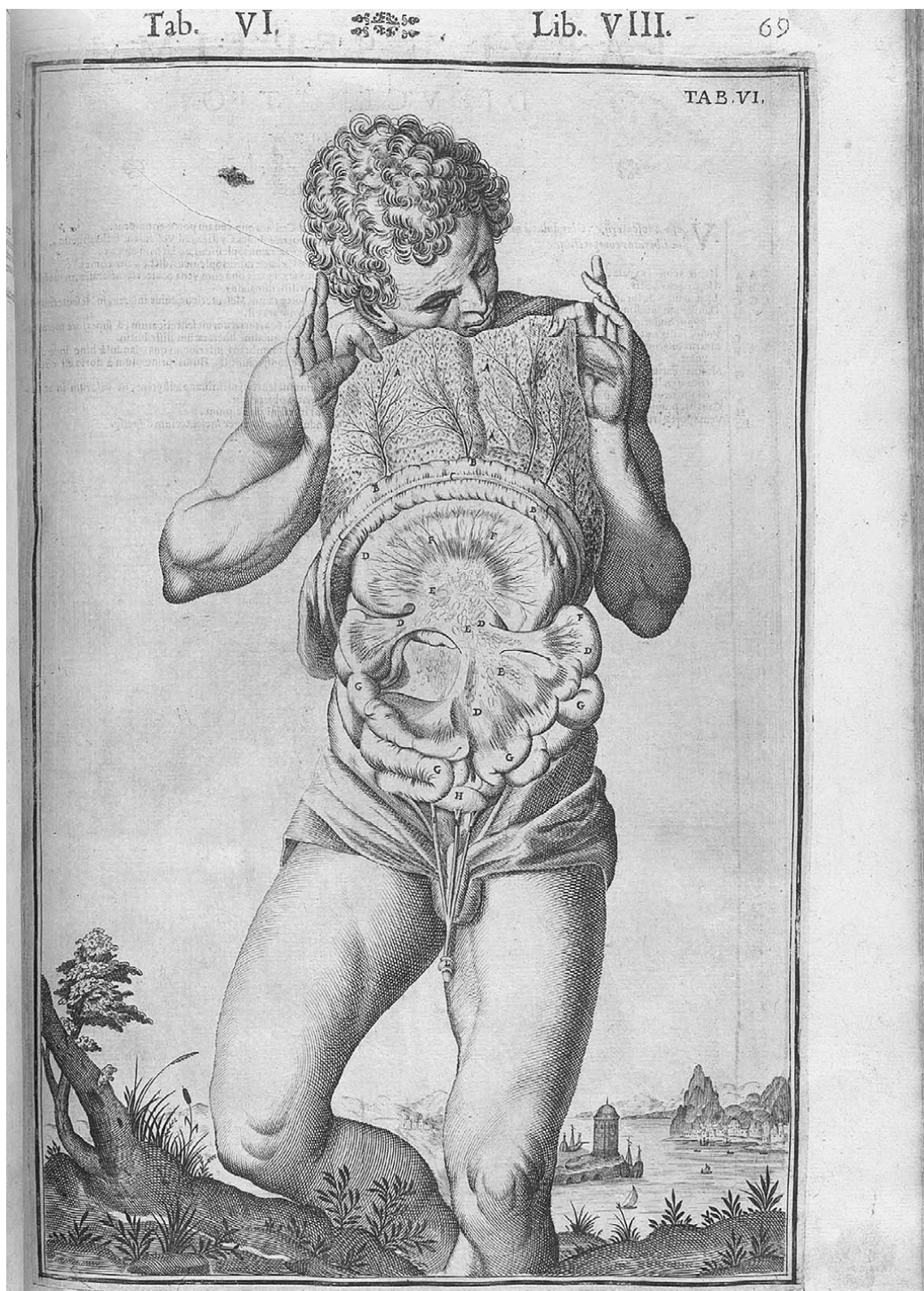
Roland Barthes, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*, vert. Agnė Narušytė (Vilnius: Kitos knygos, 2020).

Žavimasi baldo atrodymu, siluetu, dekoru, lygiai kaip žavimasi žmogaus kūnu. Tačiau visa esmė, visas sudėtingas aparatas yra viduje, kiekviena dalis reikalinga kitai ir veikia drauge, kad padarytų maksimaliai funkcionalų kūną. Ir nors išorinis žmogaus kūno apvalkalas yra atidaromas retai, viskas remiasi žinojimu apie jo vidų. Ar šiuo atveju baldo *vidurių* išmanymas ir sąmoningas suvokimas apie jų egzistavimą keičia santykį su baldu? Idėja apie baldo *vidurius* ir galbūt apie juose esančią *esmę* (ar aurą) mane apsėdo skaitant apie kūno vidaus, jo dalių obsesiją XVI–XVII a. 1543-ieji tapo lūžiu Vakarų anatomijos istorijoje. Andreasas Vesaliusas (1514–1564) parengė ir išleido „Septynias knygas apie žmogaus kūno medžiagas“ (*De humani corporis fabrica libri septem*), sutrumpintai vadinamas „Fabrica“. Šis knygų rinkinys sudarytas iš jo paskaitų, skaitytų Padujos universitete, kurių metu, nesilaikydamas tuo metu įprastos praktikos, pats skrodė lavonus, kad galėtų tiesiogiai demonstruoti tai, ką dėsto⁵³. Pradedant Vesaliuso „Fabrica“, remiantis mokslu, nežinomos žinios – paslaptingas kūno vidus – tapo reginiu. Neveltui XVI–XVII a. sandūra persmelkta kūno, organų tema – nuo medicinos, religinių ir literatūrinių tekstų iki meno. Atkreiptas dėmesys į atskiras kūno dalis, individualizuotą reikšmingumą kaip priešpriešą prieš tai dominavusiai visumos, kūno vienio svarbai. Dėl staigios anatominių žinių pažangos žmogaus kūno atidarymas tapo įgytų žinių leitmotyvu⁵⁴. Kūnas įvietino žmogiškąsias žinias. Iš pirmo žvilgsnio anatomijos mokslas atrodo tolimesnė disciplina literatūrai, tačiau būtent šiuo laikotarpiu matomi pavyzdžiai, kaip smarkiai susidomėjimas žmogaus kūnu, naujos anatomijos žinios persipynė įvairiausiose sferose, tarp jų ir literatūroje, pavyzdžiui, Šekspyro pjesėse. Davidas Hillmanas, jungdamas literatūrą ir psichoanalizę, teigia, kad žmogaus vidaus organų motyvai Šekspyro kūriniuose atsiranda dėl nepasitikėjimo kito protu ir noro panaikinti atskirtį, nepažinumą tarp vidinio aš ir kito asmens vidinio pasaulio⁵⁵. Tai atsiskleidžia per norą patekti į kito vidų, netgi labai tiesiogiai – patekti į vidaus organus, tam, kad pažintų paslėptą tiesą:

⁵³ Iki tol medicinos studijose buvo vadovaujamas Romos imperijos gydytojo, filosofo Klaudijaus Elijaus Galeno traktatais. Profesorius skaitydavo šiuos tekstus ir vadinamasis chirurgas (arba tiesiog barzdaskutys) skrozdavo nusikaltėlių kūnus, kadangi gydytojui buvo nepriimtina užsiimti fiziniu darbu.

⁵⁴ Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London: Routledge, 1995).

⁵⁵ Hillman, „Visceral Knowledge“, 81–105.



Fabricius iliustracija (medžio raižinys), 1543

OTELAS

Tavas mintis žūtbut patirsiu.

JAGAS

Ne, nieko nepatirsit net tada,
Jei aš ant delno jums padėčiau širdį,
Šioje krūtinėj plakančią.⁵⁶

56

William Shakespeare,
Otelas, vertė Aleksys
Churginas (Kaunas:
Obuolys, 2020), 3 veiksmas,
3 scena, 185 eil.

Hamletas kalba apie neįveikiamą atotrūkį tarp vidinės realybės ir jos išorinių manifestacijų. Jo kūniška ir psichologinė vienatvė bei jausmas, kad aplinkiniai kūnai neleidžia jam patekti į jų vidų, sukelia norą šiuos kūnus atidaryti. Pavyzdžiui, norėdamas pasiekti karaliaus sąžinę, Hamletas mąsto apie tai kaip apie fizinį prasiskverbimą į patį jo kūno centrą. Tačiau ką galiausiai Hamletas suvokia apie kūną – tai, kad jame slypi ne kito tiesa, bet paprasčiausiai mirtis. Vienintelis dalykas, kurį galima sužinoti apie kūno vidų, yra tai, kad jam lemta mirti ir irti⁵⁷.

57
Hillman, „Visceral
Knowledge“, 90.

Tai akivaizdus to meto konfliktas pasaulėjautoje – bandoma priimti kūną, kuris, iki šiol buvęs po paslapties šydu, buvo demaskuotas ir objektyvizuotas. Bet kartu ankstyvųjų naujųjų laikų ikikartezinis fizinis kūno vidus vis dar neatsiejamas nuo dvasinio vidaus, pavyzdžiui, tikima, kad svarbi tiesa, dorybės ir nuodėmės slypi viduriuose. Todėl asmenybės charakteristika neatsiejama nuo fiziologinės kūno sudėties. Taigi organai, kraujas dažnai kuria mentalinį žmogaus vidų ir individo privačią patirtį⁵⁸. Ikikartezinė žmogaus samprata neskaidda savasties ir medžiagiškumo, o organus sieja su individualia psichologija. Tad, bandant atkurti ir suvokti naujųjų laikų pasaulėžiūrą, galima įsivaizduoti, kad XVI a. anatomus skrodimuose galėjo vesti kompleksiškesnę motyvaciją nei tik paprastas žinių troškimas. Krikščionybėje žmogaus kūno vidus yra pagrindinė susijungimo su dieviškumu vieta. Vienas iš pamatinių elementų yra tikėjimas abipuse galimybe prieiti prie kito kūno vidaus. Dievas tuo tarpu turi išskirtinį ir absoliutų priėjimą prie žmogaus vidaus, o Jėzaus Kristaus savęs siūlymas duonos ir vyno pavidalu įkūnija fizinį įėjimą į tikinčiųjų kūnus, taip pašalindamas bet kokią abejonę tikėjimu⁵⁹. D. Hillmanas daro prielaidą, kad atsiradęs naujas būdas patekti į žmogaus vidų, t. y. anatomiciniai skrodimai, turėjo įtakos XVI–XVII a. sandūroje susilpnėjusiam dieviškumo suvokimui per tiesioginį ryšį su kūno vidumi⁶⁰.

58
Katharine Eisaman Maus,
*Inwardness and Theater in
the English Renaissance*
(Chicago: University of
Chicago Press, 1995), 195.

59
Hillman, „Visceral
Knowledge“, 86.

60
Ibid., 102.

Jėzaus Kristaus žaizdos, kraujas, širdis ir netgi viduriai tampa obsesyvia tema pamoksluose, literatūroje bei vaizduose. Dieviškosios širdies vaizdiniai, „gailestingieji viduriai“ arba „užuojautos viduriai“ tokie išreikšti, tarytum permatomi per Jėzaus Kristaus žaiz-

das. Dominuoja Švenčiausiosios Širdies garbinimas, šventųjų, besąlygiškai ištikimų savo tikėjimui, vidaus organai. Dievas išreiškiamas per kūniškus įvaizdžius, pagal žmogiškąją išraišką: akys – visą žinystę, ranka – visagalybę, viduriai, esantys giliausiai, todėl nuskandantys, kas yra giliausia Dievo esatyje. XVI a. viduriai įvietina gailėstingumą ir atjautą⁶¹.

⁶¹
Hillman, „Visceral Knowledge“, 85.

Išdėvėjimai muziejaus saugykloje

Muziejaus saugykloje egzistuoja kitos taisyklės nei ekspozicijų salėje. Tai neutrali ir iš dalies buitiska erdvė, kur muziejiniai eksponatai daiktais būna daugiau nei eksponatais. Tai užkulisiai, kuriuose objektai yra įvertinami, ir taip nulemiamas jų likimas. Kita vertus, tik čia jie visi yra drauge vienoje lentynoje, lygūs ir laukiantys. Rinkinių saugotojai, tyrėjai, restauratoriai ir parodų kuratoriai juos ištraukia, glosto, varto, vertina. Man pasisekė dar labiau – galėjau patirti muziejinių eksponatų funkcionalumą. Teko pabūti ne tik parodos kuratore, bet ir iš dalies atsitiktinai (dėl praktinių bei išteklių taupymo sumetimų) papozuoti kaip kūnui priešais Monikos Jagu-sinskytės objektyvą parodos komunikacinėje fotosesijoje. Sėdausi, rėmiausi, guliausi, apžėgiau, lindau po, lipau ant... Visiškai natūraliai, kaip ir su baldais buitiskame procese savo namų aplinkoje – su pėdkelnėmis, bet dar gal be kelnų ar sijono. Tuo metu kuratorė Monika Lipšic, įsijautusi į fotografės asistentės ir stilistės vaidmenį, reguliavo, kad vykstančios mizanscenos kuo labiau nutoltų nuo vaidybos ir priartėtų prie kasdienybės.

Tapę muziejiniais eksponatais, baldai praranda pagrindines savybes – funkcionalumą ir tiesioginį ryšį su kūnu. O galbūt reikėtų sakyti, kad šioje situacijoje prarandamas žmogus – baldas nustoja būti jo negatyvu-įspaudu.

Lietuvos muziejų saugyklose esantys baldai į rinkinius daugiau sia pateko iš dvarų, pasiturinčių miestiečių namų, Antrojo pasaulinio karo metu juos nacionalizuojant, muziejui dovanojant (ir taip bandant išsaugoti), nepritekliams prispaudus parduodant, o kartais jie muziejams atiteko net kaip atgautas ar perimtas arba buvęs karo grobis (subtilybės galima atsekti pagal įsigijimo datą). Kiti – jau sovietmečiu: žmonių slėpti, išlaikyti ar nusavinti daiktai buvo parduodami ar dovanojami muziejui daug neaiškinant apie jų kilmę. Vadinasi, tai buvę įprasti daiktai, dalyvavę įvairių šeimų gyvenime ir dažnai atsitiktinai atsidūrę muziejaus saugykloje. Jie nėra taikomosios dailės šedevrai, selektyviai ir pelnytai įsigyti muziejaus kolekcijai. Nemažai baldų net neturi apibrėžtos muziejinės vertės: apie juos



Monika Jagusinskytė, *Fiksuoti nematoma*, 2022

istoriškai nelabai yra ką pasakyti. Restauratoriai irgi nemato didelės prasmės tokių baldų restauruoti, ypač dėl to, kad dauguma jų yra XIX–XX a. pr. stilių kartotės, jau serijinės gamybos produktai. Taip yra todėl, kad senesnis materialus gerbūvis, buvęs iki 1831 m. ir 1863 m. sukilimų, beveik visas yra prarastas. Su aristokratija, įsitraukusia į sukilimus, buvo arba susidorota, arba ji pasitraukė į Vakarus, o tų, kurie liko, ekonominė padėtis gerokai sumenko, jiems tapo sunku išlaikyti turimą turtą, dvarus, pilis ir juose buvusius daiktus. Nereikia pamiršti ir fakto, kad daiktai natūraliai susidėvi, o kadangi neturime gilių muziejininkystės tradicijos, vertingi objektai laiku neatsidūrė muziejuose. Todėl tai, kas išlikę, yra jau XIX a. II p. – XX a. pr. istorizmo baldai, tuo metu buvę madingi ir plačiai paplitę visoje Europoje. Jūs įsigydavo finansiškai atsitiesę aristokratai ir išaugusi buržuazija⁶². Ir nors dažnai tai sudėtingi, detaliai išdirbti, nemažai rankų darbo reikavę gaminiai, jie vis dėlto buvo prasidėjusios serijinės gamybos objektai.

Taigi Lietuvos muziejų sukaupti eksponatai, galima sakyti, yra labai kasdieniški, daug pasakantys apie mūsų regiono to meto pramonę, žmonių buitį, gyvenamąją aplinką. Iš esmės – labai dizaineriški. Turbūt todėl man, kaip dizaineriui, į šiuos daiktus žiūrint kaip į dizaino objektus, jie tampa labai įdomiais ir iškalbingais eksponatais, apie kuriuos knieti papasakoti ir kuriuos norisi parodyti. Jų vertei nekliudo, kad jie anonimiški – yra žinoma tik labai maža dalis baldų savininkų ar, tuo labiau, autorių. Unikaliais juos daro laikas ir nusidėvėjimas. Šie baldai yra praeities kūnų fizinis įrodymas, lyg savotiška kontaktinė relikvija. Reprodukuotas stilių kartotes unikalėmis padaro išsėdėjimai, išblukimai, skilimai, dėmės, perdažymai, susidūrimai su kandimis ir žiurkėmis. Išlikę daiktai savo būkle pasakoja ir specifinę regiono istoriją. Šie baldai yra tarsi permatomi, rodantys savo paminkštinius, pasijonius ir krinolinus. Nusidėvėjimas šiuo atveju atveria ir galimybę suprasti technologiją, o kartu nuskaityti, suvokti ir patį daiktą, kaip antai Boulle'io stiliaus stalą, kurio marketri technikos atskiros dalys – mediena, žalvarinė skarda, vėžlio kiautas ir popierius – nuo aplinkos poveikio tiesiog, galima sakyti, parodomai atsiskyrusios viena nuo kitos, o, pavyzdžiui, paslaptingas aksomas save demaskuoja išsišėrusiuose plotuose – matyti labai žemiškas austinės medvilnės pagrindas. Muziejinių eksponatų išsidėvėjimą galima traktuoti ne tik kaip išraiškos elementą, bet ir kaip raktą į daikto *esmę*. Saugyklos lentynoje esančius istorinius baldus galima matyti kaip conceptualius dizaino kūrinius. Dariaus Petruelaičio nuotraukose užfiksuotas ne tik meilės žvilgsnis saugyklose esantiems daiktams. Tai ir kritika dizaino laukui. Šių istorinių baldų *aura* ir gebėjimas savo *esme* sujaudinti šiuolaikinius dizaino kūrinius padaro nepakankamais.

Turbūt dėl to, kad savo pačios kūrybine praktika stengiuosi atkreipti dėmesį į kūniško, jusliško santykio su daiktu svarbą, žiūrint į istorinius baldus vis norėjosi juose aptikti žmogaus pėdsakus. Besilankant didžiausių Lietuvos muziejų saugyklose žvilgsnis sustodavo ties baldų audiniais, dažniausiai žmogaus prisilietimų išdėvėtais aksomais ir šilkais. Įsivaizdavau, kiek kontakto su praeities kūnais turėjo šie paviršiai kaip kasdienybės dalyviai. Ryšys tarp baldinių audinių ir žmogaus kūno, ypač kalbant apie XIX a. II pusę, iš kurios yra dauguma eksponatų, neatsitiktinis. Šis laikotarpis išsiskyrė ypatinga tekstilės gausa interjere. Tuo galima įsitikinti ir vartant išlikusias bei Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus archyvuose saugomas XX a. pradžios vilniečio Teplovo⁶³ interjero nuotraukas. Šiuolaikiniam žmogui – funkcionalistui ir higienistui⁶⁴ – pabandžius įsivaizduoti gyvenimą tokioje aplinkoje gali darytis troška: tamsių, sodrių spalvų klostės ant klosčių, kutai kuteliai, tapetai, pliušai, nėriniai, šilkai, aksomai ir gobelenai, užuolaidos bei draperijos – netgi tarp kambarių ir ant sienų. Grįžtant prie W. Benjamino minčių, šio laikotarpio interjero tendencijas jis aiškino kaip norą apsaugoti nuo sparčiai kintančio pasaulio. Anot jo, Barono Hausmano Paryžiaus rekonstrukcijos metu žmonės jautė grėsmę intymiai gyvensenai. Todėl atsirado poreikis kurti labai švelnią, minkštą, saugią zoną privačioje erdvėje. Namai tapo kaip kietas apsauginis dėklas, išklotas ir paminkštintas juslia vidine oda. Be to, turint omenyje puritonišką to meto kontekstą, Viktorijos laikus, jusliškos medžiagos, pasak Freyja'os Hartzell, kasdienybėje leido išreikšti ir užslopintą geidulingumą⁶⁵. Aksomas, kaip ir, pavyzdžiui, medis, instinktyviai siejasi su lytėjimo patirtimi. F. Hartzell įvardija aksomo asociacijas su naminio gyvūno kailiuku, kurį norisi paglostyti. Per lytėjimą patiriamas ir malonus savininkiškumo jausmas, taigi ne veltui kolekcionierius tapybos darbe vaizduojamas liečiantis savo artefaktus. Aksomas tarsi flirtuoja, kelia juslinį troškimą liesti, gundo po juo esančia tikrąja, bet nepasiekiamą oda. Jis tampa tarpininku – membrana tarp geidimo ir turėjimo, savo apimtimi ir gausiomis draperijomis sulaikydamas kūnišką kontaktą. Čia galima pritaikyti ir Gilles'io Deleuze'o mintį apie klostes, kuriose susimaišo paviršius su substancija. Paviršius deklaruoja veiksmus, o vidus – troškimus. Taigi aksomas ir gausus drapiravimas XIX a. II pusėje pirmiausia pradėjo dominuoti moterų aprangoje ir tuomet dėl „moteriškosios invazijos interjere“ (kurios skonį ir įtaką vėliau taip sukritikavo modernistinės architektūros tėvas Le Corbusieris (1887–1965), siekęs kiek įmanoma labiau viską *nurengti*) perėjo ir į baldus. Privačių erdvių *aprengimas* glaudžiai siejosi su moterų suknių tendencijomis dar ir dėl to, kad itin minkšti paviršiai teikė komforto nepatogiam, krinolinų iškeltam to meto anties siluetai⁶⁶.

63

Pilnas vardas ir gyvenimo metai nežinomi. Galima spėti, kad minimas vilnietis, gimęs XIX a. viduryje.

64

Iš dalies aksomo nykimą iš interjerų XX a. pr. galima sieti ir su naujais higienos siekiais: Adrian Forty, „Hygiene and Cleanliness“, in *Objects of Desire: Design and Society Since 1750*, (London: Thames and Hudson, 1992). Minkštų baldų dezinfekcija buvo opus klausimas ir ruošiant parodą „Nematomi“.

65

Freyja Hartzell, „The Velvet Touch: Fashion, Furniture, and the Fabric of the Interior“, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, t. 13 (Oxfordshire: Taylor & Francis, 2009), 51–81.

66

Ibid.



Boulle'io stiliaus stalo fragmentas parodoje
„Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“

Taigi, žiūrint į eksponatus saugykloje, galima analizuoti, kuri baldų dalis turėjo didžiausią sąlytį su žmogaus kūnu, už kur jis buvo paimamas, kaip iš tiesų daiktai buvo branginami ir kiek ilgai naudojami, jei tiek atlaikė ir nusidėvėjo. Ištaipyti, išdilyti ir nuo savo svorio sutrūkinęję šilko šilkai žiojėjančiuose plyšiuose rodo klostuotą nugarinę pusę, ne ką mažiau estetišką nei paradinė. Krėslė išplyšę dugno diržai nebeslepia minkšto baldų vidinių sluoksnių: kažko panašaus į vatą, arklio ašutų, jūržolių, spyruoklių. Paauksuotos kėdės prabangus dvigubas šilko ir medvilnės audinys rodo savo prigimtį tik todėl, kad blizgantis šilkas išlikęs tik pakraščiuose, visur kitur jis išdėvėtas ir saulės išdegintas, tad be galo subtili, švytinti pilkai alyvinė spalva su originalia mažai ką turi bendro. Restauratorės komentuoja, kaip neatpažįstamai nuo ultravioletinių spindulių gali pasikeisti audinio spalva, tad akiai patrauklus praeities pasteliskumas yra toks pat klaidingas įtikėjimas kaip ir išblukęs antikų palikimas. Iš tiesų sunku ką tikro pasakyti baldų neišardžius, nepamačius, kas slepiasi kitoje pusėje, už rėmo ar po dekoratyvine juoste. Žvilgsnis taip pat sustoja ties siūlėmis, sudūrimais šiuolaikinio dizainerio akiai keistose vietose. Tai demonstruoja, kaip balde yra svarbu audinio kryptis ir kaip pasikeitė šiandien mums įprasto audinio ritinio plotis. Kiek daug šalia grožio yra technologijos. Intriguoja ir tai, kad amžius, nudėvėjimas atidengia tai, kas slepiasi po reprezentatyviu paviršiumi. Tai leidžia suprasti sandarą, pamatyti baldų ir to laiko amatininkų technologijas. Ir viso to dažniausiai nematyti įprastoje muziejaus parodoje, nes vizualus reprezentatyvumas ir praeities atkūrimas vis dar yra bendra siekiamybė tiek rodant, tiek žiūrint.

Sėdėdama Vilniaus dailės akademijos bakalauro baigiamųjų darbų komisijoje Telšiuose ir klausydama įspūdingo jaunos restauratorės pristatymo, susimąsčiau. Bakalaurantė komentavo, kad tekstilinė dalis jos restauruotame balde buvo įvertinta kaip per daug sunykusi, tad nutarta, kad jos tvarkyti neverta – aukščiausiosios kategorijos tekstilės restauratorės jai patarė šią dalį pakeisti nauja. Ir prieš mus stovėjo nepriekaištingai atkurtas krėslas su naujutėlaičiu žvilgančiu satininiu damasto audiniu, puikiai atrinktu pagal buvusį, tačiau nauju. Galėjome žiūrėti į XIX a. pabaigą be laiko perspektyvos. Ir tai buvo muziejinis eksponatas, kuriam funkcinis ar juo labiau praktinis aspektas nereikalingas. Gėrėjausi jaunos specialistės žiniomis ir amato įvaldymu, tačiau kartu apmaudžiai svarsčiau, ar nebūtų buvę daugiau prasmės ir poveikio užkonservavus palikti, kad ir nebepanaudojamą, sueižėjusį, bet originalų audinį. Čia tokius pat sentimentalius romantikus kaip aš galiu nuraminti: seną tekstilę, taip pat ir pakeistas medinės detales bakalaurantė sudėjo į dėželę ir kartu su restauruotu krėslu atidavė muziejui. Žinant sudė-

tingą saugyklių būvį ir ankštumą, dėželės turinio likimas gali būti įvairus, bet visada verta mąstyti optimistiškai.

Pagal bendrą tendenciją restauracijos principai yra gerokai pakitę ir iš esmės daugiau priartėję prie konservacijos (baldiniuose audiniuose paliekamos istorinės dėmės, cigarečių pradeginimai rūbuose, taurių žymės ant senų fortepijonų ir pan.), tačiau istorinėse ekspozicijose vis tiek siekiamybė išlieka atkurti, kaip buvo, kaip originaliai atrodė vienas ar kitas daiktas, kai buvo nenudėvėtas. Galbūt tai natūralu, turint omenyje išdraskytą Lietuvos istoriją ir suvokiant, kad daiktų randai yra ne nusidėvėjimo, bet dažnai destruktijos pasekmė. Žiojėjančias skyles norisi užpildyti. Panašiai kaip Pranciškui Smuglevičiui (1745–1807) perpiešiant Tito termų sienų tapybą Romoje – siužetuose neišlikusių fragmentų nesinorėjo palikti tuščių. Tik lietuvių atveju istorinės materijos atkūrimas yra ne tik meistrystės bei kūrybiškumo pademonstravimas, bet ir būdas įtvirtinti identitetą, dažnai – valstybingumą.

Būdama praktikė, priimu šią patirtį muziejuje kaip eksperimento vertą užduotį – pabandyti naujam, šiuolaikiniam dizaino kūriniui suteikti *dvasią*: per matomas paviršiaus žymes ir ne visada matomas, bet prasmingus ir taurius *vidurius*. Šekspyro Otelui ir Hamletui, norint suprasti žmogaus sielą, reikėjo patekti į jo kūno vidų. Galbūt šiandien to reikia žiūrovui, kad galėtų išgyventi intymią akistatą su eksponatu? Žiojėjantis *plyšys* suteikia erdvės vaizduotei ir interpretacijoms – aktyviam daikto suvokimui. Norisi tikėti, kad istoriniai baldai, jų netobulumai – išdėvėtas permatomumas, trapumas – gali padrašinti nesistengti dizaino paversti tobulai atrodančiu ar universaliu. Taip pat ir dizaino praktika į ne itin vertingą ar prastos būklės istorinį baldą gali padėti pasižiūrėti kaip į conceptualų, vietinį dizaino objektą, sukurtą žmogaus, laiko, aplinkos poveikio ir kitų „kenkėjų“.

Plyšys gali būti suvokiamas kaip trūkumas arba kaip langas, padedantis pamatyti tai, kas paprastai neregima. Būtent tokiu *plyšiu* galima pavadinti parodą „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“⁶⁸, kurioje muziejiniai eksponatai, nepaisant duomenų apie juos trūkumo ar prastos būklės, iš saugyklų prietemos turėjo šansą patekti į ekspozicinę šviesą ir būti kalbinami šiuolaikinių dizaino kūrinių. Žiūrovai bent iš dalies galėjo susidaryti įspūdį, kokia atmosfera tvyro saugykloje ir koks iš tiesų yra jos potencialas su dar neišaiškintomis, beveik detektyvinėmis daiktų istorijomis. Šiai parodai jau restauruotais ar rekonstruotais pasakojimais žiūrovams buvo duoti įvairaus profilio raktai, parodantys, kaip įvairiai galima atrakinti daiktą ir suprasti jo *esmę*.

Trys daiktų mylėtojai – dizaineris Vytautas Gečas, šiuolaikinio meno kuratorė Monika Lipšic ir aš, atsidūrę saugykloje (pirmiausia Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus baldų saugykloje), likome sužavėti jos eklektiškumo, paslaptینگumo, galimybės atrasti ir ant tos pačios stelažo lentynos laukiančių daiktų, tipologiškai ir istoriškai skirtingų baldų, tarpusavio pokalbio⁶⁹. Šis šnabždesys ir bruzdesys prietemoje tapo tiesiogine inspiracija parodai. Kiekvienas iš mūsų rado savąjį *plyšį*, pro kurį žiūrėjo į saugyklą. Monika Lipšic daiktų galybėje matė nuskendusias istorijas ir pasakojimus, senus amatus ir technologijas, medžiagas ir materijas, politines ir socialines istorijas, daiktų savininkų gyvenimų nuotrupas – miegantys, nematomi, nenaudojami daiktai jai priminė knygas suskleistais viršeliais⁷⁰. Pati daugiausia išvelgiau tiesioginius žmonių prisilietimus, patirtis, kaip įrodymus, užsikonservavusius daiktuose. Vytautui Gečui saugykla priminė dizainerio šventyklą – sureikšmintą, kuruotą, monumentalią erdvę, atkreipiančią dėmesį į kai ką daugiau nei mus supanti fizinė plotmė. Nejučia jam vis kirbėjo mintis, kad tuos daiktus stelažuose jis, kaip praktikas, galbūt pažįsta geriau nei muziejininkai. Jo manymu, saugyklai būdingas nuo kasdienybės nutolęs ir tarsi per daug sureikšmintas santykis su daiktu labai taikliai atspindi dizainerio (-ės) įprastą, kartais net liguistą santykį su materialia aplinka⁷¹.

68
Taikomosios dailės ir
dizaino muziejus, 2022 m.
kovo 24 d. – 2023 m. vasario
28 d. Kuratoriai: Monika
Lipšic, Marija Puipaitė
ir Vytautas Gečas.

69
Eksponatai buvo renkami iš
Lietuvos nacionalinio dailės
muziejaus, Nacionalinio
M. K. Čiurlionio dailės
muziejaus, Šiaulių „Aušros“
muziejaus ir Lietuvos
nacionalinio muziejaus
rinkinių.

70
Monika Lipšic, „Daiktų
galybė“, in *Nematomi.
Istoriniai baldai iš
šiuolaikinio dizaino
perspektyvos*, sud. Marija
Puipaitė, Monika Lipšic,
Vytautas Gečas (Vilnius:
Lietuvos nacionalinis dailės
muziejus, 2023), 238–241.

71
Vytautas Gečas, „Dizaineris
muziejaus saugykloje“, in
*Nematomi. Istoriniai baldai
iš šiuolaikinio dizaino
perspektyvos*, sud. Marija
Puipaitė, Monika Lipšic,
Vytautas Gečas (Vilnius:
Lietuvos nacionalinis dailės
muziejus, 2023), 212–216.

Nors dažnai susikalbėdavome be žodžių – akys saugyklose užkliūdavo už tų pačių daiktų, paviršių, konstrukcijų ar tiesiog baldų-personažų, prie komandos prisijungus ketvirtai baldų mylėtojai, dailės istorikei dr. Eglei Bagušinskaitei, ir pradėjus istorinį-menotyrinį tyrimą, intuityvus ir asociatyvus atrankos pobūdis atsiskleidė ne tik kaip turintis estetiškes, bet ir logines, kontekstines sąsajas. Taigi parodos turinys buvo sudaromas atvirkštine tvarka: pirmiausia *a priori* buvo pasirenkami eksponatai, nebijant jų anonimiškumo, juos vertinant *per se* kaip dizaino ir meno kūrinius, o tik tada ieškoma informacijos apie juos. Žinoma, tai buvo didžiulis darbas tyrėjai, tačiau tokiu būdu paroda išėjo išskirtinai paveiki vizualiai. Buvo surinkta labai vertinga ir iki tol Lietuvos muziejams nežinoma informacija apie jų eksponatus. Faktai ne visada skambėjo kaip galintys žadinti žiūrovo smalsumą ir fantaziją, todėl buvo stengiamasi skirtingais rakursais papasakoti apie daiktą, atsižvelgiant į tai, kas patiemis nuoširdžiai sukėlė daugiausia nuostabos ar susižavėjimo sužinojus tam tikras detales ir po truputį iš tiesų pradedant pažinti pasirinktus eksponatus: nuo laikmečio konteksto, restauracinių ar įsigijimo istorijos niuansų iki išlikusių asmeninių atsiminimų ar net gandų. Nevengta ir autorinės interpretacijos, kadangi per vienus metus rengiant parodą pažinta muziejaus virtuvė nestokojo joje dirbančių asmenybių subjektyvaus požiūrio. Labai mieli, žmogiški, o kartais ir komiški momentai leido dar kitaip pamatyti vertybinį eksponatų aspektą ar pastangas išsaugoti istoriją. Buvo įdomu pastebėti, kalbant apie eksponatus saugyklose, kokias estetiškes simpatijas turi kiekvienas rinkinio saugotojas, kam pirmenybę teikia restauratoriai ir kokių susidomėjimų vedini tyrėjai bei kuratoriai ateina rinktis objektų. Taigi šios natūraliai subjektyvios aplinkybės mums, parodos „Nematomi“ kuratoriams, dar labiau atrišo rankas formuojant parodos turinį ir rengiant kūrinių aprašymus.

Kaip pažymi Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus direktorius dr. Arūnas Gelūnas, istoriniai baldai parodose lig šiol labiau funkcionavo kaip scenografija meno kūriniams nei kaip pagrindiniai veikėjai. Šioje parodoje baldai griežė pirmuoju smuiku, pasitiko žiūrovus kaip charakteringi personažai ir dažnai netgi demonstravo, koks konvencinis gali būti šiuolaikinis dizainas, palyginus su istoriniais baldais. Akivaizdžiai peršasi mintis, kad dizaino istorijos pradžia neturėtų būti siejama tik su XX a. pr. ir masine gamyba. Šiandieniniame kontekste dizainui daugiau gylio ir rafinuotumo galėtų suteikti bendras materialiosios kultūros istorijos išmanymas. Pastaraisiais metais išpopuliarėjus autorinei dizaino praktikai, juntamos labai aiškos sąsajos su istoriniais baldais, tradiciniais profesionaliaisiais amatais, kurie, žinoma, šiandien neatsiejami nuo restauracijos.

Nors Lietuvos muziejų rinkinių turinys neprilygsta Vakarų muziejų turimai vertingų baldų gausai, tai nereiškia, kad nėra ko papasakoti ar nėra iš ko kurti unikalių parodų. Dr. Eglės Bagušinskaitės surinkti faktai apie eksponatus ir parodos rezultatas įrodo, kad nepriteklis yra tik informacijoje. Toliau vykdant tyrimus būtų galima identifikuoti dokumentuose minimus eksponatus, atsiskleisť dar daugiau šiuo metu anonimiškais laikomų baldų. O faktinį ar vertybinį *plyšį* puikiai gali užpildyti meninis tyrimas ir kūrybiška kuratorinė praktika.

Kuo šios parodos kuravimas buvo naudingas mano tyrimui?

Paroda atskleidžia požiūrio į daiktą ir santykio su juo galimybes. Ką galima papasakoti apie baldą arba ką jis pats pasakoja, jei apie jį nežinoma nieko specifinio ar konkretaus, be apytikslio bendrinio įvardijimo: stiliaus, laikotarpio, kilmės? Kaip neįvertintuose daiktuose pamatyti vertę? Kuo dizainerio žvilgsnis gali būti naudingas istoriniame tyrime, muziejininkystės kontekste, vertinant rinkinį? Kuo daikto sukeliamas jausmas yra iškalbingesnis už reprezentatyvią išvaizdą ir faktinę informaciją? Kaip intuityvi selekcija virsta konstruktyviu pasakojimu? Kaip suformuoti vieną pasakojimą iš praeities ir dabarties, aktualizuojant ir prakalbinant praeitį? Kaip daugiabalsį pasakojimą paversti vienu kūnu? Kaip išlaikyti žvitrį ir smalsią žiūrovo akį istorinių kartočių, užliūliuojančio deko, jaugusios estetinės kalbos kontekste?

Pirmiausia atverta muziejaus virtuvė leido iš arti susipažinti su restauratorių darbo specifika, technikomis, medžiagomis, įrankiais, o svarbiausia – jų pačių požiūriu ir vertybėmis. Tai įvyko labai asmeniškai, kalbinant ir po truputį suprantant šios specialybės atstovus. Aplinkybės privertė netgi pačiai atsidurti restauratorės kailėje – gavus šiek tiek patarimų, bet iš esmės improvizuotai teko konservuoti itin pažeistą tekstilinį objektą, paruošti jį ekspozicijai, taip pat ir savavališkai pabaigti valyti dulkes nuo prastos būklės žiurkių apgraužto XVIII a. veidrodžio (nepaliečiant auksavimo!).

Saugyklos užkaboriuose be inventorinio numerio atradusi eksponatą – XX a. pr. masinės gamybos širmą, susidūriau su dviprasmiška situacija. Širmos grožio esmė buvo tokia, kad ji buvo nerestauruota – suirusi ir toliau yranti nuo savo svorio. Tekstilės restauratorės ją konservuoti atsisakė, nes ji per daug pažeista ir paprastai užfiksuoti jos dabartinę būklę yra sunku. Nors supratau, kad pagrindinis faktorius buvo vertybinis ir estetiškas – specialistams šis objektas nepasirodė pakankamai vertingas. Ir nors daiktas iki tol saugykloje buvo laikomas oficialiai beveik beverčiu, man jame įžvelgus vertę, jam iškart buvo pritaikyti muziejinio eksponato standartai. Ir aš bu-



Darius Petrulaitis, *Fragmentai iš Lietuvos nacionalinio
dailės muziejaus istorinių baldų saugyklos*, 2021

vau edukuojama, kad be muziejinės etikos, kuri neleidžia tokio daikto rodyti, ekspozicijoje netvarkingas objektas gali užkrėsti kitus šalia esančius eksponatus ar netgi sukelti žiūrovams alergiją. Ir tai, kad neaišku, kiek dešimtmečių ši tokios būklės širma stovėjo saugykloje šalia aptvarkytų eksponatų, šiuo atveju nebuvo argumentas mano naudai. Galų gale teko konservavimo imtis pačiai ir, bandant apsaugoti nuo tolesnio irimo, visgi pagadinti širmos grožį uždedant prilaikomąjį tinklėlį. Teko rasti kompromisą tarp į mane persismelkusios restauracinės moralės ir kuratorinio idealizmo. Nors šis daiktas, savo verte atsidūręs pilkojoje zonoje, specialistams rūpėjo labiau teoriškai, savavališkas jo rodymas parodoje, žinoma, sulaukė kritikos kaip precedentas, daugiau neturintis pasikartoti.

Suvokiau vis dar egzistuojančias prarajas vertybiniame lygmenyje. Vienareikšmiškai reprezentatyvumas yra prioritetas arba – įspūdinga meistrystė, brangios medžiagos, istoriškai reikšmingas kontekstas. Stengiamasi neinvestuoti laiko ir energijos į sunykusius, anonimiškus objektus (paroda stengėmės įrodyti, kad nėra anonimiškų, nevertingų objektų). Jei itin pažeista tekstilinė dalis – rekomenduojama ją pakeisti, nes jos restauravimas nėra vertas pastangų, arba išvis atsisakoma net konservuoti. Ir nors minimi objektai yra ir bus muziejaus eksponatai, ant jų niekas nesėdės ir nenaudos – požiūris į juos yra gana praktiškas, kaip į daiktus. Yra racionaliai pamatuojamas restauracijos potencialas sukurti istoriją atkuriantį objektą vietoj to, kad jautrus konservavimas taptų prioritetu. Be abejo, restauratoriaus darbui reikia be galo daug laiko ir kantrybės, o jų etika leidžia imtis darbo iš pagrindų arba kitu atveju – visai nesiimti. Taip pat griežtos taisyklės, nuolatinis spaudimas kelti kvalifikaciją ir teikti ataskaitas apriboja nemažai kūrybinio, iracionalaus polėkio. Galima būtų advokatauti sakant, kad restauratorius privalo prioretizuoti pasirenkamus objektus, kai yra tiek vertingų eksponatų, laukiančių savo eilės. Tačiau galima ir veltis į diskusiją, kas yra vertinga muziejaus kontekste ir kokią praeitį bei kaip ją bandoma išsaugoti. Tuomet, žinoma, kritika krenta ir ant rinkinių saugotojų bei kuratorių pečių. Teko būti liudininkei fakto, kad tikrai kvestionuotinų, tačiau nereikalaujančių daug iššūkių eksponatų patvarkymas yra muziejaus restauratoriams priimtina praktika. Taigi pasirinkimai išsaugant ir užfiksuojančios istoriją, kaip jau minėjau, neišvengiamai yra subjektyvūs.

Pasirinkti prastesnės būklės baldai tikrai yra galvos skausmas specialistams, bet, mūsų, kuratorių, manymu, jie yra iškalbingesni, labiau jaudinantys, kartu turintys edukacinio potencialo, atskleidžiančio praeities meistrų ar restauratorių sugebėjimus. Didžiausias noras ir iššūkis buvo išlaikyti šių eksponatų trapumą kaip pagrindinę vertybę. Teko apsiprasti su mintimi, kad saugykloje yra nemažai

laike ir erdvėje užstrigusią, pasmerktą daiktą – jie ten, jų niekas neišmes, bet ir niekada niekas nekonservuos ir nerestauruos. Jie gražūs ten, dūlantys stelažę, su savo pravirais sluoksniais, atšokusiomis detalėmis, atsiduodantys žvilgsniui, santykiaujantys tarpusavyje.

Čia, muziejaus saugyklų kontekste, randu nišą pasireikšti dizaineriui kaip pasakotojui, juslių ir vaizduotės žadintojui, kaip tam, kuris neįvertintam daiktui randa būdus, kaip sukurti vertę, ir galbūt ištraukia jį iš pasmerktųjų stelažo.

Tikrumas visada jaudina labiau nei reprezentacija ir imitavimas, todėl reikalo atkurti taip, kaip buvo, išėmus laiko *auros* aspektą, visai nėra būtinybės. Kitaip sakant, svarbiausia tai, koks (ar kas) yra daiktas šiandien, nei tai, koks (ar kas) jis buvo savoje šiuolaikybėje.



Medžiagos ir sandara

Atvejo studija: Renesanso audiniai ir moterys Venecijoje

Skirtingose vietose, institucijose ir net sferose atliekami mano ir Godos Palekaitės tyrimai, pastebėdavome, vis judėjo kažkur paraleliai. Įvardyčiau, kad kūniškumas, nors ir transformuojantis abiejų tyrimams, tarsi lipino tą kismą tiek viduje, tiek ir tarpusavyje. Retuose, bet turinguose pasimatymuose pasidalindavome savo naujausiais istoriniais susižavėjimais ir kūrybiniais sprendimais. Įvairūs atradimai ir personažai taip užpildydavo susitikimų laiką, kad vargiai spėdavome ką nors papasakoti viena kitai apie asmeninius gyvenimus.

Rezidencija Vittore Branca centre Venecijoje tapo galimybe ne tik mums, dviem kūrėjoms, pasimatuoti akademikių batus (o gal čia labiau tiktų sakyti – rūbą), prieiti prie įvairių šaltinių, laisvai tirti, bet ir reiškė apibrėžtą, produktyvų laiką kartu, kuomet galėjome gvildinti bendrus taškus, diskutuoti apie meninį tyrimą, autoteorinį priėjimą.

Tuo metu mane domino istorinės tekstilės reikšmė, o Goda jau ne vienus metus kolekcionuoja įvairius istorinius personažus, persėkčius savo laiką ar kaip keistuolius, likusius istorijos paribiuose. Šiuo atveju ji pasiūlė išdrįsti pasiimti Holivudo apdainuotą asmenybę – kurtizanę ir poetę Veronicą Franco (1546–1591)⁷². Renesansinėje kurtizanių kultūroje mus sudomino kūrybinė emancipacija ir tuo metu itin suvaržytos moters ir jos kūno (sąlygiška) laisvė. Šalia biografijos detalių rūbas, kaip viena esminių savireprezentacijos išraiškų, tapo viena pagrindinių mano tyrimo ašių, o Goda daugiau ėmėsi Veronicos Franco poezijos ir to laikotarpio sociokultūrinės literatūros analizės. Siekėme atrasti *plyšius*, per kuriuos galima pamatyti tai, ką galima pajusti ir šiandien, taip pat siekėme rasti, kas nutylėta arba kas spekuliatyviai galėjo būti, taip kvestionuojant faktinės, vyrų parašytos istorijos konstravimą, kurioje figūruoja moters-paleistuvės arba moters-šventosios kraštutiniai. Mums abiem įdomus pasakojimas per materiją ir asmenišką priėjimą prie istorijos, kai žiūrovas ją gali patirti, intymiai įsivaizduoti ar su ja susitapatinti.

Su Goda ne kartą diskutavome, kas turėtų būti svarbiausia šiame tyrime. Įvertindamos, kad tai meninis tyrimas, o ne akademi-

⁷² Mintyje turiu Marshallo Herskovitzo filmą „Dangerous Beauty“ (1998).

nis, sutarėme, kad jame turi būti svarbu mūsų asmeninė, unikali patirtis, savęs įterpimas į šį kontekstą, tyrimo patyrimas. Savo trūkumą – trūkstamas italų kalbos žinias – įvertinome kaip tam tikrą ribotumą, kuris stimuliuoja empiriškumą – turėjome knygas patirti. Pirmiausia žiūrėjome į knygas kaip į objektą, į popierių, į dažnai įspūdingą maketavimą, iliustracijas, kvapą, jausmą būti čia ir dabar prie šios knygos, susitapatinti su XVI a. pab. skaitytoju. Tyrinėdamos poezijos rankraščius galėjome įvertinti asmenybės raštą, įsivaizduoti jo ar jos būdą. Be abejo, svarbias vietas galėjome išsiversti arba susirasti jau egzistuojančius vertimus anglų kalba. Venecija buvo spaudos centras, tad mūsų knygos kaip objekto sureikšminimas atspindi ir to laiko sąlyginai naują fenomeną – galimybę turėti leidinio kopiją, o tai reiškė atsiradusį asmenišką, intymų santykį su knyga.

Dieną praleidusios bibliotekose, vakare tyrinėjome gatves, kanalus ir sienas, o kad išgirstume vietinio folkloro – net užsirašėme į naktinę ekskursiją apie vaидуoklius. Buvo įdomu stebėti, kaip ir kokiu turiniu gidė žadina įvairaus plauko turistų fantaziją. Prie kalbų apie laisvamanes vienuoles ir kūdikėlių kaulelius vienuolynuose ir puoduose, mes nepasikuklinome paklausinėti gidės ir mums rūpimomis temomis.

Prieiga prie senųjų leidinių ir manuskriptų Fondazione Giorgio Cini ir Marciana bibliotekose, taip pat galimybė susipažinti su Mocenigo muziejaus saugykloje esančiais artefaktais bei jų bibliotekos turiniu leido pajusti, koks iš tiesų yra skonis būti akademiniu tyrėju. Galėjome liesti senesnius nei 400 metų puslapius, mūsų nuostabai, betarpiškai, be jokių baltų tyrėjo pirštinaičių. Pirmą kartą stebėdamos, kaip senųjų leidinių ekspertė mums varto, kaip ji pati pavadinu, XVI a. pab. „*Vogue*“, sėdėjome net kvapą sulaikiusios. Kitą dieną jau pačios drąsiai vartėme tuos puslapius ir buvome pamiršusios apie šios privilegijos barjerą. Juokais nusprendėme, kad pirštinės yra skirtos ne tiek seniesiems puslapiams apsaugoti, kiek turbūt labiau apsaugoti pačioms nuo senųjų grybelių ir bakterijų. Išgirdusios, kad susidūrimas su istorinėmis bacilomis, tokiomis kaip *Aspergillus niger*, yra visiškai realus, kaip yra nutikę net ir Vilniaus universitete, išėjusios uoliai dezinfekuodavome rankas, kartais užsukusios už kampo, kad neužgautume ekspertų jausmų, nesvarbu, ar buvome čiupinėjusios XVI a. knygas, ar nėrinius. Giorgio Cini bibliotekoje Veronicos Franco laikų bacilų gal ir nebūtume pasigavusios, nes minėtojo XVI a. pab. „*Vogue*“ – Cesare'o Vecellio (1521–1601) knygos „Apie senovinius ir šiuolaikinius įvairių pasaulio šalių įpročius“ (it. *De gli Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo*) – du leidimai (1590, 1598) buvo restauruoti XIX a. pab. Paryžiuje, kolekcininko užsakymu. Tokia buvo mada – turėti gražius, vienodus viršelius ir nugarėles, kad

būtų išlaikytas reprezentatyvus vientisumas lentynose, tad puslapiai buvo išplauti, perrišti, paaukuoti ir *aprengti* skirtingais lūpdažio tonų odiniais viršeliais su auksiniu kolekcininko herbu ir inicialais. Leidiniai iš tiesų atrodė puikios būklės, net buvo sunku patikėti, koks tikrasis jų amžius. Vartyti išplautus, bet puikiai atrodančius puslapius gal skamba kiek neįprastai, tačiau sąsąj su rūbais juose kur kas daugiau. Popierius iki XIX a. vid. buvo gaminamas iš perdirbtų lininių (vėliau ir medvilninių) skudurų. Iš pradžių popierius buvo netgi vadinamas „audinio pergamentu“. Tam buvo superkama šviesių spalvų naudota tekstilė, be abejo, ir drabužiai. Jie buvo apdorojami ir iš susmulkinto pluošto gaminamas popierius⁷³. Galima įtarti, kad šviesūs lininiai rūbai daugiausia turėjo būti apatiniai marškiniai (it. *camicia*), todėl galima šiek tiek spekuliatyviai teigti, kad popierius knygoms buvo gaminamas iš daug santykio su kūnu turėjusio audinio. Tačiau paminėtina, kad Italijos kunigaikštystės XV–XVI a. sandūroje įsivedė griežtus kanonus, kaip turi atrodyti tam tikro luomo, regiono, profesijos, šeiminės padėties asmuo (ypač moterys), todėl atsirado daug nebereikalingų, perdirbimui parduodamų rūbų, kurių dalis, kaip mums pasakojo senųjų leidinių ekspertė Ilenia Maschietto, taip pat tapo knygų puslapiais. Pavyzdžiui, Florencijoje 1550–1650 m. naujos aprangos taisyklių reformos buvo įvestos 14 kartų, o Sienoje – 8 kartus⁷⁴. Šie reglamentai buvo susiję su prabangos įstatymais⁷⁵, kurie pasklido po visą Europą siekiant sukontroliuoti nepadoriai per didelį puošimąsi.

Vecellio XVI a. pab. madų leidinyje glaustai apžvelgiami skirtingų kraštų mados papročiai, antikiniai ir tuomečiai itališki apdarai, bet daugiausia dėmesio skiriama venecijiečių madoms, įtraukiant visus luomus.

Be kurtizanių drabužių buvo smalsu patikrinti, ar pasaulio madų registre yra įtraukta Lietuvos Didžioji Kunigaikštystė. Pirmame leidime (1590) yra paminėtas tik Lietuvos, kaip krašto prie Lenkijos karalystės, vardas, o antrame leidime (1598) jau įterpta lietuvių kario graviūra, nenusakomo atrodymo, gal labiausiai tiktų apibūdinti, kad kaip karys iš pasakų: su kabančiu kardu, skydu ir kuoka rankose, su švarku-apsiaustu, atraitotais auliniais, daugiau primenančiais kojines, ir aukšta nematyta kepure, puošta augaliniais motyvais. Karys su šviesia barzdele ir ūsais. Gal kiek mažiau egzotiškai pavaizduota „lietuvė iš Gardino“ (*Lituana di Crodne – Grodnae*)⁷⁶, ilgu, prabangiu, per visą priekį iki žemės susagstytu viršutiniu rūbu, itin gausiai drapiuotomis kaip maišai kabančiomis rankovėmis, siaura *la gorgiera* (liet. *rauktinė apykaklė*) aplink kaklą ir vėlgi aukšta kepure. Lygiai taip pat, kaip man tik aprašant vaizduotėje sunkiai piešiasi aiškus įvaizdis, tikėtina, kad lygiai taip pat nebuvo aišku ir Vecellio, kaip

73
Popieriaus balinimo technologija atsirado tik XIX a., todėl popieriaus gamybai tik tik šviesūs audiniai.

74
„Sumptuary laws“, in *Refashioning Renaissance*, žiūrėta 2022 m. lapkričio 12 d. (Espoo: Aalto University), refashioningrenaissance.eu/archival-work/sumptuary-laws/

75
Prabangos įstatymai buvo diegiami pasitelkiant krikščionišką moralę, siekiant sutramdyti tikinčiųjų tuštybę, išlaidavimą ir puikavimąsi, taip pat griežtai atskirti ir išlaikyti skirtumus tarp luomų, tačiau tai galima matyti ir kaip dar vieną būdą apmokestinti turtinguosius. Šiuose įstatymuose buvo nurodomos rūbų, papuošalų ir aksesuarų kuklumo normos, kurių viešojoje vietoje buvo privalu laikytis. Gatvėse tai kontroliavo paskirti tvarkos vykdytojai, taip pat buvo galima palikti skundą apie vieną ar kitą nusižengusį asmenį. Kadangi prabangos įstatymų dokumentai dažnai buvo itin išsamūs, jie yra be galo svarbūs istoriniai šaltiniai norint suvokti, ne ko buvo tikimasi iš žmonių ar ne kas buvo priimtina, bet kas iš tiesų buvo madinga ir atspindėjo jų troškimus. Įrašuose detalios dokumentuoti nusižengusiųjų drabužiai, tekstilės gaminiai ir aksesuarai, kuriuos dėvėjo vyrai ir moterys. Iš šių aprašų galima suvokti drabužių rinką, kas cirkuliavo joje, iš ko ir kaip buvo pagaminti bei kuo buvo dekoruoti rūbai.



Goda Venecijoje, 2020

tuos lietuvius ar lenkus pavaizduoti. Jis buvo ne tik graveris, bet ir knygos autorius, aprašęs kūrė taip pat jis, o rašė dažnai pagal girdėtus pasakojimus arba remdamasis savo įspūdžiais, kai sutikdavo vieno ar kito krašto atstovą toje pačioje Venecijoje⁷⁷.

Analizavau Vecellio iliustracijose vaizduojamus Venecijos moterų drabužius. Atsiribojusi nuo to, ką šiandien reiškia mada, rūbas, norėjau suprasti, kokia tuo laiku buvo teikiama reikšmė aprangai, kiek moterys (ir vyrai) tai suvokė kaip jų fizinio identiteto dalį, kiek tai buvo integralu su kūnu, asmenybe, kiek tai buvo komunikacija su aplinka, kokią juslinę reikšmę tai galėjo turėti. Taip pat bandžiau įvertinti, kiek tai tikras vaizdas, nusakantis to meto įpročius. Išlikę išsamūs prabangos įstatymų įrašai apie nusizengimus arba keliautojų aprašyti įspūdžiai yra kartais tikslesnis šaltinis nei reprezentacija vaizduojamojoje dailėje ar literatūroje. Šiuo atveju vaizduojama gėdingai už juodo šydo pasislėpusi kurtizanė realybėje nesilaukė primetamo kanono. To meto keliautojų įspūdžiai kalba apie pavojų sumaišyti kilmingą damą su kurtizane. Tad Vecellio gal daugiau stengėsi pavaizduoti tam tikrą teoriškai, įsivaizduojamai prideramą tvarką, neabejoju, pridėdamas savo skonio pagražinimų.

Rūbo rekonstrukcijai, pasak Sabine'os de Gunther ir Philippo Zitzlspergerio, reikalingi dinamiški, tarpdalykiniai metodai, ateinantys iš lingvistikos ir kultūros studijų, kurie turėtų būti derinami su materialios kultūros ir jos interpretacijos empirine analize⁷⁸. Todėl bandžiau suprasti, iš kokių skirtingų perspektyvų galima įvertinti rūbą, kartu nevengiant ir autorinio įspūdžio bei patyrimo gyvoje akistatoje su audiniais ir iš jų padarytais objektais (ne tik rūbais, minkštų baldų apmušalais, bet, pavyzdžiui, ir proginiais medžiagininiais balnais).

Venecija kaip vieta mados istorijai tirti yra ypatinga, nes Renesanso laikais tai buvo ne tik viena iš svarbiausių tekstilės gamybos vietų, bet taip pat tekstilės importo ir prekybos vieta. Įdomu, kad ir šiandien garsųjų tekstilės manufaktūrų „Fortuny“ ir „Bevilacqua“ didžioji dalis audinių raštų įkvėpti Renesanso. Venecijiečių elito mados estetika ir tapatybė formavosi veikiamą skirtingų įtakų, turint omenyje, kad tai buvo jūrininkų imperija su kolonijomis Konstantinopolyje, Alepe, Tripolyje, Kaire ir Aleksandrijoje. Kaip hierarchinė sistema, mada ir apranga buvo kaip socialiniai žymenys skirtingiems socialiniams registrams. Venecijos inventoriniai dokumentai, pavyzdžiui, apie kračius, paveldėjimą ir pan., taip pat suteikia daug informacijos apie įvairias tekstilės gaminių rūšis, priklausiusias skirtingiems socialiniams sluoksniams⁷⁹.

Gyvai susidurti su medžiagomis turėjome galimybę Mocenigo muziejaus saugykloje. Šis muziejus, įsikūręs XVII a. pr. rūmuose, specializuojasi tekstilės, kostiumo ir kvepalų istorijos srityje. Luigis

76

Povilas Rėklaitis, „Lietuvos gyventojų tipai XVI a. grafikoje: Adelhauser – Heldt – Vecellio“, in *Aidai*, žiūrėta 2023 m. sausio 25 d., www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=272%3A196807&id=4100%3Ais&option=com_content&Itemid=302

77

Ann Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal, *The Clothing of the Renaissance World: Europe – Asia – Africa – The Americas* (London: Thames & Hudson, 2008).

78

Sabine de Gunther, Philipp Zitzlsperger, *Signs and Symbols: Dress at the Intersection between Image and Realia* (Berlin; Boston: De Gruyter, 2018).

79

Margaret F. Rosenthal, „Clothing, Fashion, Dress, and Costume in Venice (1450–1650)“, in *A Companion to Venetian History, 1400–1797*, ed. Eric Dursteler (Leiden; Boston: BRILL, 2013), 890.

Zaninis, muziejaus kuratorės Chiara'os Squarcina asistentas, istorinių audinių ekspertas, studijavęs senąsias audinių dažymo technologijas, mus supažindino su jų rinkiniuose esančiomis XVI a. tekstilėmis ir ypač gausia šio laikotarpio nėrinių kolekcija. Iki tol nesusimąsčiau, kad istoriniuose portretuose matomi delikatūs nėriniai yra dažniausiai lininiai. Taip pat ir baltas apatinis rūbas, Renesanso laikų kostiumuose dekoratyviai kyšantis apykaklėje, rankovių šonuose, tik retais atvejais buvo šilkinis, dažniausiai jis buvo lininis (šioje situacijoje yra labai įdomu ir mano tyrimui aktualu apatinio rūbo eksponavimas išorėje). Taip pat ir namų tekstilė buvo vien tik iš lino, nes medvilnė į Europą atkeliavo kur kas vėliau. Tai privertė dar kitaip pamatyti šią medžiagą, kuri pirmiausia asocijuojasi su rustika ir asketišku gyvenimu.

Prieš tai pristabdyti prabangos įstatymų, nėriniai suklestėjo būtent XVI a. Tai buvo aristokratių moterų laisvalaikio užsiėmimas, o kas pritiko kilmingoms damoms, tiko ir kurtizanėms. Taip pat nėrimu užsiimdavo moterys vienuolynuose ir specialiai nėrimui namų reikmėms buvo samdomos tarnaitės. Dožų žmonos netgi steigė moterų manufaktūras nėriniais gaminti. Minėtasis Vecellio buvo išleidęs tuo metu labai išpopuliarėjusią nėrinių dizaino knygą „Kilnių ir dorų moterų karūna“ (*La Corona delle Nobili et Virtuose Donne*, 1591), joje buvo gausu visokių dizainų – nuo geometrinių, augalinių motyvų iki neįtikinėtinais detalizuotų gyvūnų ar architektūros elementų. Vecellio nebuvo vienintelis, tokios knygos turėjo paklausą.

Iš mano tyrimo perspektyvos nėrinys yra įdomus kaip permatomas – ir rodantis, ir slepiantis – gundantis kūno pagražinimas. Ir tai išskirtinai to laiko moterų užsiėmimas, kuris rankų darbu paliko įkūnytą jų patirtį leidžiant daugybę valandų prie adatos ar mazgelių rišimo (angl. *bobbin lace*). Taip pat įdomu technologiškai, kad nėrinys išsivystė iš tam tikro kiauraraščio, kai audinyje padaromos dekoratyvios skylutės ir kad nenubrigztų – apsiuvinėjama (peltakiuojama).

Tai siejasi ir su kitu mūsų dėmesį atkreipusiu šilkinio audinio tipu (it. *stratagliato, sforbiciato, trinciato, accoltellato*), kuriame mažais ar didesniais įkirtimais medžiagoje formuojamas raštas. Tai itin trapus, lengvai plyštantis audinys, kuris buvo naudojamas rūbams ir nešiojamas kaip tam tikras pareiškimas. Tai deklaravo išgalėjimą gyventi prabangiai ir nesirūpinti praktiškumu. Įdomi teorija, kad šis audinio tipas su dekoratyviomis įpjovomis prigijo Venecijos elito madoje iš Šveicarijos armijos kostiumo. Toks rūbas turėjo sudaryti įspūdį, kad vilkintysis yra tarsi ką tik po dvikovos ar po mūšio špagomis, po kurio likusios šios įpjovos, nurodančios į asmens aistringą ir narsų būdą. Tas pats audinio tipas matomas vienoje iš Pietro Bertelli (1571?–1621) graviūrų (1589) apie kurtizanių drabužius, kurioje inte-



Po venecijietēs kurtizanēs sijonu. Pietro Bertelli, 1589

Šių graviūrų yra ne viena versija su tuo pačiu motyvu, skirtingu datavimu ir šiek tiek kitokiais audiniais. XVI a. Venecijos kurtizanės po sijono dalimi kostiume nešiojo vyriškus bridžus. Dienos metu viešai rodydavosi su ilgu sijonu, o vakarais, progomis atidengdavo kojas. Tai galima traktuoti kaip aktyvaus, o ne pasyvaus socialinio ir lytinio vaidmens priėmimą, kuris veikė, žinoma, ir kaip gundymo elementas, turint omenyje tuo metu dažną vyrų biseksualumą.

raktyviai galima pakelti sijoną ir po juo išvysti dėvimus vyriškus bridžus, pasiūtus būtent iš šios medžiagos⁸⁰.

Kalbant apie pareiškimus, iš pirmo žvilgsnio santūri juoda spalva, atėjusi į madą iš Ispanijos, iš tikrųjų taip pat buvo būdas pasipui-kuoti prabangiais, bet neilgaamžiais drabužiais, nes tuo metu technologškai dar nemokėta gerai užfiksuoti juodos spalvos – ji greitai išblukdavo. Todėl ir saugykloje juodų tekstilės pavyzdžių iš XVI a. nėra išlikę.

Baldų apmušalų pavyzdžių iš šio laikotarpio taip pat nėra, nes balduose pirmenybė buvo teikiama praktiškumui ir paminkštinimui buvo aptraukiami oda. Tokią tendenciją lėmė ir tai, kad oda buvo žymiai pigesnė už audinius, todėl net ir sienos buvo apkalamos odiniais apmušalais su dekoratyviais įspaudais ir paausavimais. Audiniai interjere suklesti kiek vėliau, kai ištobulinamos staklės ir audimo technologija paspartėja. Be abejo, prabangūs audiniai vaidino svarbų vaidmenį Renesanso epochos interjere, tačiau ten, kur taip greitai nesusidėvi – daugiau kaip užuolaidos, užklotai, baldakimai. Drabužius nudėvėjus, jų audiniai taip pat būdavo pernaudojami interjere, iš jų siūdavo namų tekstilės objektus, pavyzdžiui, dekoratyvias pagalves, paminkštinius. Iš dalies to pavyzdys yra ir Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus rinkiniuose esantis „Kutuzovo“ krėslas (XVIII a. pab.), kuriam panaudotas už krėslą senesnis aksominis, aukso ir sidabro siūlu siuvinėtas liturginis audinys (ilgą laiką buvo manoma, kad tai arnotas, dabar pripažinta, kad tai liturginės tekstilės fragmentas). Mocenigo muziejaus rinkiniuose nėra senųjų apmušalų ar namų tekstilės pavyzdžių ir dėl dar vieno elementaraus faktoriaus – palyginus su kitomis medžiagomis, audiniai gerokai greičiau susidėvi, ypač jei tai nėra proginiai objektai, pavyzdžiui, šventiniai dekoratyvūs baldai, bet daugiau kasdienės paskirties objektai.

Dar vienas faktas, kurį įsidėmėjau: audiniai, skirti rūbams, gali būti atpažinti iš smulkesnio rašto, o interjero audiniams būdingas stambesnis. Elementaru, pagalvojus apie to meto ištaigingų namų mastelį. Taigi, būdama saugykloje, čiupinėdama Renesanso laikų tekstilės gabalėlius, atrodo, gėriau visą informaciją, kurią gali duoti šios materialios praeities nuotrupos.

Kūniškoje ir rūbiškoje temoje prisiminiau ir Berlyne'os de Bruyckere kūrinį „Cripplewood“, matytą Venecijos bienalėje 2013 m. Tuomet tai atliepė mano pačios kūniškus eksperimentus dizaine, vedamas daikto ir kūno paraleles. Šis darbas buvo ne tik jusliškai paveikus, bet ir kontekstualus: skudurais aprištas medžio įvaizdis įkūnijo šv. Sebastijoną, atsikartojantį simbolį Venecijoje, kaip dangiškąją pagalbą nuo maro. Grįžus čia ir vykdant lauko tyrimą, lankant kvar-talus, tiltus, pastatus, kurie sietini su Renesanso kurtizanėmis, ar



Berlinde de Bruyckere, *Cripplewood*, 2012–2013

tiesiog klaidžiojant Venecijos užkaboriais, kurie nuo tiriamojo laikotarpio beveik nepasikeitę, pats miestas rodėsi kaip vienas kūnas, nugludintas, nuskalautas, nutrintas, nudėvėtas, su savo sienomis, sluoksniais, mediniais poliais, išdilusiais aksomais ir trapia ateitimi – laikinas, yrantis.

Kiek kartų reikia sugrįžti ar kiek laiko reikia praleisti vietoje, turėti joje patirčių, kad ją pažintum, pradėtum ją jausti?

Grįžus dar kartą sudėti taškų ant „i“ ir išgryninti būsimos parodos kūrinių, ta pati vieta vėrėsi dar kitaip. Saulės nutviekstame vandenyje, artėjančiuose Dožų rūmuose galėjau įsivaizduoti Veronicos Franco ekstazę. Ištryniau laiko patiną ir mačiau naujus šviesius mūrus, blizgančius paausavimus, pastatų smailes, bokštelių ir skulptūras it gyvas, be jokių surūdijusių atramų. Galybę saugantys liūtai, sostas gondoloje. Galėjau justi pakylėtą nuotaiką, kai gyvenimas maišosi su mitologija, realios moterys su deivėmis. Gyvenimas didžiausiame ir gražiausiame, kokį galima suvokti, mieste, respublikoje. Čia pat tikrovė ir fikcija. Prietarai, sapnai, pranašystės, gyvenimo fortūna. Užvaldo svaigulys. Kaip save regi, tokia ir esi, tuo ir esi. Neįprastai San Giorgio Maggiore vienuolyno galerijos nišoje sėdi ne Madonos, bet moters skulptūra – pačios Venecijos alegorija. Kai miestas klesti – ji aprašoma kaip deivė, kai miestas nusiaubtas maro – ji tampa paleistuve. Veronica Franco savo poezijoje taip pat gretina save su miesto simboliu.

O realybėje – praeities ar dabarties terakotos sienos tarp siaurų gatvelių. Jos virsta garsą sugeriančiu kilimu fiktyviame salone. Tamsių užkaborių fakelai medinėmis konstrukcijomis šviečia organais iš stiklo. Taip humorų teorija įgauna kūną ir funkciją. Balduose skleidžiasi kūno apnuoginimai ir anatomiciniai atidengimai. Vieni mūsų kūriniai – kiti istoriniai artefaktai iš muziejaus, tik čia jie tampa beveik vienodais veikėjais. Baldai salėse ir jų miniatiūros vitrinose lentynose. Krentantys šilkai, perlai plikame mediniame karkase, išsiuvinėtos poemų nuotrupos baldakime. Puošnumas pinasi su nuogumu. Per pravirą langinę (*plyšį*) krinta tikra, o gal ir netikra šviesa – fantazija apie Veneciją.

Tekstilė patyrimui

Man patinka tekstuose, pavyzdžiui, kostiumo istorijos aprašymuose, grožinėje literatūroje ar muziejinių eksponatų etiketėse rasti ir sau mintyse raiškiai tarti audinių tipų pavadinimus, tokius kaip damastas, tafta, muslinas... Tai pažįstami žodžiai, bet kasdienėje kalboje mes jų beveik nebenaudojame, kaip ir įprastai nebedengiamo šiomis medžiagomis savo kūnų ar baldų. Šiandien audinius buityje nusako jų sudėtis ir procentai. Tad jie lieka praeities prabangos, vertės, meistrytės ir technologijos žodžiais. Jie skamba beveik pasakiškai, lyg vardytum kokių brangakmenių pavadinimus ar burtazodžius. Man tai iškart primena arba Kristinos Sabaliauskaitės „Silva Rerum“, arba Margaretos Cavendish „Malonumų vienuolyno“ materialios aplinkos aprašymus. Iš tiesų, juos galima pavadinti malonumų epitetais.

Audinys slepia ir uždengia daiktus ir žmones, bet kartu ir atskleidžia, duodamas užuominą apie jų buvimą. Audinys yra lankstus. Jis paskolina save vyniojimui, drapiravimui, tvarstymui. Jis apriboja tiesioginę priėjimą prie nuogo kūno, bet taip pat jis geba duoti užuominą, paryškinti ir atkreipti dėmesį į tai, ką dengia ir puošia.⁸¹

Tekstilės tyrėja prof. Lesley Millar ir tekstilės menininkė Alice'a Kettle straipsnių rinkinyje „Erotinis audinys. Tekstilės vilionė ir fetišizmas“⁸² apžvelgia, kiek intymaus, jusliško ir erotišką užtaiso turi audinys. Dėl savo materialių ir metaforiškų savybių audinys gali būti gundantis, jaudinantis, intymus, kartais net šokiruojantis ar keliantis nerimą. Jų teigimu, odos paviršiaus ir audinio taktiliniam santykiui erotiškumas yra būdingas savaime – jis atsiranda dėl fizinių medžiagos savybių ir dėl susiformavusių kultūrinių kodų. Erotika glūdi materialioje audinio substancijoje, rūbuose ir fiziniame veiksmo su audiniu. Nuo audinio, kuris tyliai duoda užuominą, iki drąsių, kraštutinių seksualumo manifestacijų – audinys perduoda žinutę tiek trokštamiems, tiek būnant trokštamais (kaip Manto Lesausko baldų kolekcijoje „Trofėjai – persirengimo kambarys“, kur persirengimo aktas prilyginamas

81

Anne Hamlyn, „Freud, Fabric, Fetish“, in *The Textile Reader*, ed. Jessica Hemmings (London: Bloomsbury Publishing, 2012), 16.

82

Lesley Millar, Alice Kettle, *The Erotic Cloth. Seduction and Fetishism in Textiles* (London: Bloomsbury Publishing, 2018).

83
Gen Doy, *Draperly: Classicism and Barbarism in Visual Culture* (London: Bloomsbury Publishing, 2002), 111.

84
Debra Roberts, „The Rustle of Taffeta: The Value of Hapticity in Research and Reconstruction of an Eighteen-Century Sack-Back Dress“, in *The Erotic Cloth. Seduction and Fetishism in Textiles*, eds. Lesley Millar, Alice Kettle (London: Bloomsbury Publishing, 2018), 61.

85
Pagal tai, kad suknelės papuošimai buvo padaryti iš to paties audinio, bet ne kito tipo nėriinių, galima spėti, kad suknelė buvo pasiūta moters, siuvėjos, o neįsigyta iš mados prekeivio (pranc. *marchands des modes*).

ritualui – ruošimuisi medžioklei arba, atvirkščiai, pastangoms būti sumedžiotam). Ne veltui fantazuojant apie *geidžiantį* objektą neišvengiamai, intuityviai pagalvojama apie tekstilės integravimą.

Audinys drapiruoja, glosto, liečia, jaučiasi, transformuojasi. Jis skleidžia garsą judesyje kaip jutiminis šilko taftos šugždėjimas ir kritimas. Pavyzdžiui, šilkas suteikia malonumą savo gyvumu: „jis apdovanoja žvilgsnį judėdamas ir vis atspindėdamas šviesą“⁸³. Per audinį galima tyrinėti tapatybę kaip juslišką lyties ar politinę patirtį. Audinį galima patirti per socialinį, istorinį, psichologinį ir kultūrinį kontekstą. Dirbant su audiniu patiriamas malonumas – jį siuvinėjant, sukerpant, modeliuojant, perdarant ar tiesiog laikant rankose. Tekstilė riboja, bet ir tausoja kūną, suteikdama jam apsaugą. Audinys yra besitransformuojantis tarpininkas. Minkštas, jusliškas, blizgantis, permatomas – kaip membrana. Jis veikia kaip tiesioginis viliojimo ir alegorinio pasakojimo įrankis, kuris sustiprina lytos reikšmę. Lesley Millar ir Alice’a Kettle siūlo dar kitaip pažiūrėti į analizuojamą audinį ar rūbą: kokios fantazijos yra projektuojamos, kai audinys atsiranda audėjo, modeliuoto, siuvėjo, tapytojo, rašytojo rankose? Šis vaizduotei atvertas *phýsis* atliepia mano pačios propaguojamą glaudų santykį su medžiaga ir subjektyvų, empirišką metodą tyrime. Projektijose, kaip ir lūkesčiuose, yra dalis analizuojamo artefakto esmės – juslinės prasmės. Kažkas išjautė, glostė, įsivaizdavo. Galima ir ezoteriškai paklausti, kokia energija yra įkrautas tiriamasis objektas?

Tekstilės kolekcionierė ir ekspertė Debra Roberts aprašo, kaip juslinė vaizduotė jai padėjo vykdyti istorinį tyrimą rekonstruojant XVIII a. II p. prancūzišką suknelę (angl. *sack-back dress*, pranc. *robe à la française*), kurią kaip šilko detalių ryšulį ji buvo įsigijusi antikvarinės tekstilės mugėje⁸⁴. Ji mini, kad, fiziškai turėdama prieš save suknelės audinį, per jį juto intymumą su moterimi, kuri vilkėjo ją, ir su žmogumi, kuris modeliavo ir siuvo šį rūbą⁸⁵. Kiekviena siulė, užtaisymas, dėmė buvo jų prisilietimas ir asmeninės istorijos fragmentas bei kūniškumo įrodymas. D. Roberts rašo, kad ji ne tik juto ryšį su šiais žmonėmis, bet jusliškai galėjo įsivaizduoti, ką reiškė vilkėti tokį rūbą. Ji juto, kaip erotiškumas skleidžiasi gausiose suknelės klostėse, kaip audinio judesys ir siūbavimas paryškina kūno judesius ir flirtuojančius gestus. Vaizduotė veikė ir D. Roberts galėjo iš naujo, dar kitaip, per labai intymią ir juslinę prizmę pabandyti suvokti šį praeities apdarą, o kartu ir jo skleidžiamą žinutę aplinkai. Suknelė demonstravo etiketo, papročių ir flirto supratimą. Tokia suknelė įprastai buvo modeliuojama tiesiai ant kūno, kad būtų galima taikliai suformuoti kūno kontūrus sekančias medžiagos klostes. Audinių parinkimas, sluoksniavimo eiliškumas, kūno dengimas ir suvaržymas – visa tai kreipė dėmesį į suformuotą, nusiteikusį gundyti kūną. Suk-



Rankomis sudygsniuoto pasijonio fragmentas, 1750–1775

nelėje yra pabrėžiamas kontrastas tarp suspausto, suvaržyto torso ir minkštos, pūstos medžiagos pertekliaus. Ji ne tik slepia kūną, bet ir jį rodo, šiuo atveju – rekonstruoja. Visos suknelės atkūrimas įsivaizduojamą kūną padarė realų – konkrečių proporcijų ir formos. Pasi-matuodama šį rūbą, D. Roberts teigia, pajuto anksčiau jį vilkėjusią moterį, jos juslinę esatį. Kartu, atkartodama siuvėjos judesius, kuriuose per fizinės gamybos patirtį reiškėsi sąmoningumas apie konkretų kūną, ji taip pat galėjo justti suknelės savininę.

Rūbai buvo persiuvami ir perdaromi – tiek pasikeitus madoms, tiek pačiam kūnui, taip pat perduodami ar parduodami kitiems. Todėl išlikusiuose suknelės fragmentuose galima analizuoti ir transformacijos ženklus. Per lytą priartėjus kūrėjo žinioms, patirčiai, pėdsakams, praeitis tampa gyva. O neišlikę detalės, tarpai arba kaip tik atkurtos detalės pasakoja tai, kas nutylėta, šiuo atveju atskleidžia ryšius tarp skirtingų suknelės savininkių: ką viena vertino, o kita bandė panaikinti ar pridėti.

D. Roberts teigia, kad rekonstravimas, įsisąmoninant rūbo juslinę galią, leidžia suteikti daiktui naują aurą. Originali suknelė yra mums nutolusi ir miglota, bet liečiant medžiagą atsiranda juslinis ryšys su praeitimi ir galimybė įvertinti šio rūbo konteksto ir dabarties santykio intymią pusę. Būtent tai mes parodoje „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“ stengėmės suteikti žiūrovui – galimybę pasižiūrėti į istorinius baldus ne kaip į muziejinius eksponatus, buvusio laikotarpio teorišką *Zeitgeist*, bet kaip į daiktus, kurie buvo naudojami, įsivaizduoti, kaip reikėtų su jais gyventi, atrasti asmeninį ryšį. Kaip praktikė aš įsivaizdavau, ką reikėtų vieną ar kitą daiktą kurti, gaminti, o kaip vartotoja – ką reikėtų liesti jį, sėsti, gultis ant jo. Pasiūlėme savąjį šių daiktų atkodavimą, pabandėme suprasti jų *esmę*, atvėrėme duris tolesnėms interpretacijoms – aktyviam santykiui. D. Roberts teigia, kad istorikas analizuoja ir interpretuoja įrodymus apie konkretų objektą, o kūrėjas suformuoja naują istoriją ir šviežią identitetą, per empirinį, o gal tiksliau – per juslinį tyrimą bando išryškinti *esmę*, šios suknelės atveju – atskleisti tikras žinias apie audinį, rūbo galią. Jos manymu, prasmė ir asmens identitetas yra už istorinės analizės ribų.

Šiandien sunku įsisąmoninti, kiek prasmės, kodų iš tiesų buvo rūbuose, taip pat ir kituose taikomuosiuose objektuose, kaip juose atsispindi praeities visuomenės socialinis jautrumas. Dabar vizualumas mums atstoja verbalinę komunikaciją, bet kartu jis yra tapęs visišku paviršiumi. Nuo įvairiausio laiko ir konteksto vaizdų pertekliaus atbukintam žvilgsniui reikia nemažai pastangų, kad galėtų nurengti istorinių objektų pažįstamą estetiką ir pamatyti jų tikrąją *esmę*: prasmę, *aurą*, teikiamą jausmą ir žinias.

Drožybos meistras ir rašytojas Davidas Esterly'us (1944–2019) savo dienoraštyje⁸⁶ aprašo, kaip po gaisro rekonstruodamas Grinlingo Gibbonso (1648–1721) drožinius Hamptono rūmuose tapo pameis-triu fantomui. Anot D. Esterly'aus, G. Gibbonso vaiduoklis viliojo, tarsi jam šnabždėjo „sek mane, jei nori sužinoti tiesą“.

Tam tikrus dalykus apie Gibbonso darbus Esterly'us galėjo su-prasti taip, kaip tik kitas drožėjas tegalėjo – iš vidaus. Čia buvo jo di-džiausias pranašumas sprendžiant tam tikras restauracijos ir kūry-binio palikimo mįsles. Dėl to, kad turėjo to paties amato patirtį, jis galėjo rekonstruoti Gibbonso kūrybinį mąstymą ir kitaip – autentiš-kiau, realiau – negu kas kitas pristatyti jį tekstuose ir parodose.

Debra'os Roberts minėtasis juslinis objekto sukūrimo pajauti-mas D. Esterly'ui tapo vieninteliu būdu, kaip teisingai atkurti šio vir-tuozo drožėjo kūrinius. Iš pradžių jis bandė kopijuoti iš senos išliku-sios nuotraukos, kaip pats įvardijo – vergiškai imituoti. Tačiau grei-tai suprato, kad tai nėra tinkamas kelias, nes akiai sekdamas negali išlaisvinti savo paties virtuoziško, drožinys tampa techniškas ir negyvas. Gibbonso darbai atrodė padaryti tarsi iš lanksčios medžia-gos, panašiai kaip Berninis teigė galintis marmurą valdyti kaip tešlą. Augalija atrodė tokia realistiška ir gaivališka, kad, galima sakyti, joje tekėjo gyvybės syvai. Bet Esterly'aus drožiniai, nors ir puikiai atlikti, atrodė išdrožti su kaltuku ir iš kažko kieto. Nors bandė įsikūnyti į kūrėją, tačiau jo mąstymas neatnešė vaisingų rezultatų. Daug metų jis buvo pasinėręs į Gibbonso kūrybinį palikimą, bet dabar jis buvo paniręs į kažką kokybiškai kita, fizinį jo darbų kūrimą. Esterly'us nu-stojo manyti, kad tam, kad suprastų, kaip reikia atkartoti Gibbonso darbus, reikia suprasti, kaip jis mąstė. Pasirodo, atsakymo reikėjo ieškoti ne pametant save, o kaip tik – sekant tai, kaip natūraliai juda ranka ir kartu visas kūnas atliekant drožybos techniką, įsiklausant į šiuos intuityvius judesius, medžiagą. Kaip pats įvardija, pradžioje jis dirbo ne su empatijos galia, bet su skirstytuvu ir liniuote. Galiausiai, visiškai įsitraukęs į drožybos procesą, pajuto, kaip pradeda skleistis pasirinkimai, kurie rodėsi originaliai šį kūrinių drožusiam. Nors laikas

86

David Esterly, *The Lost Carving. A Journey to the Heart of Making* (London: Duckworth Overlook, 2015, org. 2012).

nuo laiko sekė nuotrauką, paprastai jis jau žinojo tuos kitus žingsnius, kuriuos turėjo daryti. Ne vaiduoklis, o tai, ką jis kūrė, pradėjo dalyvauti kūrimo procese. Dabar, droždamas su įkvėpimu, Esterly'us procese laukė atsivėrimo: pasirodančio potencialo pusiau padarytoje formoje, galimybės nukrypti į kažką daugiau iškalbaus. Vietose, kurios nuotraukoje buvo neaiškios, reikėjo įspėti Gibbonso sumanymą ir intencijas, lyg šis būtų buvęs konceptualus menininkas, o Esterly'us – jo darbo atlikėjas. Bet iš tiesų ne jo mintys, o jo kaltukas buvo atsakymas.

Taip sutapo, kad, skaitant šį Esterly'aus dienoraštį, įgyvendinant bendrą kūrinį su Goda, prireikė pasimokyti drožybos. Turėjau pagaminti dvi istoristinės kėdės kojų kopijas. Ne tik pirmą kartą pajaučiau savo pačios potencialą šioje technikoje, bet ir pamačiau, kaip tai padeda analizuoti originalus: suprasti jų logiką, kaip auginamas trimatiškumas, pastebėti skirtumus, netikslumus – kūrėjo netobulumą. Turėdama išlikusias tik kojas, mintyse atkūriau visą kėdę, jos intenciją, aplinkybes. Drožybos meistro mintys pildė mano pačios susivokimą procese.

Esterly'us kalba apie tai, kad, giliai pajaučiant meno kūrinį, galima jausti ir jo kūrimą. Jis prisimena, kaip pirmą kartą matydamas Gibbonso drožybą, būdamas tik stebėtoju, kartu jautė lyg kurtų tą objektą žiūrėjimo momentu, nors tada jis buvo literatūros studentas ir dar neturėjo jokios drožybos patirties. Stebint drožinį, Esterly'ui atrodė, kad jo akys modeliavo formas. Jis referuoja į poeto Williamo Butlerio Yeatso (1865–1939) frazę „kūno mąstymas“ (angl. *the thinking of the body*), kuri nusako mūsų visapusiškai gilią reakciją į meną. Aš pratęsčiau, kad šioje situacijoje, tokiaame aktyviame santykiyje kognityvinis ir juslinis mąstymai susijungia. Ir turbūt kūrinį, kuris sukelia tokią reakciją, galima pavadinti paveikiu. Tik čia vien objekto neužtenka, reikia jautraus, tuo momentu atsidasavio subjekto. Esterly'us perša mintį, kad verta užsiimti menais, amatais kaip mėgėjui vien tam, kad pagalastum savo jusles, ir tam, kad geriau jaustum grožį. Gebėjimas sukurti kažką savomis rankomis padaro objektą pranašesniu – supratingesniu, įžvalgesniu, daugiau juslišku – partneriu *geidžiančiam* objektui. Esterly'aus teigimu, susidūrus su tokiu meno kūriniumi, žiūrovo sąmoningumas kartoja atlikėjo sąmonę. Meno kūrinys (angl. *the work of art*) ir į jį įdėtas darbas (angl. *the work of art*) nukelia žiūrovą ir kūrėją į tą pačią būseną. Tai aprėpia kūrinio darymą ir mėgavimąsi juo, nes abiejų pamatas yra tas pats gluminantis proto ir kūno susiliejimo jausmas – išorės kaip vidaus, matymo kaip darymo. Protas, kūnas ir objektas ištirpsta vienas kitame.

Esterly'aus žodžiais, tyrėjai, kuratoriai ir kolekcionieriai mėgsta pasakoti apie vidinį pajautimą, pagal kurį jie atpažįsta menininko ranką. Jie žino tai iš karto, o pagrindimo ieško paskui (ką mano vadovė pavadina profesine intuicija). Esterly'us tai įvardija kaip labai kūniš-



Kojų kopijos, 2023

ką jausmą. Anot jo, jie jaučia tai „savo kaulais“. Tai momentinis vidi-
nis santykio užmezgimas su objektu, įsitraukimas. Tai tam tikras są-
moningumas, kurį patiria žmonės, kai jie aktyviai sureaguoja į meno
kūrinį. Subjektas ir objektas susiduria. Vidus ir išorė sugriūna viena
į kitą. Mūsų mintys išlekia į jautrų kūno paviršių (kaip gražiai Ester-
ly'us išsireiškia – „to the edge of our flesh“). Lygiai taip pat jis pats,
pamatęs Gibbonsui galimai priskiriamą kūrinį, juto, kad kiekvienas
paliktas gestas jam buvo pažįstamas, nors matė tai pirmą kartą.

Grįžtant prie literatūros, taip regint, anot Esterly'aus, galima pažin-
ti Hamletą, kaip jį pažino Šekspyras. Įsijautus grojant galima trumpam
pavirsti Mocartu. Jei pakankamai stipriai suvoki, patiri, priimi, supran-
ti meno kūrinį, cituojant Esterly'ų, „jo jūra įtekės į tavo venas“ ir tu pa-
matysi, kaip matė jo atlikėjas. Taip jausti literatūros ar tuo labiau muzi-
kos įgūdžio aš neturiu, bet vizualioje raiškoje tikrai galiu susitapatinti
su šiais žodžiais. Jaučiu tai, kai žiūriu į Artemisijos potėpius. Parodose,
sendaikčiuose, parduotuvėse akys ieško meno kūrinių, objektų, ku-
riuos galėčiau justti „savo kaulais“. Net ir žiūrėdama į savo kūrinį siekiu,
kad jis spinduliuotų tuo atsaku, kurį, viliuosi, kūnu pajus ir žiūrovas.

Esterly'us rašo apie malonumą, gerovės jausmą, kuris užplūsta
kūnui pradėjus pažįstamus judesius – pradėjus drožti. Jis mini už-
plūstančią vidinę, kūnišką drožybės atmintį, kai „seni raumenų įpro-
čiai“ atsinaujina. Iškeliamas retorinis klausimas, ar kūno mąstymas
nėra beveik tobulas įgūdžio apibrėžimas? Esterly'us visada manė,
kad kai dirbi su rankiniu įrankiu, jis turi patapti tavo rankos dalimi,
kad tu turi tai paversti savo dalimi. Bet jis aprašo momentą, kai pasi-
jautė visai kitaip – dirbant kūnui, atrodė, kad jis pats virto įrankio tę-
siniu (apie tokį kūno ir įrankio santykį jam tikrai antrintų tiek Micha-
elas Polonyis, tiek Margareta Cavendish). Net ir dideli raumenys tuo
momentu buvo pajungti subtiliam veiksmui galūnėse: galia ir ištver-
mė pasireiškė suteikiant jėgos mažiems raumenims, kurie buvo ar-
čiausiai užduoties. Dėl užtikrintų, įsisavintų judesių, torso ir rankų
fiksotos pozicijos atrodė, kad drožia ne rankos, bet pats kūnas kaip
vienas didelis įrankis. Esterly'aus pasakymas, kad geram rezultatui
kūnas turi būti atiduotas visas, veda prie minties, kad geras amati-
ninkas, performeris ar kitas kūrėjas, norintis savo darbą įkrauti ener-
gija, paveikumu, yra kaip geras sportininkas varžybose, kur svarbu
viskas – iki pačių pirštų galiukų. Galbūt tai nebūtinai turi reikšti mak-
simalią fizinę koncentraciją – tai gali būti ir anksčiau minėtos menta-
linės ar juslinės projekcijos.

Medžiaga, šiuo atveju – medis instruktuoja įrankį judesyje. Pasak
Esterly'aus, pradėdi įsivaizduoti, kad kuri kažką, kas jau egzistavo
prieš tau tai sukuriant. Panyri į kūrybinio transo momentą, kai atsi-
duodama procesui ir tam, kas gimsta.

Įsivaizduojama, kad menininkas pirma turi idėją ir tuomet ieško, kaip tai techniškai įgyvendinti. Bet iš tiesų dažnai yra atvirkščiai: įgūdis duoda idėją, stimuliuoja kūrybiškumą. Kaip Esterly'us įvardija, dirbtuvės, kuriose išmokstama kažkas seno, tampa vieta, kur sukuriama kažkas naujo. Toks įgūdis įkūnija proto ir materijos vienybę meno kūrinys, pačiame jo kūrimo procese. Grynakraujiškai konceptualiam meno kūrinys jo darymas nėra dalis objekto turinio. Nėra ilgalaikio įsitraukimo į mediją, buvimo su ja, nėra mokymosi iš jos rankomis, nėra klausymosi vis labiau girdimo objekto balso. Idėja nėra pagauta ir pakeista kažkuo kitu, kažkokia kita vedančia jėga, kuri sunkiai apibūdinama. Dėl tos pačios priežasties niekada nedarau galutinio eskizo, brėžinio ar vizualizacijos. Atrodo, kad tikrumui, sielai ar tiesiog kūrinio legitimumui reikia, kad pati medžiaga, technika ar gimstantis objektas parodytų kelią, taptų akntantu. Kaip teigia Esterly'us, darant, akimirkos įkarštyje formos nustato savo būsimą pavidalą. Jo nuomone, kūrybiškumas yra augantis, neatskiriamas nuo darymo (inspiracija yra tik mėgėjams). Kuriant yra išradinėjama – mąstoma rankomis.

Iš arti analizuodamas išlikusius Gibbonso darbo fragmentus, Esterly'us buvo pastebėjęs, kaip ant dviejų vaizduojamų lapelių yra likusios kaltuko perforacijos – medija buvo supраста, įsisavinta, bet pastūmėta iki ribinio taško. Todėl dabar, kai Esterly'us kažką pats nulauždavo, suprasdavo, kad medis jam praneša, kad problema yra susijusi ne su technika, o su dizainu. Kaip rašytojams kartais reikia išbraukti numylėtus sakinius (angl. *to kill your darlings*), taip medis eliminuoja drožėjo brangenybes už jį patį. Čia jau drįstu teigti, kad Esterly'us antrina man, sakydamas, kad gali pasitelkti klįjus ir taisymą, bet gali ir išnaudoti atsivėrusią galimybę, kurią sukūrė padaryta klaida. Tarpas staiga tampa sveikintinu, lauktu oro gurkšniu. Rezultatas išeina kur kas gyvesnis nei lapelis, kurį įsivaizdavai (Esterly'aus atveju). Forma, kuri seka klaidą, įkūnija atsitiktines nesėkmes drožinio pranašumui.

Gibbonso įgūdis kaip dizainerio reiškėsi drauge su jo įgūdžiu kaip drožėjo. Pasak Esterly'aus, jo piešiniai yra pripildyti žinojimo, kas drožiniui lemia pergales. Ranka, kuri laikė pieštuką, buvo laikiusi kaltuką. Gibbonso piešiniai nėra suprojektuoti drožinių planai, bet įsivaizduojami gestai drožiniams. Jo dirbtuvių meistrai nedirbo jam kaip gamintojai konceptualistui. Jie žinojo, ką galima su šiais įrankiais padaryti iš liepos medienos, ir lygiai taip pat žinojo, ko nebuvo galima padaryti, kas vizualiai veikė, o kas ne. Esterly'us tiki, kad Gibbonso piešiniai meistrams buvo sąlygiški, abstraktūs, nes atrodo, kad jie drožė taip, tarsi tai būtų jų pačių kompozicijos. Anot jo, iš šių darbų spinduliuoja nuoširdumas, kuris neatskiriamas nuo įgūdžio. Jie gal ir kūrė pagal Gibbonso dizainus, bet vis dėlto kūrė. Esterly'us atkreipė dėme-

sį, kad kiekvienas lapelis buvo skirtingas, atliktas ne formaliai, bet tarsi kiekvienas išjaustas individualiai. Anot jo, Gibbonso meistrai, bandydami išreikšti lapelį, išreikšdavo save. Esterly'us tai vertina kaip aukštesnės saviraiškos formą, ateinančią ne iš narcisizmo ar ekshibicionizmo, bet iš vienybės su tema, įsijautimo į realizacijos procesą.

Skaitydama šias įžvalgas suprantu, kad mano pačios kūrybiniai įpročiai, metodai yra prieiti per praktinę patirtį ir intuityviai, bet yra universalūs. Esterly'aus refleksijos pagrindžia, jog paveiklaus rezultato bei tikrumo skirtingi kūnai ir protai siekė ir siekia tais pačiais būdais. Dirbdama su kitais žmonėmis, kurie man padeda įgyvendinti kūrinius, visada stengiuosi palikti kūrybos malonumo bei nuomonės ir (ar) sprendimo galimybę meistrai. Nes, pradėjęs realizuotis, kūrinyje, objektas jau gyvena savo gyvenimą ir savinimasis, noras maksimaliai kontroliuoti tik užgesintų jo gaivališkumą. O meistras geriausiai žino, kaip elgiasi medžiaga ir kaip dirba rankos. Visada norisi, kad objektui kūną suteikusios rankos būtų mylinčios ir tikinčios.

Dar vienas aspektas, kurį paliečia Esterly'us, neapsakomai tautkliai atliepdamas mano tyrimą ir kūrybinę praktiką, tai – *nematomų* vietų reikšmė. Nukabinus drožinius restauracijai, pamatyta, kad jie buvo kruopščiai atlikti net ir tose vietose, kurios buvo paslėptos nuo žiūrinčiojo. Racionaliai mąstant, tai galima vertinti kaip perversišką skrupulingumą, bet galima sieti ir su pamaldžių bažnyčių skulptorių įpročiais, kurie išbaigdavo statulų uždengtas nugarines puses, nes „Dievas mato viską“. Anot Esterly'aus, ši drožėjų auka turi svarią priežastį – kas *nematoma*, nulemia tai, kas *matoma*. Ta riba, už kurios vaizdas dingsta, sukuria objekto profilį, todėl nugarinė pusė tampa tiek pat svarbi, kiek ir priekinė. Taigi galima sakyti, kad šis veiksmas yra netgi pragmatiškas. Nematoma yra suvokiama matomame.

Ant nugarinių drožinių pusių, kurios vėliau buvo sukljuojamos tarpusavyje, restauruojant atsidenė ir kaligrafiškai, dailūs techniniai užrašai. Vietoj elementarių žymių, tokių kaip skaičiai ar raidės, rastos elegantiškos kilpos įrodo, kad Gibbonso dirbtuvių meistrus procese motyvavo ne kas kitas, o malonumas išraišyti gražias formas. Grožio kūrimas buvo įaugęs į juos. Tokiu būdu kiekvienas gestas, kad ir nematomas, liko objekte kaip intencija, galima manyti, prisidėdama prie kūrinio poveikio.

Pabaigęs darbus, Esterly'us įsitikino, kad vienos klaidos neišvengė – viena dalis buvo išdrožta netiksliai, aukščiau ne visai tiksliai atitiko originalą. Tačiau galiausiai jis suprato, kad tai yra jo paliktas parašas (kurį valiūkiškai jis norėjo palikti rūmų langinėse bebaigdamas darbą), demonstruojantis, kad tai ne Gibbonso darbas. Klaida tapo dalimi rūmų istorijos: įrodymas, kaip kitas drožėjas po daugybės metų, kai tradicija buvo pamiršta, turėjo vėl iš naujo atrasti meistrystės paslaptis.

Atsidavusių paviršių transformacija

Debra'os Roberts ir Davido Esterly'aus mintys atliepia mano pačios jausenas ir apmąstymus ne tik muziejaus saugykloje, bet ir apskritai dirbant su medžiaga, kuriant objektą. Medžiaga ir būsimą objekto kūnas dar neturi istorijos, bet aš, iščiupinėdama, glostydama, stebėdama kintančią formą, šveisdama ar pan., bandau įkrauti būsimą daiktą fiziniu kontaktu ir mintimis (ar projekcijomis), bandau įpūsti *dvasią*. Ir aš to nedarau sąmoningai. Tai ateina per atsidavimą procesui ir nuoširdumą būsimam daiktui. Turbūt todėl mano kūrinys „Atsidavę paviršiai“ (2021) iš tiesų kalba ne tiek apie daiktą, bet daugiau apie atsidavusią kūrėją ar amatininkę:

Kartais kritikai rašo, kad skulptorius galynėjasi su medžiaga. Bet su kuo ten galynėtis? Mes priimame ir atsiduodame.⁸⁷

Tęsiant Antano Mončio (1921–1993) mintį, jo šimtmečio parodai „Glamonė“ sukūriau skulptūrišką atsisėdimą, trauktą raudonu aksomu. Norėjau sukurti formą, kuri kviestų prisėsti netipiškai – apsižergti, bet ir jaustis apglėbtam, sėdėti tarsi balniškame balde, tarsi ant gyvulio. Taip pat siekiau, kad šis objektas asociatyviai keltų norą jį apkabinti, primintų santykį su pliušiniu žaislu. Tokia praktika norėjau užmegzti kūnišką, juslinį, *geidžiantį* ryšį su medžiaga, objektu, panaikinti griežtą atskirtį tarp žmogaus ir daikto, įtvirtinti baldo kaip žmogaus inversijos įvaizdį. Vis atsisėsdama ant putplasčio bloko kūno pozos gairėmis modeliavau formą: liečiau, pjoviau, stebėjau, bandžiau išjausti, išgludinti ir įsikūnyti. Tuomet ant viso išformuoto paviršiaus klijavau ploną porolono sluoksnį ir galiausiai aptraukiau aksomu – medžiaga, turinčia stiprių istorinių bei jausminių konotacijų. Buvo įdomus procesas dirbti su šia forma – pirma suteikus baldui kūną, pagal jo linijas, iškilumas ir įdubimus vėliau modeliuoti aksominio baldo rūbo lekalą. Išėjo labai meditatyvi eiga, tarsi rankomis išmylečiau, iščiupinėčiau kiekvieną formos linkį, lekalu suteikčiau tam linkiui prasmę. Aprengiau šį objektą specialiai jam išmodeliuotu apdaru. Vieniems šis baldas priminė vidaus organą,

87

Antanas Mončys, angl.
„Sometimes critics write that sculptor fights with material. What to fight there. We're embracing.“
Echo Gone Wrong,
„Photo reportage from the exhibition 'L'ÉTREINTE – EMBRACEMENT – GLAMONÉ' at the Vartai gallery“, paskelbta 2021 m. rugsėjo 27 d.,
echogonewrong.com/photo-reportage-from-the-exhibition-on-letreinte-embracement-glamone-at-the-vartai-gallery/.

dengtą gaureliais, kitiems – stilizuotą gyvį su kailiuku. Man asmeniškai, tipologiniu požiūriu, tai objektas hibridas, galbūt rūbas, virtęs baldu. Aksomo medžiaga siejasi tiek su senovišku minkštu žaislu, rūbu, tiek ir su minkštu baldu, o detalus audinio modeliavimas ant formos, lekalo išdirbimas pirmiausia asocijuojasi su rūbo kūrimu. Galbūt dėl to, labiau tai turėdama mintyse kaip kūno apdarą, lengviau ryžausi panaudoti spalvą. Kartu pasirinkimą nulėmė ir atsitiktinumas – nuvažiavus pirkti nusižiūrėto duslaus bordinės spalvos aksomo, primenančio mano sofos originalų audinį, eilinį kartą nuo audinių gausos ir patrauklumo susisuko galva, taigi įsigijau ryškesnį nei buvau numąčiusi. Grįžusi užmečiau audinį ant objekto ir kiek nustėrusi bandžiau susivokti, kaip mane veikia ši ryški spalva ir ar ji tinka mano kūrybinėms užmačioms. Bet kartu man patiko raudono aksomo bažnytinė asociacija: auksais apkaustyti šventųjų kaukeliai aksomo ar šilko pataluose, liturginiai rūbai, altoriaus užtiesalai, procesijų vėliavos. Kūnas, kraujas, vynas. Tačiau vis tiek iki pat galo abejoju, ar spalva neužgožia formos, intymios nuotaikos – tarsi tam reikėtų tylos, ilgesnio įsižiūrėjimo. Bet parodos kuratorių, galeristų ir lankytojų pozityvios reakcijos leido įsitikinti, kad spalva visgi traukia ir šiuo atveju pozityviai dirgina. Kartu, naudojant aksomą, yra prasminga rinktis ryškią spalvą, nes būtent dėl to ši medžiaga nuo seno taip žavėjo žmones – tai audinys, kuris dėl savo pūkelių geba gerai priimti dažą ir žvilgėti, atspindėti šviesą, todėl galima išgauti labai sodrias spalvas.

Šio objekto beveik skausmingas ryškumas procese įgavo dar daugiau prasmų. Kai paroda jau kabėjo ant nosies ir stengiausi pabaigti viską laiku, besiūdama sulaukiau skambučio, kad motociklu važiuojęs draugas pateko į avariją. Laukdama, kol pagaliau galėsiu aplankyti jį po operacijos, lopiau šį baldą ir galvojau apie jo sulūžusį šlaunikaulį. Nejaukūs mauduliai lakstė kūnu. Su kiekvienu dygsniu įsivaizdavau ir beveik jaučiau, kaip tuo momentu susriegiamas kaulas, susiuvami audiniai. Kūnas mano juslinėje vaizduotėje tapo mechaniškas, sukonstruotas, o kuriamas objektas tarsi atvirkščiai – jautrus, organiškasis, skausmingas.

Objekto siūles palikau taip pat sau neįprastas – neapdirbtas, nubrįžusias. Iš techninės pusės išorinės siūlės man leido audinį atraukti labai tamptai, o proceso metu supratau, kad toks apdirbimas duoda dizaino objektui oro, eskiziškumo, atvirumo ir neapibrėžtumo, kokiai kategorijai jį reikėtų priskirti: ar tai artefaktas, ar dizaino, ar meno kūrinys. Ir, žinoma, tokios siūlės sustiprina rankų darbo motyvą. Atviros siūlės taip pat suteikia išvertimo įspūdį – tarsi objekto vidus būtų išorėje ir tarsi matoma tai, kas paprastai nematoma, taip žiūrovui suteikiama intymesnės akistatos galimybė. Vėlgi čia



Atsidavę paviršiai procese, 2021



Selfis iš ligoninės, 2021

matyčiau netyčines sąsajas su pirmųjų anatomų bei Šekspyro herojų troškimu patekti į kito vidų. Taip ir man, sukūrusiai „Atsidavusius paviršius“, norėjosi jų *viduriams* suteikti prasmę, pakeisti putplasčio karkasą į kažką tauresnio. Nors tai nematoma, bet žinojimo užtenka, kaip ir žinojimo apie savo kūno sandarą (tam tikra prasme – tikėjimo, kad ji tokia), kad santykis su kūnu, noriu manyti, būtų reikšmingesnis.

Neapsiribojusi forma, perėjau ir į manipuliaciją paviršiuje. Vietomis šį atsisėdimą išskutau – išdėvėjau. Man buvo įdomu pamatyti, kaip tai galėtų paveikti santykį su objektu, ar, suteikus prisilietimo ženklų, jis atrodytų trapesnis, labiau prieinamas, keltų daugiau pamąstymų apie jo kaip negatyvo kažkada turėtą santykį su tariamu pozityvu. Manau, kad išdėvėjimo, kaip apatinio sluoksnio atidengimo, motyvas yra vystytinas siekiant daikto atvirumo, nuskaitomumo. Tačiau šiuo etapu įvertinčiau, kad mechaniškas audinio išskutimas iki galo nepasiteisina vien dėl to, kad tai imitavimas, o ne naujos prasmės ir vertės sukūrimas.

Daikto ap rengimas yra dviprasmiškas veiksmas. Viena vertus, tai asocijuojasi su kažkuo jaukiu, intymiu, švelniu, patogiu, kita vertus – gali būti neaišku, kas yra uždengta, kokie sluoksniai slepiasi po išoriniu dangalu. Baldas kviečia, tačiau jis nėra pakankamai skaidrus. Galbūt tai galima vertinti ir kaip paslaptį, mistiškumo sąlygą, kuri kelia smalsumą. Audinys sukuria intrigą, ką galiausiai galima pavadinti patrauklumu.

Ši kirbanti dvejonė dėl nepakankamo objekto atvirumo ir labiausiai dėl netaurių *vidurių* atvedė mane į jo pakartojimą kitoje medžiagoje. Trumpam bandžiau kvestionuoti, ar prasminga atkartoti tą pačią formą, ar man ji iš tiesų taip patinka, ar atrodo svarbi. Nusprendžiau, kad net ir geriau, kad forma beveik atsitiktinė. Kartu, pakeitus tik vieną dėmenį, yra žymiai lengviau pamatuoti rezultato pranašumą. Forma, prie kurios nesu labai prisirišusi ar į kurią nesu labai įtikėjusi, leidžia man būti objektyvesnei, tarsi moksliniame eksperimente. Žinoma, pagaminus kartotę, dubliuojant, objektas praranda unikalumą ir autonomiškumą. Jau galiu numatyti klausimus: kuris iš šių objektų bus originalusis, kuris iš jų turės *aurą*? Ar pirmasis, ar tas, kuris labiausiai atitiks lūkesčius? Ar būtų teisinga klonui atiduoti sielą vien dėl jo vertingesnių *vidurių*?

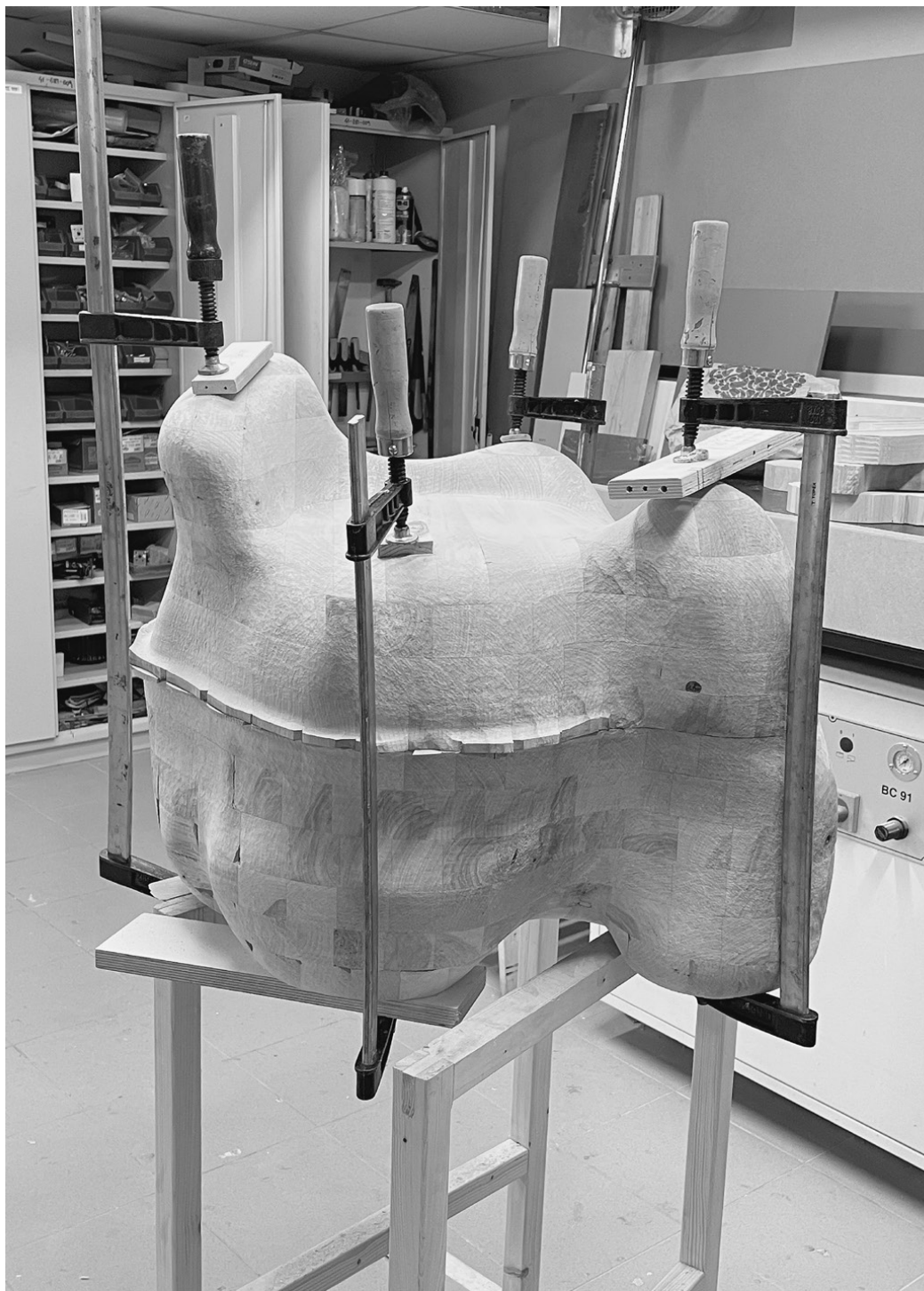
Kita vertus, toks prototipavimas labai būdingas konvenciniam dizainui, todėl per pažįstamą praktiką galima lengvai pristatyti *vidurių* pokyčio sumanymą. Kartu ir autorinis dizainas turi dažną tiražą, kuris visai nesuprastina objekto, leidžia išplėtoti techniką, meistrystę. Ir jei kiekvienu atveju egzistuoja medžiagos unikalios variacijos bei toks pat kiekis rankų darbo – tiražuojamo objekto vertė gali būti

net didesnė, nes ji kiekvienu nauju egzemplioriumi įtvirtina jo pelnytą, neatsitiktinę būtį.

Antrajai versijai nedvejodusi pasirinkau medieną kaip tradiciškai baldišką, amatininkishką, konstrukciškai patikimą ir ilgaamžę, tačiau šiltą ir kiekvienu kartu unikalią natūralią medžiagą. Pirmiausia esamą formą nurengiau ir skenavau. Pasirodė, kad tai įdomus veiksmas, lyg vėl visą paviršių atidžiai išžiūrėčiau ir oru išglostyčiau. Iš tiesų skenavimas nėra jau toks automatiškas ir anonimiškas veiksmas. Turi visu kūnu įsitraukti į šokamą choreografiją, padiktuotą skenuojamos formos. Dar kiek pamylavus paviršių 3D programoje, formą jau buvo paruošta pjauti CNC medienos frezavimo staklėmis. Viskas atrodė gan paprasta, kol nepradėjau klijuoti ruošinio ir kol su Vilniaus dailės akademijos dirbtuvių edukatoriumi Žilvinu nepradėjome projektuoti, kokiais etapais ir koku būdu geriausiai pjauti. Vėlgi nieko automatiško, atvirkščiai, tiek daug etapų ir tiek daug rankų darbo! Pradžioje intuityviai sukurta forma vėliau pareikalavo beveik inžinerinio strategavimo, kaip protingai viską padaryti, pagarbiai elgiantis su medžiaga (brangiais *viduriais*) ir tausojant akademijos energinius išteklius. Tam tikrais momentais jau norėjosi verkti, kiek etapų į priekį turiu numatyti ir nei viename iš jų negaliu suklysti, vietoj to, kad atsiduočiau meditatyviam darbui su medžiu. Konsultavausi su draugu architektu, kuris palygino šį pjovimo ir formos auginimo būdą su elektrinių gitarų gamyba. Vėlgi įdomus sugretinimas su muzikos instrumentu. Kaip tik tomis dienomis, kai plūšau prie savojo ruošinio, dariau kitam draugui paslaugą ir visai neplanuotai atsidūriau smuikų dirbtuvėse. Kaip dizainerė, susikonzentravusi į gyvenamąją, kasdienišką aplinką, pamirštu, kad mediena nepakeičiama ir dėl savo akustinių savybių. Ir jei jau man rūpi istorinis amatas, turintis galias tradicijas, ir ypatingas santykis su daiktu, tai yra būtent ta sritis – muzikos instrumentai. Sąsaja ne vien techninė ar vertės. Instrumentas keičia žmogaus kūną, pavyzdžiui, nuo grojimo smuiku gali iškrypti stuburas. Ne tokiais radikaliais atvejais – šis objektas įpareigoja ir disciplinuoja tam tikram judesiui, artumui. Neišvengiamai prie savo muzikos instrumento yra prisirišama. Atsimenu, kaip tas pats draugas vaikystės instrumentą rengėsi parduoti ne vienus metus, o galiausiai, pasiryžęs ir nunešęs profesionaliam muzikantui įvertinti, klausydamas, kaip skamba jo instrumentas, kaip pats sakė, tiesiog apsibliovė. Mintis, kuri tik ir palaikė ryžtą parduoti instrumentą, – kad jam negerai gulėti nenaudojamam, o juk galėtų kažkoks vaikis juo groti. Man užteko įsižiūrėti vien tik į stryką (liaudiškai labiau žinomą kaip „smičius“), kad įvertinčiau muzikos instrumentų gamybos rafinuotumą: pagaliukas su įtemptais arklio ašutais, o iš arti matyti įmantri konstrukcija, perlamutro ir kaulo intarsijos (būtent jo pa-

taisyto paimti iš smuikų dirbtuvės ir atėjau). Nešdama tokią, mano akimis, brangenybę, jaučiausi labai ypatingai, o jei tai būtų visas instrumentas...! Stryką iškart nužiūrėjo ir medžio dirbtuvių edukatorius Jonas – objektas jį taip pat sujaudino ir jis man staiga pradėjo kloti savo paslaptis, kaip jis laisvalaikiu eina ieškoti lobių. Pokalbiai su meistrais yra patys vertingiausi ir toli vedantys, kai pradedi kalbėti ta pačia rankų kalba, iš karto susišneki, atsiriša istorijos, įdomiausi, patys filosofiškausi pamąstymai. O nuostabiausia, kai meistrai patinka tavo darbas, kai jis jį nuskaito ir dar įžvelgia savas interpretacijas. Tokiais momentais žinai, kad tikrai judi teisinga linkme. Patariamų ne visų reikia klausyti, kiekvienas pamoko savaip, bet balansuojant tarp to, ką tau sako pati medžiaga, ką jauti, kur veda pats procesas ir ko gali išmokti iš meistrų pasakojimų, galima labai daug pasiimti, mane tai stebėtinai veikia idėjiškai. Procesas man visada yra konceptualiausia darbo dalis. Bedirbant ir bebendruojant jungiasi įdomiausios sąsajos.

Dirbtuvių vedėjo Donato užklausiau, kokiais ypatingais klėjais aš galėčiau klijuoti savo ruošinį. Pagalvojau, kad viskas turi būti kažkaip tauru ir pagrįsta (paminėtina, kad šį kūrinių dariau jau po patirties su muziejais ir restauracine virtuve). Man akys užsižiebė, kai jis pradėjo pasakoti, kad kažkada į klijų masę dėdavo ir kraujo. Pasiūlė man organinės kilmės klėjus iš odų ir kaulų, kurie yra pripažinti kaip tinkami restauracijai. Grįžtamasis procesas ar galimybė lengvai restauruoti objektą man pasirodė labai tinkanti, juk baldas su siela turėtų būti ilgaamžis. Jau vežant pusę ruošinio ant pjovimo staklių, Žilvinas kiek susirūpino, pusiau juokais, pusiau ir ne, kad gal negerai tie klėjai, gali mano daiktą pelės apgraužti. Mane ši mintis sužavėjo, iškart prisiminiau gražuolį rokoko triumo veidrodį iš Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus rinkinio, eksponuotą parodoje „Nematomai“. Būtent jį ir pasirinkome, nes yra apgraužtas žiurkių (ne pelių, nes kartu su restauratoriumi kolektyviai nusprendėme, kad pelių dantys negali būti tokie stambūs), ir pagalvojome, kad jauniausius lankytojus tai tikrai turėtų sudominti. Saugykloje aiškinantis auksavimo technologiją, mums šį veidrodį, pasislėpusį už dar kelių milžiniškų veidrodžių, parodė restauratorius Robertas Švelnikas. Bado prispaustos žiurkės (na, gerai, gal ir pelės) graužė visgi ne auksą, o būtent gyvulinės kilmės klėjus, kurie yra maišomi su kalkėmis ir naudojami kaip gruntas auksavimui ar polichromijai. Graužikų dantukų žymės net savotiškai dekoratyviai atrodo ir parodomai atidengia visus sluoksnius. Po Žilvino komentaro supratau, kad žiurkių palikti rėžiai paviršiuje, papildantys drožinius, man primena frezos galvutės paliktas žymes. Iškart sekė mintis, kad gal vertėtų kuriamo baldo paviršiui suteikti faktūrą, o CNC frezos galvutei, judančiai



Medinė Atsidavusių paviršių versija procese, 2023

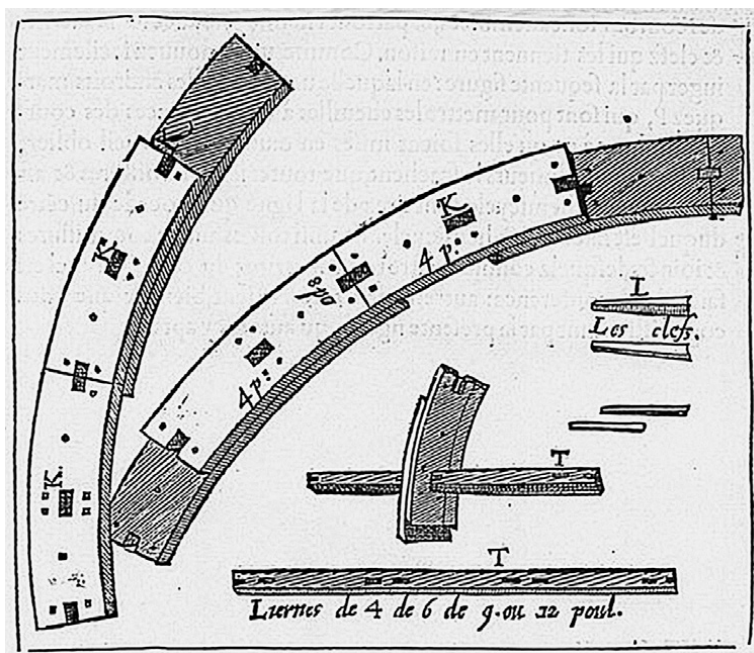
banguota forma, užduoti tokią trajektoriją, kuri paliktų organišką rankų darbo įspūdį – kaltuko ar rėžtuko pėdsakus. Drauge su Žilvinu prisiminėme ir Leoną Striogą (1930–2022), kurio medinės skulptūros pirmiausia įvardyčiau kaip labai jautrius ir dvasingus kūrinius, kuriems, mano nuomone, to suteikia būtent kuriamas paviršius – savitas faktūriškumas.

Dar vienas prasminis sluoksnis materijoje – mano užsispyrimas šį baldą padaryti tuščiavidurį, kuo lengvesnį. Pagalvojau, kad objektui svarbus jo svoris. Jei jis nestandartinis savo išvaizda, bet svoriu primena kokybišką medinį krėslą, galbūt tai priartina jį prie kažko artimesnio, pažįstamo, konvencinio? Ir kartu, kaip ir krėslą, žmogus ar du žmonės galėtų jį pakelti, pernešti. Tokiu būdu per jausmą, bet ne per vizualumą objektas turėtų asociacijų su turėtais, pažįstamais daiktais ir interakcijomis su jais. Žilvinui tuščiaviduriškumas priminė būgną, juokavo, kad gaminu mušamąjį instrumentą.

Ir taip be galo – tik spėk fiksuoti vertingas įžvalgas ir sutapimus.

Grįžtant prie ruošinio, pasirinkau beržą – tolygią, ne tokios kontrastingos tekstūros medieną. Norėjosi numatyti, kad medžio tekstūriškumas neužgožtų formos, kad būtų galima išlaikyti objekto vientisumą. Kiekviename ruošinio sluoksnyje (formą auginau sluoksniais) stengiausi *brūselius* (tašelius) pjaustyti ir dėlioti atsižvelgdama į skersinio pjūvio piešinį, kad viena detalė švelniai pereitų į kitą. Tad sužiūrėjau kiekviena detalytę ir, kiek galėjau, strategavau jos vietą. Bedėliodama galvojau, kaip šį pajautimą turėčiau perduoti kitiems meistrams, kurie, pavyzdžiui, gamintų šį mano objektą.

Pusiaukelėje supratau, kad mažų paklaidų neišvengiau, tačiau nesupanikavau, priėmiau šią klaidą kaip proceso padiktuotą programą, cituojant D. Esterly'ų, – kaip galimybę pranašumui. Prieš klijuodama ruošinį svarsčiau, ar įmanoma būtų palikti kažkokius *plyšius*, kurie leistų pažvelgti kiaurai – pamatyti baldo vidų, o ne tik išpuoselėtą išorę, ir leistų dar labiau suprasti objektą, kaip jis yra suręstas. Tos ertmės turėjo atrodyti kaip savaiminės, o ne dirbtinai apgalvotos. Todėl pamaniau, kad šios padarytos klaidos tokį efektą ir turėtų sukurti. Raminau ir Žilviną, kuris matė, kiek laiko klijuoju ruošinį, todėl labai nerimavo, ar staklės nepadarys kokios klaidos, ar nesusgadins mano darbo. Sakiau, kad jei ir nutiks kokia klaida, galbūt ji irgi kažkur nuves, kažką atvers. Klaidos atsidengimai man padiktavo dar vieną vystytiną galimybę – leisti frezai atidengti konstrukcinius elementus, pavyzdžiui, kaištus. Vietoj primityviai sukljuotos medžio masyvo kaladės pasimatytų suręstas karkasas. Ką tai duotų objektui? Čia susijungė kelios mano mintys. Prisiminiau Renesanso architekto Philiberto de l'Orme (1514–1570) sukurtą surenkamą pastato stogo konstrukciją, kuri leido sutaupyti medienos kaštus (nes



statant didžiulius rūmus reikalingos žaliavos dažnai tiesiog pritrūkdavo), sumontuoti viską iš žymiai mažesnių detalių, palyginus su iki tol stogams naudotais masyviais balkiais. Juk tokia ypatinga vieta yra istorinio pastato palėpė, kur galima iš vidaus pamatyti, kaip yra iškeltas, sukonstruotas pastato stogas ir jam duota forma. Tai primena apverstą laivą ne šiaip sau – konstruoti de l'Orme tipo stogus buvo kviečiami būtent prancūzų jūrų laivyno meistrai. Sąmoningai (pasąmoningai) tai asocijuojasi ir su griaučiais. Mano darbo vadovas Mantas Lesauskas iškėlė hipotezę, kad galbūt neatsitiktinai laivų struktūra panaši į anatominius griaučius, galbūt žinios ateina iš priešistorinių medžioklės, žvejybos laikų ir gyvūnų darinėjimo patirties, kai žmonės įsisąmonino, kaip yra sukonstruotas organizmas su stuburu ir šonkauliais. Gal tikrai inžinerijos ir anatomijos šaknys yra susijusios labiau nei atrodo iš pirmo žvilgsnio? Juk pirmųjų automatų kūrėjams žmogaus organizmo mechaninis veikimas buvo tiesioginė inspiracija.

Gilinimasis į karkaso konstrukciją atveria dar vienas duris į profesionaliųjų amatų istoriją. Prisiminiau „Natyvai“ dueto parodai „Nematomi“ sukurtą modulinę lentyną iš lietuviškos pušies. Juos įkvėpė dviejų saugyklų turinio skirtinga charakteristika – istorinių baldų bei liaudies meno. Jie atkreipė dėmesį, kad istoriniai baldai traukia savo įmantriomis formomis, išstobulinta meistryste, tačiau konstruk-

cija yra dažniausiai paslepiama, o liaudies baldams yra būdingos atviro konstrukcijos, todėl galima greitai nuskaityti baldo *esmę*. Kiekvienoje medinėje konstrukcijoje svarbu rėvių kryptis – tai lemia paviršiaus kietumą arba kaip tik paslankumą apdirbant. Šių aspektų įvertinimas nulemia savyje žinias nešančią objekto estetiką.

Vykstant ilgam procesui, kuris leido apmąstymams išsikeroti, pasidarė labai aišku, kad, mediniams *viduriams* užėmus tiek svarbos, šį baldą apmušalais dengsiu tik fragmentiškai. Minkštoji dalis primins daugiau balną ant gyvulio nei gyvulio iškamšą, o klaidos nulemtas *plyšys* taps ne tik langu į *vidurius*, bet ir pradžios tašku, iš kur išlenda tarsi iš tų *vidurių* ištrauktas ir išverstas, paminkštinimu virsantis *audinys* (kūno dalis arba audimo staklių produktas).

Medžiaga ir meistras

Galutinai sugundyta tradicinės, daug rankų darbo reikalaujančios minkštų baldų technologijos, nutariau iš arti pamatyti gryną procesą, kaip to mokosi restauratoriai Vilniaus dailės akademijos Telšių fakultete. Tai tapo ir geru pretekstu susipažinti su žinomais restauratoriais, paklausinėti, kaip jie mato baldo *aurą*, koks jų pačių santykis su daiktais.

Ramų saulėtą rytą, laukdamas studentų, šiltai su entuziazmu pasitinka dėstytojas restauratorius Bangutis Prapuolenis ir pirmiausia aprodo, ką šiuo metu tvarko studentai. Pirmas kursas baigia restauruoti vienuolių atgabentą komodą. Man, žinoma, iškart pasidaro smalsu, kokiais keliais čia atkeliauja daiktai. Bangutis prisipažįsta neretai pats atitepiąs senienų. Jis negali praeiti pro išmetamus baldus arba kiti jam visada pasiūlo, jei ką pamato. Bet štai daiktai atkeliauja iš vienuolynų, bažnyčių ir, žinoma, aplinkinių muziejų. Taip pat akademijos bendruomenė, žinodama šią galimybę, pasiūlo restauruoti vieną ar kitą asmeninį baldą. Klasėje (vadinu klasėmis, nes kitaip tų kamerinių jaukių patalpų nesinori vadinti) stovi prastokos būklės, bet dailių proporcijų tarpukario laikų kabykla – padaryta paprastai, nėra ypač geros meistrystės, – įvertina Bangutis. Žiedas su kabliukais viršūnėje inovatyviai sukasi, tad abu sutinkame, kad vis tiek vertas dėmesio objektas. Sužinau, kad tai būsimas pirmakursio (-ės) darbas ir būsimas funkcinis daiktas klasei – kol kas savo švarką kabinu ant senos vinies, įkaltos į grubiai šviesiais dažais nuteptą kaimiško stiliaus spintelę. Atkreipiu dėmesį, kad restauracijos laukiantys daiktai klasėje atlieka funkciją – jei net ne pirminę, tai vis tiek juose jau talpinamos restauracijos priemonės, laikoma kava, arbata. Jie visateisiai šios erdvės veikėjai. Atėjusios studentės iškart pradeda dirbti prie komodos – pašildytu ir pigmentu nuspalvintu vašku užtepa kinivarpų paliktas skylutes. Mediena jau gražiai sutvarkyta ir blizga beveik kaip lakuota. Išsiaiškinu, kad baldams paprastai naudojamas tungamedžio aliejus, tepamas keliais sluoksniais. Kitoje klasės dalyje antro kurso studentės mokosi sukonstruoti krėslo minkštąją dalį, kas, žinoma, labiausiai patraukia mano akį. Dar pro vieną



Minkštos krėslo dalies rekonstrukcija,
Vilniaus dailės akademija, Telšių fakultetas, 2023

neužkalną drobės kampą galiu pasigėrėti vidiniais sluoksniais ir dygniais. Šalia ant stalo išrikiuoti dailūs japoniški įrankiai ir natūralios medžiagos, pabirusios jaučiai nevienodos, tarsi rankų darbo vinutės (užfiksuoju, kad tai būtų tokios, kokių reikia vienam iš mano sumanymų). Man paaiškinama, kad šios stačiakampio profilio viny mažiau gadina, skečia medieną. Pasigrožiu džiuto diržais, natūralaus pluošto virvelėmis. Atrodo, natūralumas čia pasiteisina tiek dirbančiam kūnui, tiek ir daikto orumui.

Už buvusios-būsimos kabyklos stovi garsiam veikėjui priklausęs žurnalinis staliukas (kokiam, informacija praslydo, turbūt tuo metu, kad nepamirščiau, mintyse kartočiau „tun-ga-me-džio aliejus“). Objektas iš pirmo žvilgsnio nelabai ypatingas, sunykęs, bet su istorija, todėl jį restauruoti, kaip atsakingą užduotį, Bangutis pasilikęs sau. Kaip tik tuomet pagalvojau: ar tokiose situacijose mes siejame žmogaus aurą ir daikto *aurą*? Klasėje dar stovi du plikai nurengti krėsiai, nuo tungamedžio aliejaus blizgančiu, elegantišku mediniu karkasu. Antrakursių ruošiamos minkštos dalys priklauso būtent jiems. Pavartau šalia padėtą 4-ojo dešimtmečio prancūzišką *art deco* baldų katalogą, atsivežtą tarpukariu Bangučio tėvo, paties Jono Prapuolenio (1900–1980). Man papasakojama, kad, ardant krėslus, buvo rasta vaikiškų žaisliukų.

Paklausus studentų apie daikto *aurą*, už visus vyresnis pokštaudamas atsako, kad čia viskas labai paprasta – tai priklauso nuo rankų darbo, rankų darbas įkrauna daiktą *aura*. Jo nuomone, kuo daugiau rankų darbo, tuo stipresnė ir *aura*.

Bangutis rodo grožį nematomose vietose – kaip atrodo baldo apačia ar nugara, kai lentos pjautos rankiniu būdu. Sužinau, kad naudojamos jūržolės atkeliauja iš Indijos, Baltijos jūroje jų yra, bet jos nekokybiškos. Šalia jūržolių, šiaudų ir arklio ašutų padėta CNC freza išdrožta liūto galva. Bangutis išreiškia simpatiją ir šiuolaikiniam dizainui.

Sugėrusi į save šiuos įspūdžius, lekiu susitikti dar su vienu restauratoriumi – Ramūnu Balsevičiumi. Kad nesukelčiau įtampos, ir toliau garso neįrašinėju, viską bandau įsiminti. Pasitikdamas mane Ramūnas duoda suprasti, kad neturime daug laiko. Neriوسي iš kailio, lieju savo įžvalgas ir pamąstymus apie daikto *aurą*. Pavyksta! Pokalbis sukasi, kur man ir reikia, o Ramūnui, matau, irgi vis įdomiau ir norisi vis daugiau papasakoti ir parodyti. Laiko irgi visgi atsiranda tiek, kiek tik reikia. Jis pasakoja, kad iš tiesų vienus baldus malonu restauruoti, norisi glostyti, o kitus tiesiog skuba atiduoti. Kodėl taip yra, niekada nesusimąstė, bet galbūt, svarsto jis, tai ir yra apie daikto *aurą*. Dabar ilgą laiką kankinasi su, atrodo, kilnų tikslą turinčiu, bet jam nesėkmes nešančiu užsakyму: kunigas užsakė klausykas.

Tai smarkiai susirgo, tai pirštą įsipjovė – niekaip negali pabaigti. Bažnyčia *art deco* laikotarpio, o dvasininkas nori neobarokinių klausyklų. Ramūnas bando įpiršti kuo nuosaikesnį dekorą, skolinasi motyvus iš altoriaus (vėliau Bangutis komentuoja, kad vienuoliai yra labai jautrūs užsakovai). Klausiu, kaip atrodo Ramūno asmeninis interjeras, ar gyvena su senais daiktais, ar kaip tik norisi nuo jų pailsėti? Sulaukiu atsakymo, kad namuose nėra senų daiktų, viskas šiuolaikiška, patogų, bet baldų iš medžio drožlių ar dulkių plokščių nerasi.

Ramūnas nuveža aprodyti klausyklą gyvai. Pirmą kartą pasėdžiu klausykloje, nusistebiu, kad gan gerai per tarpus viskas matosi, bet mane patikina, kad prietemoje tokių tarpų anonimiškumui visiškai užtenka. Žemaičių muziejuje „Alka“ man aprodo sakralinio paveldo ekspoziciją. Krikštykla kaip gaublys, nešiojami kaldinti altorėliai, uždėti ant baldiškų kojų. Norėtų ir į saugyklas nusivesti. Kitą kart. Esu visada laukiama. Net įdomu, ką parašysiu.

Atrodo, gauti atsakymai patvirtina mano pačios jausenas apie *tikrus* daiktus. Dar kartą pagalvoju, kad rankomis žinantys ir dirbantys žmonės – mano didžiausi idėjiniai vedliai.

Apatiniai sluoksniai

Detaliau pasidomėjusi tradicine minkštų baldų apmušalų technologija, supratau, koks grožis, kokia meistrystė ir kokios pastangos slypi po viršutiniu, matomu sluoksniu. Vėlgi, stebėdamas šį sudėtingą daugiaetapį procesą, nori nenori pradėti galvoti apie *esmę* sandaroje. Klausant diskusijos įrašo, kiek juvelyrika yra paviršius, o kiek substancija (amatas ar menas), man įstrigo juvelyro Jonathano Wahlo (gim. 1968) mintis. Jis, nors ir ugdytas 9-ajame dešimtmetyje, kai buvo akcentuojama idėja, bet ne įgyvendinimas, mano, kad meistriškumas, t. y. paviršius, pats iš savęs gali tapti substancija (turiniu). Jo nuomone, žmogaus gebėjimas rankomis sukurti kažką išpūdingo yra savaime romantiška, gražu ir be galo gundo⁸⁸.

Teigiama, kad apmušalų technologija išsivystė iš balnų meno. Ankstyvesni medžiaginiai, proginiai balnai iš tikrųjų primena, pavyzdžiui, Viktorijos laikų minkštus aksominius baldus su gausybe kutelių ir virvelių. Taip pat prie apmušalų vystymosi prisidėjo ir palapinių konstravimo žinios. Dabar vadinamas tradiciniu sudėtingas ir daugiaetapis minkštos baldo dalies formavimas išsivystė XVIII a., atsiradus įmantresniems baldų siluetams – Liudviko XV ir Liudviko XVI stiliui. Ne veltui vienas pagrindinių apmušimo metodų yra būtent prancūziškasis (angl. *French Traditional Upholstery*). Pasak garsaus šio amato meistro ir eksperto Armand'o Verdierio, prancūziškoji tradicija koncentruojasi į ilgaamžiškumą ir išbaigtą baldo išvaizdą, o angliškoji – į minkštumą ir komfortą⁸⁹. Skiriasi užpildai, siūlės, įrankiai. Vienintelis bendras dalykas yra spyruoklės, bet ir jos rišamos skirtingai⁹⁰. Pasiėkus galutinį rezultatą, prancūziškam metodui yra būdingas gan standus paviršius, o angliškame naudojamas minkštesnis užpildas. Abiem atvejais, ne profesionalo akimis, – technologija atrodo panaši ir pasižymi apatinių džiuto drobės sluoksnių ir tarp jų esančių užpildų sudygsniavimu. Taip viskas surišama tarpusavyje, pritvirtinama prie pagrindo – diržų ir spyruoklių, kad išgaunama norima forma. Kraštas modeliuojamas standus, o centras – minkštesnis. Šviesus preciziškas dygsnis, atrodantis beveik kaip dekoratyvus siuvinėjimas ar apkantavimas, taip pat yra vadinamas

88

„Surface or Substance? Jewelry as Adornment and Power“, in *TEFAF*, gyvai transliuota 2017 m. spalio 31 d. (New Jersey: Newark Museum of Art), www.youtube.com/watch?v=SRkro1ORL4&list=PLXakQFSGJZ_bsdVUrfJB-LY-hYXdJ6e-c4&index=14.

89

„French Polish“, in *Upholsterers & Soft Furnishers*, kovas/ balandis/ gegužė (18) (Newton Abbot: The Association of Master Upholsterers and Soft Furnishers, 2017), 14, www.armand-verdier.com/editorials.

90

Spiralinė spyruoklė, kokia žinoma šiandien, buvo išrasta ir pritaikyta balduose tik daugmaž 1850 m.



Sudygsniuota briauna.
Armand Verdier, 2014

prancūzišku. Šiuo dygsniu labai detalai ir standžiai yra užauginama ir išmodeliuojama sėdimosios, atlošo ir ranktūrių dalies forma. Žiūrėdamas į tokį baldą tiesiog neabejoji, kad jis sukonstruotas bent šimtmečiui. Ir netgi kyla apmaudas, kad visa šita konstrukcija ir išmanymas paslepiami po viršutiniu baldiniu audiniu. Taip pat ir parašą ant baldo XVIII a. buvo įprasta palikti tik staliui (baldžiui) (pranc. *menuisier*), o apmušėjas (pranc. *tapissier-garnisseur*), kaip ir drožėjas ar auksuotojas, dažniausiai likdavo anonimiškas. Vis dėlto būtent apmušalai ir auksavimas sudarydavo pagrindinę kainą, o apmušėjas buvo atsakingas ir už baigto baldo pardavimą savo ateljė⁹¹.

Kiek teko susidurti su minkštų baldų restauracija Lietuvoje, prancūziškas dygsniavimas taikomas retai, kas, žinoma, priklauso ir nuo konkretaus laikotarpio bei baldo socialinio sluoksnio. Nemažai jų Lietuvoje yra ne tokie rafinuoti. Muziejuose saugomi baldai dažnai daryti vietinių ar regiono meistrų daug paprastesniais metodais. Tačiau medžiagos ir principai panašūs, kaip galbūt ir gaunamas pirminis išorinis vaizdas.

Restauruojant baldus, rekomenduojama naudoti tradicinę apmušalų technologiją ir taurias medžiagas tiems baldams, kurie buvo pagaminti iki 1940 m., o dėl patogumo spyruokles dėti tik į tuos, kurie datuojami ne anksčiau nei 1820 m.⁹² Visiems gerai žinoma, kad baldo originali vidinė struktūra ir medžiagos apsprendžia daikto vertę, tačiau įdomu, kad apie tai galvojama tik tuomet, kai objektas yra laikomas investicija ar kolekcinio vienetu.

Vis dar išlaikiusi smalsumą, ką mąsto minkštų baldų dalių restauratoriai, susisiečiau su minėtu Armand'u Verdieriu. Jis maloniai sutiko atsakyti į mano klausimus, nors ir sunkiai tam rado laiko tarp svarbių užsakymų ir jaunos šeimos reikalų. Buvo įdomu sužinoti,

91

Daniëlle O. Kisluk-Grosheide, „French Furniture in the Eighteenth Century: Seat Furniture“, in *Heilbrunn Timeline of Art History*, publikuota 2003 m. spalio mėn. (New York: The Metropolitan Museum of Art), www.metmuseum.org/toah/hd/sfurn/hd_sfurn.htm.

92

„Seat Re-upholstery using traditional methods“, in *Au Bonheur du Jour*, žiūrėta 2023 m. rugsėjo 23 d., www.aubonheurdujour.com/re-upholstery/?lang=en.

kad jo mama, siuvėja, matyt jame įžvelgdama potencialą, vienintelę jį iš trijų sūnų siuntė mokytis apmušalų meistrystės šalia pagrindinės mokyklos. Tačiau tikrąją aistrą šiam menui jis pajuto tik besimokydamas École Boulle koledže Paryžiuje.

Armand'as dirbdamas dažnai pamiršta viską aplink, būna susikoncentravęs į tai, kaip gali iš savęs išspausti maksimalią kokybę, nesvarbu, koks užsakymas ar užsakovas. Tačiau, tiesa, dažnai pagalvoja, kiek užpakalių sėdėjo ant šio baldo, ar, tiksliau, kieno tie užpakaliai buvo, kartu svarstydamas, kas gamino šį baldą ir kam originaliai jis buvo gaminamas. Baldo nurengimą jis lygina su svogūno lupimu, kai viršutiniai sluoksniai atidengia po jais esančias paslaptis. Kuo senesnis baldas, tuo įdomiau tuos sluoksnius lupti. Armand'as sutinka, kad rekonstruoti minkštąją dalį yra tikrai kažkas gan ypatingo ir jaudinančio, kaip ir rasti tarp audinių seniai pasimetusių daiktelių ar seniai įsigėrusių dėmių (istorinių dėmių!) arba paliktus baldžiaus ir pirmojo apmušėjo parašus (inicialus).

Armand'as nesisieloja, kad visas jo išmanymas ir amato įvaldymas galiausiai pasislepia po išoriniais sluoksniais. Sako, kai ateis laikas, jo meistrystė atsidengs kito eksperto akiai, o jausmą skirtume pajus klientas, galiausiai prisėdęs ant jo restauruoto baldo. Jis sutinka su manimi, kad visa *esmė* slypi *viduriuose*, nuo to priklauso formos išgavimas, komfortas ir ilgaamžiškumas. O savo kruopščiu ir atsida-vusiu darbu duodamas baldui naują gyvenimą, jaučiasi palikdamas jame dalį ir savęs. Paties namuose, kaip ir galima tikėtis, jam amžinai pristinga laiko kažką pasidaryti sau. Sofos su savo sužadėtine jie neturėjo, iki atsirado jų pirmagimis. Galiausiai paklaustas, kaip jis mėgintų sukurti naują daiktą su *aura*, atsako, kad pabandytų surasti būdą, kaip palikti dyginius matomus (!). Suprantu, kad tie mane pakerėję dygsniai ir yra pagrindinis jo pasididžiavimas, o tai patvirtino ir Bangutis, pas kurį vėliau nuvykau pati mokytis apmušalų amato. Apie Verdierio darbus jis sakė – tai jau tikras menas.

Žinoma, visą šią medžiagą rinkau ne tik tyrimui ir iš smalsumo, bet ir turėdama kūrybinių užmačių – ruošiausi parodai ir buvau numačiusi konstruoti minkstasuolį, todėl vasarai baigiantis kreipiausi į Bangutį. Jis rugsėjį priėmė mane savo mažoje romantiškoje dirbtuvėje Kaune. Įspūdžių buvo daug – nuo džiungliška apžėlusio sodo, pilno kriaušių, į nieką atremtų kopėčių kaip Sveno Nordqvisto knygoje vaikams „Petsono tortas“, veislinių ančių, žuvienės, Jono Prapuolenio baldų, tarpukario laikraščių iki to nostalgiskai malonaus kauniečių inteligentų bendravimo ir kavutės pertraukėlių.

Mokytis atsivežiau Liudviko XV stiliaus krėslo rėmą. Sužinojau, kad mokyklą, kuria vadovausiuosi, – suomiška, būtent ten Bangutis ir stažavosi. Apmušalų technologijos srityje (kaip turbūt ir kitose) la-



Pamokose pas Bangutį Prapuolenį, 2023

bai daug reikia kliautis jausmu, judesiu – tuo, ką be galo sunku būtų išmokti tik iš vadovėlio (nors buvo ir jis). Net įdėmiai stebint, kaip dirba eksperto ranka, net tai rankai padedant, kai kurie principai persiduoda tik per praktiką, bandant daugybę kartų. Tai turi tapti *tyliosiomis žiniomis*. Nors esu pakankamai naginga, kartais norėjosi gerai paverkti. Bet matant, kaip, nors ir lėtai, sluoksnis po sluoksnio auga mano inžinerinis kūrinys, ėmė didelis džiaugsmas ir pasididžiavimas. Pūslių pritrynimo ir kraujo nuleidimo nebuvo išvengta, bet minkšto baldo paslaptys man vėrėsi. Kai darai vieną etapą – atrodo lyg ir paprasta, bet kai jie susijungia – viskas tampa labai kompleksiška ir atsiskleidžia kiekvieno žingsnio paskirtis. Kiekvieną, kad ir mažiausią, smulkmeną Bangutis liepė užsirašyti ir net schematiškai nusipaišyti, nes paskui labai sunku atsiminti, ypač kai sluoksniai slepiasi ir nelieta tau matomi, o net ir maža klaidelė gali atsiliepti galutiniam rezultatui. Per (atrodo) šešias dienas (kavos pertraukėlių ir Bangutį užklumpančių viešnių ištis buvo įspūdingas skaičius) išmokau (be abejo, mėgėjiškai!) tempti diržus, kalti vinis (!), rišti spyruokles, dygsniuoti viską tarpusavyje, užtempti pirmąją drobę, pradėjau mokytis formuoti jūržoles, jas taip pat pridaigstyti ir dygsniais formuoti baldo briauną. Tiesa, čia mano pamokos užsibaigė – oras šalo, paroda artėjo, dirbtuvėje darėsi vis ankščiau, tad atidėjome mano dygsniavimo įgūdžius lavinti ir paskutinius sluoksnius dėti pavarai. Paklaustas, ką restauruodamas baldą galvoja, Bangutis atsakė, kad kūrybiškai negalvoja, bet technologiškai – labai daug. Jis gali justi meistrą, laiko tėkmę – koku laiku tai buvo daryta ir koks tas laikas buvo. Dažnai gali rasti technologinių paslapčių. Ir kartais klaidų. Bet restauruojant jo nenustoja stebint atsidengiantis praeities meistrų išmanymas.

Išrašyti įspūdžiai ir faktai iš Venecijos vietomis primena beveik raportą, bet tirštumas ir smulkmenų fiksavimas atrodė būtinas, kad viskas būtų sugerta ir niekas nepamiršta. O kartu jau išmokta, kad, ant lapo sugulus skirtingoms detalėms ar faktams, veriasi iš pradžių nepastebėtos įdomios sąsajos ar naujos prasmės. Viskas akumuliuojasi ir vienaip ar kitaip įsikūnija kūriniuose. Pirmasis rezultatas – paroda „Fetišo anatomija“⁹³ ir joje pristatyti kūriniai, susiję su šiuo tyrimu Venecijoje. Didžioji dalis objektų, pristatomų šios disertacijos gynimų metu, yra šios parodos eksponatai. Vertinu juos kaip galbūt net per daug „nėščius“ įvairių prasmių. Jie prisikaupę daug – tiek minčių, tiek ir fizinių elementų. Turbūt tiktų juos pavadinti ne tiek baigtiniais objektais, atsakančiais į užsiduotus klausimus, kiek į apmąstymų išdavas. Gal ir prototipiniai, bet jie turi daug potencialo, jie funkcionuoja kaip idėjų, technikų, medžiagų biblioteka. Galima juos dekonstruoti po vieną elementą ir kiekvienas iš jų jau galėtų būti principas, atskira tema naujam objektui ar net objektų kolekcijai. Tik dabar aš jau kalbu daugiau apie raišką, materializaciją – idėja, rišanti juos, išliktų tokia pati, nepaisant skirtingų vystomų krypčių. Pavyzdžiui, kiek galima sukurti naudojant vien baldinius diržus, audinių sluoksnius ar spyruoklių rišimo principą kaip atskirus, autonomiškus motyvus. Minėtas prisiakumulavęs gniu-tulas tokiu būdu pavirstų aiškiai ir paprastai artikuliuojančiais kūriniais. Tikėtina, jie taptų ir labiau nuskaitomais, ir be tyrimo savarankiškai funkcionuojančiais objektais, kas man taip pat svarbu lygiavertiškai žiūrint į išsipildžiusius kūrinius, kurie tam tikra prasme man nebėra pavaldūs.

Grįždama prie „nėščių“ objektų ir parodos „Fetišo anatomija“, noriu atskleisti mano tyrimui svarbiausius aspektus ir paaiškinti, kodėl šiam jungtiniam prisistatymui nutarėme duoti tokį pavadinimą. Apie parodą anotacijoje rašėme:

„[...] Fetišui reikia kūno, reprezentacinio ekrano, *geidžiamo* objekto, svetimos kultūros ar moters figūros – *kito*. [...]

⁹³
Galerija „Vartai“, 2023 m.
lapkričio 9 d. – 2024 m.
sausio 13 d.

Šioje parodoje atsispiriame nuo istorinės fetišo prasmės kaip nepažįstamo reiškinių, kilusio iš moterų praktikų demonizavimo, vėliau peraugusio į objektų ar net ištisu kultūrų fetišizavimą. Savo pasakojimą pradedame Venecijos kurtizanių kultūros istorija, kai moteris galėjo jaustis sąlyginai laisva tik egzistuo-dama visuomenės paribiuose. Nors kurtizanės kasdien susidur-davo su sunkumais ir pavojais, jos buvo vienos labiausiai išsila-vinusių, laisviausių ir įtakingiausių moterų visoje Europoje, net ir šiandien jas galima laikyti tam tikru pavyzdžiu. Veronica Fran-co (1546–1591), kurtizanė ir poetė, savo laiku garsėjusi dėl abiejų profesijų, tapo mūsų tyrimo Venecijoje inspiracijos šaltiniu ir vedle. Ten, kapstantis istorinėse knygoje ir tekstilės archyvuose, ieškojome sąsajų tarp moters kūno, kurtizaninės kultūros, knygų leidybos ir materialaus paveldo, kaip ankstyvųjų feminis-tinės veiklos apraiškų. Moters seksualumas, istorijoje demoni-zuotas, maskuotas, kontroliuotas ir fetišizuotas, laisvai galėjo reikštis salonuose. Tai lėmė ir erdvės šiai parodai pasirinkimą: galerija „Vartai“, komercinė meno erdvė romantiškame inter-jere aukštomis lubomis, mums priminė itališką *ridotto* – saloną, kur vykdavo pusiau vieši menininkų, poetų, intelektualų ir jų klientų – aukštuomenės mecenatų bei politikų (vyrų) – susitiki-mai. Būtent tokiuose salonuose Veronica atlikdavo savo jaus-mingos, drąsios, erotiškos ir visuomenei kritiškos poezijos skai-tymus, išskirtinius to meto literatūros lauke.

[...]

Anatomija gali būti moters kūno, objekto ar kultūros. Jaus-minis ar net erotiškasis objekto suvokimas atsiskleidžia susidū-rus žvilgsniui ir tam, kas slepiasi po paviršiumi. Šilkiniai rauki-niai atidengia perlais inkrustuotą medinę struktūrą. Laiko ir ly-tėjimo sluoksniai, nudėvėti ar nepabaigti, klojasi kaip audinio draperijos, pridengtos, tačiau perregimos, jaudinančios ir erzi-nančios stebėtoją. Ant pseudorenesansinės kėdės kojų paremti iš stiklo pagaminti organai, atsakingi už keturis „humorus“ – arba žmogaus kūno skysčius, – nulemiančius mūsų sveikatą ir egzistenciją pasaulyje. Nuo lubų krenta baldakimas, prilaiko-mas tik išsiuvinėtų kurtizanių poemų. Iškyla terakotos peizažų iliuzija, venecijietiškos ochros molio upės ir kalnai iš stiklo – transcendentinės, Egipte išvystytos medžiagos.

[...] Kalbantis su mirusiaisiais, dirbant rankomis, judant prietarų, sapnų, pranašysčių erdvėje užvaldo fantazijos svaigu-lys. Puošnumas persipina su nuogumu, troškimas – su absurdu. Mat tikras fetišistas atpažįsta savo fantaziją ir sykiu leidžiasi jos užvaldomas; suvokimas jokia būdu nesumažina fetišo galios.“⁹⁴



Vienas iš Keturių humorų (*plaučiai-flegma*), 2023

Iš parodoje pristatytų objektų „venecijietiškiems rezultatams“ priskirčiau: „Ne Savonarolos kėdę“, iš dalies „Save kuriančią širmą“ ir mūsų su Goda bendrą kūrinių – „Keturių humorų“ fakelus. Galbūt kitame kontekste, aprašymuose akcentai susidėtų dar kitaip, ypač turint omenyje mano visą tyrimą ir išvadas, kurias galiausiai įdiegiau savoje praktikoje, tačiau užduotas parodos kontekstas neišvengiamai pakreipia reikšmes. Ir visos jos teisingos. Reikšmės – sluoksningas reikalas, lygiai kaip Goda rašė apie archeologiją ir lygino ją su psichoanalize⁹⁵. Vienintelis dalykas, kuris, noriu tikėti, išlieka toks pat, nepaisant aprašo, – tiek mano, tiek ir žiūrovo juslinis jausmas, asmeninės asociacijos ir fantazijos akistatoje su kūriniu.

X profilio krėslo nekūriau tiesiogiai galvodama apie Veronicą Franco (nebent tada, kai inkrustavau baldą perlais), bet jai jis iš tiesų labai tiktų, kaip ir tiktų Artemisijai Gentileschi ar Margaretai Cavendish. Gal ne sostas, bet tikrai krėslas, nes turi porankius. Labai aiškus, atviras, paprastos konstrukcijos, be slėpiningų sluoksnių, bet kaip renesansinis baldas – išskirtinai išraiškingo kūno. Besiruošdama parodaiėjau aplink namus, apžiūrinėdama visas kėdes ir matydama jų *thonetiškas* lenkto medžio konstrukcijas bei įmantrias detales, staugą praregėjau, ant kokių technologinių išvystymų aš kasdien sėdžiu. Tuomet, bėpiešdama įmanomus konstrukcinius principus, ir prisiminiau Ca' d'Oro muziejuje Venecijoje matytas X arba žirklių profilio renesansines kėdes. Realistiškai įsivertinau, kad tokią tikrai sugebėsiu pati sukonstruoti, o ir linijos eskize išsirangė kažkaip labai grakščiai. Žinojau Savonarolos pavadinimą, bet kas po tuo slypi – ne. Iš tiesų keista, kad savo laikotarpiui puošni kėdė vadinama Girolamo Savonarolos (1452–1498) vardu – religinio fanatiko ir pamokslininko, deginusio kosmetikos priemonės, meno kūrinius bei knygas ir raginusio liaudį atsisakyti bet kokio grožio ir malonumų. Taip pat įdomus faktas, kad skambų Savonarolos (o kartais ir Dantės) vardą šiai kėdei suteikė XIX a. baldų pirkliai. Legendos pasakoja, kad tokia renesansinė kėdė rasta Florencijos vienuolyne, kur laiką leido pats Savonarola. Iš tiesų ji sietina ne tik su Italijos Vėlyvaisiais viduramžiais ir Renesansu – kėdės ištakos siekia senovės Egipto ir Romos laikus, iš kurių ji, kaip valdžios ir galios simbolis, atsinešė dar vieną pavadinimą – *sella curulis* – karietinė kėdė.

Taigi šios kėdės interpretacija parodoje – asociatyvi nuoroda į Renesanso kurtizaninę kultūrą ir trapią galios poziciją patriarchalinėje visuomenėje.

Norėdama objektuose užfiksuoti medžio paviršių, tarsi jie būtų dar nebaigti, nelakuoti ir niekuo kitu nedengti, o kartu primintų ne dailų baldo išdirbimą, bet galbūt kažką ūkiško, kas išdrožiama ir paslepiama, kaip nematomos detalės po apmušalais ar baldo nugaro-

je, prisiminiau savo senus eksperimentus – pudruoti medieną mažiažo pagrindu. Spalviškai ir tekstūriškai tai pranoko specialias medžio dažyves. Pudra užpildė medžio poras, paviršius tapo glotnus, malonus liesti, o padengus alyva – neatsirado įprastai gintarinis alyvuoto medžio paviršiaus atspalvis. Taigi su pudravimo technika atsiradęs kūniškumo reikšminis sluoksnis suteikia ir jusliškai patiriamą rezultatą.

Istoriniuose balduose naudojami džiuoto diržai, lininis retas audinys, spyruoklės, jų surišimai ir sudygsniavimai tarpusavyje mano sukurtuose objektuose išpildo daikto funkcionalumą, bet ir leidžia tarsi vujaristiškai ar anatomiškai stebėti nematomus apatinius sluoksnius.

Širmą pavadinau „Save kuriančia“, nes, pergalvojus procesą ir bandant rasti racionalius paaiškinimus, kartais gali suabejoti, kiek mes kuriame daiktus, o kiek jie patys realizuojasi, pasinaudodami mūsų sukaupytų mentalinių archyvų fragmentais.

Ši širma – greito eskizo išdava, neapibrėžta, dar besiformuojanti, savo viršūne primenanti nuskalautą rokaile – susintetintą stichišką gamtos motyvą. Padalinta nelygiomis dalimis, širma pradeda priminti knygą. Apkalta tik minėtu retu lininiu audiniu, ji atrodo kaip nusiengusi, o gal dar neapsirengusi. Ši medžiaga suteikia širmai permatomumą. Įsivaizduojant santykyje su kūnu, ji veikia kaip nériniai ant kūno, veikiau jį pabrėžiantys nei pridengiantys. Audinys viršūnėje tampa savarankišku, lipa per jam užduotus įprastus rėmus ir apgaubia širmą lyg konkuruodamas su medine konstrukcija.

Širmai suteikiau kojas, kad tvirtai ir oriai galėtų užimti savo poziciją kaip funkcinis ir *aktyvus* (ne dekoratyvinis) objektas. Tos kojos – pasiskolintas fragmentas iš bydermejerio stiliaus staliuko Taikomosios dailės ir dizaino muziejaus saugykloje. Kiekvieną kartą ten apsilankius mano žvilgsnį patraukdavo šis abstrahuotas gyvūniškas elementas, ne paslaptis – ir šilkinė XIX a. pab. širma – sueižėjusi, plyštanti nuo savo svorio ir per tuos plyšius kiaurai rodanti savo dailią nugarinę pusę.

„Keturių humorų“ skulptūrinę kompoziciją sumanėme su Goda stebėtinai lengva ranka, strateguodamos būsimos parodos architektūrą, maloniai gurkančios „Spritz Bianco“. Fakelai, kaip nebeegzistuojantis, bet praeityje būtinas objektas, kartais mums apie save primindavo tamsiuose skersgatviuose, kai vakarais slampinėdavome po Veneciją. Tačiau kad taip ims ir susijungs Godos nagrinėta humorų teorija ir mano rastos, bet neišsipildančiai bandytos pritaikyti medžiaginiuose eksperimentuose istoristinės kėdės kojos – nesitikėjau. Tik parodoje galutinai pamačiau, kaip Godos pasufferuota organų tema sujungė mano tyrimo pradžią – anatomijos aušrą bei tiesiogiai sujungė kūno ir baldo dalis. Pseudorenesansinė kojų dro-

žyba puikiai atliepė Veronicos Franco epochą ir buvo puikiu modeliu man pasimokyti drožybos gaminant dar dvi papildomas jų kopijas (kojos buvo tik dvi – priekinės, o humorai – keturi). Taigi Goda Haselte iš spalvotų stiklo šukių liejo organų muliažus, o aš, gavusi medžio dirbtuvėse vieną kaltuką ir vieną, bet esminį patarimą iš Donato (tam, kad būtų pasiekta švari skulptūriška forma, su kaltuku reikia dirbti skambiai ir ryžtingai: ne atsargiai skrebenti formą, o fiksuotai modeliuoti medieną su traškesiu) – atradau savyje meilės ir potencialo drožybai. Buvo malonu susilaukti dirbtuvių (tiek medžio, tiek metalo) edukatorių susidomėjimo. Visi norėjo patarti, turėjo istorijų, jaučiau tam tikrą jų susižavėjimą, kuo aš čia „egzotišku“ iš praeities užsiimu.

„Atsidavusių paviršių“ medinė versija – ilgai klijuotas, pjautas, šveistas ir visaip kitaip mano rankų išmylėtas objektas. Šio objekto gamybos procesą esu detaliai aprašiusi jau anksčiau. Galiu tik pridurti, kad paviršiui pabaigti taip pat panaudojau kreminę pudrą, tik ją pamačiau su baltu grimu, nes čia buvo panaudota šviesesnė mediena – beržas. Minkštajai daliai iš atsivėrusios skylės (ši primena Jėzaus Kristaus medinėje skulptūroje, esančioje Vilniaus paveikslų galerijoje, vaizduojamą Longino ietimi atvertą ertmę) kaip klostę ištraukiau storos odos gabalą išvirkščia zomšine puse, o kitus galus prikaliau tiesiai prie medinio kūno restauratorių vinimis. Šiais pasirinkimais bandžiau įtvirtinti savo idėją, kad daikto *viduriai* yra tiek pat svarbūs, kiek ir išorė. Šio objekto versija radosi iš nepasitenkinimo pirmąja, putplastine, ir noro, kad jis būtų suvokiamas kaip maksimaliai tikras ir kuo mažiau butaforinis. Čia grįžtu prie XVI–XVII a. dominavusio vidaus organų sureikšminimo, kuriam didelę įtaką padarė anatomijos, kaip mokslinės praktikos, atsiradimas.

„Neaprengtas minkstasuolis“ gimė iš pasiūrėje rastų, dar mano tėvo sukaupytų ažuolo lentų liekanų ir to, ką išmokau iš Bangučio Prapuolenio. Šiame darbe įkūnijau savo apmąstymus apie tradicinį apmušalų meną. Stengiausi perteikti, kaip smulkmeniškumas čia dera su jėga, padedančia tempti diržus, rišti ir sutramdyti spyruokles, tarpusavyje sujungti sluoksnius. Palikau galimybę chirurginiam žvilgsniui, leidžiančiam aiškiai matyti šį gyvą organizmą, kuriantį formą, teikiantį malonumą prisėsti ir užtikrinantį, kad malonumas galės tęstis labai ilgai.

Nuogalio vingiai liudija asmenišką kvietimą prisėsti vienam, bet patogiai ir plačiai. Formose aiškiai galima įžvelgti flirtą su istorizmu ir liaudmeistryste. Medinė dalis su kolegos Martyno Gailiušo pagalba buvo padaryta gana lengvai, ilgiausiai meditavau su freza rankoje, ieškodama galutinės skulptūriškų kojų formos. Paskutinėmis dienomis prieš parodą, užbaigdama šį objektą, nerimavau, kaip man



(Dar) nuogi baldai procese, 2023

seksis prisiminti pamokas pas Bangutį. Tačiau, nors ir teko improvizuoti, beveik viską, ko mokiausi, panaudojau ir visai be didelių keblumų rankos atkartojo, ką buvo išmokusios. Didžiausias įvertinimas man buvo iš Broniaus – iš žmogaus, iš kurio pirkau medieną ir kuris pats yra mėgėjas laisvalaikiu pameistraiuti medinius baldus. Jam buvo labai smalsu pamatyti, kas išėjo iš jo miško medienos. Iškart atkreipė dėmesį į mano išieškotą paviršiaus tekstūrą, paklausė, su koku įrankiu aš tai padariau. Susidomėjo pudravimu ir parodė interesą suoliuką netgi įsigyti.

Po parodos buvau numačiusi dar paeksperimentuoti su „Neaprengtu minkštasuoliu“. Tik visi pabandymai, atrodo, liko nevykę. Jo tokie gražūs *viduriai*, kad gaila visa tai paslėpti. Bet žinau, kad reiks ryžtis šiam žingsniui – aukoti vizualumą, uždengti gražiasias spyruokles, jų surišimus ir patikrinti, ar vien žinojimo apie *vidurius* užteks minkštasuolio reikšmingumui, ar pavyks išlaikyti tokį pat ryšį tik per jausmą ant jo sėdint...

Parodoje taip pat buvo rodoma pora baldų iš Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus – triumo veidrodio ir vitrinėlė – užuomina į buvusią parodą „Nematomi“. Paaukuotas triumo veidrodis galerijos „Vartai“ ekspozicinę salę vėl pavertė salonu (pirmaisiais galerijos gyvavimo metais ši salė funkcionavo ne tiek kaip ekspozicinė, kiek kaip pramoginė – kultūrinių susitikimų – vieta), o ampyro stiliaus vitrinėlėje patalpinau savo vaikystės barbių namo baldelius ir parodoje eksponuojamų baldų maketus, tarsi atkoduodama, kur yra šios mano istorinių baldų obsesijos šaknys. Kartu to paties objekto pateikimas mažu masteliu, kaip lėlių namelio asociacija, suteikia dar kitokį – mielą ir intymų – žiūros kampą.

Kai buvau ketverių, su tėčiu užlipome į palėpę ieškoti statybinių medžiagų barbių namui. Pamenu, kaip drauge nusprendėme, kad namas turi būti gaminamas iš medžio. Su laiku lėlių namelyje atsirado ir mūsų namų baldų miniatiūros. Minimoje vitrinėlėje eksponavau komodą, lovą ir sofą. Tikrovėje mūsų komoda iki šiol yra be veidrodžio, o miniatiūroje ji įgauna savo išbaigtą vaizdą. Įdomu, kad būtent šią miniatiūrą su mūsų namuose esančiu jos atitikmeniu suvedžiau tik visai neseniai, besiruošdama parodai. Šios komodos pirmąkartė ilgai stovėjo netvarkyta, siaubingos būklės, paremta ant krūvelės parketo lentų ir plytelių. Kartą net nutarėme ją išmesti, tačiau išsklerusios komodos pusnyje vaizdas vėrė širdį, ir taip ji vėl sugrįžo vidun. Dar nesuprasdama, kuo man asmeniškai ypatingas šis baldas, nežinodama, kad visą vaikystę žaidžiau su išbaigta mažesne jo versija, ne per seniausiai komodą atidaviau restauruoti: šiandien ji garbingai stovi kaip namų puošmena, tik neatpažįstamai atsinaujinusi veidu. Gal būtent tik dėl to ir pažinau ją?



Baldų miniatiūros ir modeliai parodoje *Fetišo anatomija*, 2023

Dar vienas eksponatas – namelyje buvusi barbės lova – mano pačios vaikystės lovos kopija. Šeimoje visą laiką buvo sakoma, kad tokia lova kaip maniškė – klevinė – pati geriausia, kol prieš porą metų į svečius užsukęs restauratorius neapšvietė, jog iš tiesų ji ąžuolinė. Šioje nepilno metro pločio ir 180 cm ilgio lovoje pirmuosius savo vedyninio gyvenimo metus miegojo ir mano tėvai (tėtis įprastai gulėdavo įstrižai). Iki tol, kol guolis atiteko man, jo ilgis buvo keistas net kelis kartus: kuomet nebetilpo kavalieriai, kaimiškos lovos skersiniai buvo praplėsti net iki 210 cm ilgio, o vėliau, baldui tapus svečių nakvynės kambario atributu, jį vėl teko trumpinti, nes netilpo į mažą 2 m pločio miegamąjį. O ilguoju jos naudojimosi periodu lova spėjo pabūti ir mano močiutės miego sergėtoja. Dabar rašydama prisimenu, kad ši lova nupiešta ir viename iš tėvo darbų – „Senelės išpažintis“, kuriame mano prosenelė vaizduojama priimanti joje paskutinį patepimą.

Na, o trečiosios miniatiūros – barbės sofos, ištirpusiu porolonu ir originaliu audiniu, istorija skaitytojui jau pažįstama.

Nupasakoti eksponatai demonstruoja, kaip sąmoningai ir nesąmoningai tyrimas materializuojasi, nugula objektuose, įgauna kūną. Kūriniai, kurdami ryšius tarpusavyje, riša skirtingas potemes į vieną pasakojimą, kuris, nors ir fragmentiškai, gali būti įskaitytas (lygiai kaip ir šiame tekste) ar tiksliau – pajautas parodoje. Vertinant iš dizaino perspektyvos ir išraiškos – sukurti kūriniai yra idėjų koncentratas (kaip minėta, kartais netgi perteklinis), kuris gali būti skaidomas, skiedžiamas ir plėtojamas kuriant naujus objektus (ir tekstus). Taigi ši gynimų ekspozicija gali būti traktuojama ne tik kaip tyrimo retrospektyva, praktinės dalies pristatymas, bet ir kaip biblioteka, archyvas būsimiems projektams ir vystytinoms temoms.



Išvados

JUSLIŠKAS KŪNAS IR OBJEKTAS

Žmogaus kūnas yra *įrankis* – jautrus, kuriantis ir besinaudojantis – objektui reikštis, o objektas yra *kūnas* su savo anatomija ir siela. Tiek įrankis, tiek kūnas, kad pilnai realizuotųsi, turėtų būti patiriami jusliškai ne tik paviršiumi, bet ir vidumi. Dabartinis redukuotas santykis su daiktais gali būti pagrįstas istorine atskirtimi tarp savasties, kūno, patyrimo ir kitų objektų, pasireiškusia atsiradus anatomijos praktikai ir įsivyravus racionaliam požiūriui į kūną naujaisiais laikais. Atvėrus žmogaus kūną ir pradėjus jį suvokti daugiau mechanškai ir standartizuotai, savęs ir savo fizinės išraiškos kaip vienio suvokimas, empirinis, jutiminis požiūris į kūną ir toks pat pasaulio pažinimas per kūną atsidūrė antrame plane. Istorinės alternatyvos, tokios kaip Margaretos Cavendish XVII a. *organinis materializmas*, kuriame žinios ir pojūtis neatskiriami, įkvepia plėtoti kūno ir daikto julinio suvokimo paralelę ir mažinti atskirtį tarp savęs ir materialios aplinkos. Šią mąstyseną pratęsia Michaelo Polanyio *tyliųjų žinių* sąvoka – *vidinis žinojimas*, kuris slypi kūne. Dėl to įtvirtinama kūrybinė nuostata, kad daiktas yra kūno tęsinys (griežtai neatskirama, kur baigiasi kūnas ir kur prasideda objektas), o per julinį jo patyrimą (tiek kuriant, tiek naudojantis) atsiskleidžia neverbalizuotos žinios. Naujaisiais laikais kūnas įvietino žmogiškąsias žinias – jo atvėrimas tapo įgytų žinių motyvu, o pirmieji anatomai tikėjosi suprasti ne tik kaip veikia kūnas, bet ir kur slypi jo siela. Dėl šios priežasties daikto *viduriose* ieškoma jo *esmės* – sielos arba *auros*, kuri nematoma, bet tikrai jaučiama ir gali būti atverta.

AKTYVŪS DAIKTAI

Funkcija, estetika ir idėja neapibrėžia objekto – norint jį pilnai suvokti, reikalingas iracionalus jo pajautimas. Objektas yra lygiavertis, savarankiškas santykio dalyvis. Tam, kad būtų galima užmegzti visavertį ryšį, reikalingas ne tik *aktyvus* ir atviras objektas, bet ir jautrus subjektas – partnerystė (kad ir momentinė), todėl svarbu treniruoti sąmoningą, kartais net skrodžiantį žvilgsnį – rūpestingai, ho-

listiškai ir jusliai patirti materiją. Taip formuluojama ne tik paveiklaus objekto, bet ir pranašesnio vartotojo samprata. Jusliškai ir emociškai *veikiantis* daiktas, su kuriuo patiriamas stiprus, *aktyvus*, empatiškas ryšys, yra *geidžiantis* objektas.

Plyšio strategija dizaine yra vienas iš būdų daiktui atrakinti – tiek žiūrintiems, tiek besirūpinantiems, tiek ir jį kuriantiems. Intymiam, giliam ryšiui su objektu reikalingas *plyšys* kaip langas, pro kurį galima suvokti ir patirti daugiau nei vien paviršių. *Plyšys* įgalina objektą tapti paveikiu, intriguojančiu ir komunikuojančiu. Šis motyvas, atrastas muziejaus saugykloje, prasivėrusiuose istoriniuose objektuose, sujungia tyrimo pradžią – norą atidaryti kūną – su tyrimo tikslu – atrasti būdą, kaip kurti *geidžiančius* objektus: jusliškus, materija prasmingus ir jaudinančius. Istorinių baldų poveikumas sufleruoja, kad, siekiant minėto *plyšio* (ar sąmoningos įplyšos), naujame dizaino objekte reikalingas neužbaigtumas arba klaida, savo užprogramuotu nepakankamumu skatinanti geismą, lygiai kaip laiko patina, nusidėvėjimas (atvirkštinis neužbaigtumo analogas) laikomi vertybe istoriniuose daiktuose.

Plyšio strategija atskleidžia intymumo lygmenį, kuriuo galima prieiti, žiūrėti, jausti, kurti ir kalbėti apie daiktų pasaulį, tarsi būtų siekiama, perfrazuojant poetą Samuelį Taylorą Coleridge'ą, kad grožis būtų jaučiamas, o ne (tik) matomas⁹⁶.

MATERIJOS DVASIA

Objekto gebėjimas užmegzti intymų ryšį (arba jo savybė jaudinti) yra daikto *aura*, nulemianti objekto poveikumą ir autentiškumą. Ši *aura* yra ne mistinė, bet materialinė, jusliškai jaučiama. Tai yra daikto *esmė*, slypinti jo kūne. Religinių vietų, relikvijų, paveldo pavyzdžiai paaiškina, kaip galima matyti materijos dvasiškumą kasdieniuose daiktuose ir racionalizuoja (vietos ir (ar) objekto) *dvasios* sąvoką. Objektas yra kaip tarpininkas, sujungiantis mus su praeitimi kūniškai, įgalinantis mus jusliškai ją patirti. Objekte lieka jį kūrusių, perdariusių ir naudojusių žmonių kūniškos būties įrodymai. Šios prasmės, projekcijos, kurias įgyja, ir transformacijos, kurias patiria vietos ir daiktai, leidžia įsisąmoninti, kad kuriamas objektas niekada nėra baigtinis, todėl to siekti net ir nėra prasmės. Nebaigtumo strategija kūriniuose palieka erdvės vaizduotei ir daikto potencialui reikštis.

Daikto vidus (arba *aura*) yra kaip substancija, kuri kaip esminė daikto ypatybė, net ir jam kintant, išlieka pastovi. Tai yra būties *esmė*, kuri pavidalui suteikia turinį. Paviršius daugiau nurodo į jusles, o vidus jutimo ribas pratęsia į žinojimo, vaizduotės ir tikėjimo sferas. Paviršius reiškia atrodymą, vidus – idėją. Abu yra patiriami. Kūrinių įgyvendinimo procesas yra rituališkas veiksmas, kur tiek apčiuopiami pasirikimai, tiek ir mentalinės intencijos kuria jutiminį galutinį rezultatą.

96

Samuel Taylor Coleridge,
„Dejection: An Ode“ (1802):
„I see them all so excellently
fair, I see, not feel, how
beautiful they are!“

PRAKTIKAS-TYRĖJAS

Praktikas-tyrėjas istoriniame tyrime sukuria pridėtinę vertę, atskleidamas aspektus, kurie gali būti rekonstruoti tik per praktiko patirtį. Iš pirmo žvilgsnio trūkumai (tiek tyrėjo, tiek ir tiriamos medžiagos nepakankamumas), *plyšiai* katalizuoja empiriškumą ir kūrybiškumą. Meninis tyrimas bei praktiko įgūdžiai užpildo kūniško patyrimo, kūniškų žinių *plyšius*. Esant faktinės informacijos stygiui, praktikas praplečia daikto suvokimo ribas ir atskleidžia reikšmes, kurios slypi daikto materijoje, jį sukūrusio autoriaus užmačiose, gamybos logikoje. Jusliškai ir empatiškai atkurtame pasakojime, nors ir subjektyviai, spekuliatyviai, yra rekonstruojama dalis tiesos, kuri istorijoje lieka neužfiksuota.

MATOMA IR NEMATOMA SANDARA

Sugebėjimui pilnai įvertinti, suvokti daiktą reikalingos žinios apie jo sandarą. Objekto vertę ir *aurą* formuoja ne tik matomos medžiagos, bet ir paslėpti (pasislėpę), nematomi sluoksniai – juntami arba numanomi. Nematoma yra suvokiama matomame. Pusiaus dengiantis sluoksnis gali suteikti daugiau poveikio nei pilnas atvėrimas. Jis sukuria paslaptį, duoda užuominą, kas yra po juo. Susijungus medžiagos ir objekto griaučių juslinei ir kognityvinei reikšmėms, objektas tampa aktyviu ir komunikuojančiu. Objekto nuogumas, vidinių sluoksnių demonstravimas žvilgsnį intriguoja, paverčia intymiu – santykis su daiktu virsta aktyviu. Staiga atidarius, pamačius objektą iš vidaus – požiūris į jį niekada nebūna toks pat. Matymas kiaurai įsirežia į atmintį: yra suvokiama, kaip daiktas veikia, kaip jis laiko savo formą, kaip jis įgavęs tokį pavidalą, kodėl jis yra toks, koks yra. Pamačius sandarą atsidengia ir jį kūrusio, jį gaminusio žmogaus mąstymas.

AMATININKYSTĖS VAIDMUO

Kiekvienas kūrėjo gestas, kad ir nematomas, lieka objekte kaip intencija, prisidedama prie kūrinio poveikio. Aktyviam objektui yra reikalingos autoriaus mentalinės ir juslinės projekcijos. Geras amatininkas atsiduoda medžiagai ir taip leidžia pasireikšti jos aktantiškumui bei objekto savirealizacijai. Objektas yra formą įgavusi patirtis ir kartu forma, kuri suteikia patirtį, – daiktas yra mediatorius, susiejantis kūrėją ir naudotoją. Giliai išjaučiant medžiagą ir objektą, kūrimas virsta matymu, o matymas virsta kūrimu. Besimaterializuojančio kūrinio užkulisiuose lieka neverbalizuotas žinojimas, jis pasireiškia praktiko rankose proceso metu. Tiesiogiai įsitraukiant į amatą, įsiklausymą į medžiagą, įveiklinamos kūniškos, tyliosios, intuityvios kūrybinės strategijos, kurios parodo autentiškus kelius ir įgauna racionalius paaiškinimus, o kūrinį paverčia savaime prasmingu – su įkūnyta *aura*.



Summary

This artistic research delves into the intimate interaction with objects, aiming to foster a sensitive and empathetic connection with them. It examines the value, essence, and authenticity embedded in objects, comparing approaches to them through both representational and sensory experience perspectives.

The project's objectives include uncovering the reasons behind the lack of sensual perception, exploring the validity of the parallel between the sensory perception of the body and objects, revealing objects as active participants in life, investigating the potential for an aura to emerge in objects, understanding the deep significance of material and structure in their design, and seeking to generate knowledge through direct engagement in craft and hands-on work with materials.

Four key attitudes in design are identified, encouraging the search for alternative solutions: (1) a mechanical relationship with objects, (2) a lack of sensitivity in both design and use, (3) an emphasis on external appearance over internal structure, and (4) the pursuit of perfection and order in design.

The functionalist and pragmatic tradition of industrial design often leads to objects being treated merely as household items or their evaluation is limited to aesthetic aspects. This creates a restricted, superficial, and non-committal relationship with objects. This issue becomes relevant not only in consumption and creation but also in educational and cultural contexts, such as the preservation of history and heritage. The research aims to understand and describe the principles that lead to the creation of desirable objects—those that evoke a response people want to engage with. It explores how such objects can be empowered and what significance they gain in the process. The study examines the conditions that allow for an intimate and active relationship with objects and how this connects to the object's characteristics and human experience. Walter Benjamin's (1892–1940) concept of the aura—the essence of an object that radiates from within—is a key theme in the research,

helping to explain an object's impact and authenticity. The research investigates how objects' structure and internal layers can imbue them with an aura and sensual associations that foster a closer, more personal connection. In this context, the spirituality of the object or material is understood more as a physical property than a metaphysical one. Through research and experimentation, the goal is to develop a methodology for creating meaningful, sensually impactful design objects and cultivating intimate relationships with them. The works reveal not only the sensual aspects of the surface but also the inner sensual qualities, reflecting the evolution of anatomy, theological ideas, and the physical relationship with objects. The research also highlights the autonomy of the material, the creator's sensitivity to it, and the dedication to the creative process.

One of the main parallels explored throughout the research is the anatomy of the body and the furniture. In early modern times, as anatomical practice began to treat the human body as an objectified, mechanical entity, this allowed a gradual shift from the sense of self within the body to a Cartesian, purely mechanical understanding of the relationship between oneself and the standardized material body. This transition, from the sacralization of body parts to a mechanistic view of the body, is compared to the perception and understanding of objects.

The creative practice follows three key statements: (1) a design object holds more meaning than just function, aesthetics, and idea; (2) a full understanding of an object requires an irrational sense of it; and (3) the essence of an object lies in its body. From these insights emerges the hypothesis of a gap, incompleteness, or flaw: (1) an intimate and active connection with an object requires a gap—an opening through which one can perceive and experience more than just the surface; (2) incompleteness or a flaw in a new design object can act as such a gap, with its programmed imperfection stimulating desire, much like the 'patina of time' or wear is valued in historical objects. This gap is introduced as one of the strategies for creating an intimate and active relationship with the object.

The main principle of the research is communication and collaboration with texts, people, objects, and materials. The text examines how the meaning of the term sensual in relation to objects extends beyond the limits of physical sensation. Sensual experience is closely tied to imagination, memory, and cultural context. Instead of focusing on the factual meaning of objects, the research seeks to understand how objects act and what can be experienced and learned through them. It highlights the concept of the agency of things and explores the historical intimate relationship with ob-

jects, mainly clothing and furniture. One intriguing element of the research is fabric, which paradoxically both conceals and reveals bodies and furniture. It serves as an intermediary that creates an intimate, emotional connection with objects. The research presents examples of the production and use of objects from the past, creatively reflecting on the interaction between past and present.

The style and structure of the text reflect the bricolage nature of the research: historical facts, workshop insights, and individual impressions are documented, which later blend into a cohesive narrative as the text is ‘molded like clay’. Theoretical ideas and concepts emerge through reflection, creative, or production processes. Thus, practical work often informs the theoretical. The making part becomes a field for reflection, where the meaning of the work emerges, reflecting the research. The text explores how a designer or artist can contribute to historical research and how artistic research and practice can fill the gaps of embodied experience and sensual knowledge in historical inquiry. The work highlights the importance of exploring history with openness and identification, without fear of incorporating personal experiences into the examined themes. It also discusses the activation of professional intuition and sensitivity to the subject, which allows seemingly disjointed fragments to be gathered and later, almost magically, merge into a single narrative. Similarly, the text emphasizes the importance of free, intuitive experimentation, essential for producing original and sensually impactful results.

CHAPTER 1: THE LOST SENSUAL BODY

1.1. The Body as a Tool of Experience. The human body serves as the starting point for understanding the essence of design. This chapter focuses on its significance in the design process, aiming to understand how the body, as a source of experience and sensation, influences both the relationship with objects and the process of their creation. This thesis takes a critical view of industrial design, where the body’s significance is often limited to ergonomics, and of contemporary design, which tends to prioritize visual appeal over holistic and sensual experiences. The text explores how the historical Western perception of the body, shaped by anatomy and mechanistic philosophy, has limited the understanding of bodily experience. It emphasizes that the body should be viewed as complex, sensual, and emotional in design, leading to a deeper, more holistic approach to design.

1.2. The Concept of the Body in Early Modern Times. With the rise of anatomical practices in the 16th–17th centuries, the body began to be seen more mechanically, which also affected religion, shifting faith

away from physical divine experience toward abstract absolutism. Anatomical science established a rational, mechanistic view of the body as a machine with standardized organs and functions. This mechanistic understanding was further reinforced by inventions like automata. However, the ideas of Margaret Lucas Cavendish (1623–1673) provide an alternative, emphasizing the vitality and sensual knowledge of the body and the equal roles of body, mind, and soul in human existence. Challenging René Descartes' (1596–1650) dualism, Cavendish argued that matter has the ability to think and feel and that the human body is an integral part of the whole, inseparable from sensations and nature. As a protofeminist, Cavendish promotes women's sensual and material world in her work, rejecting patriarchal moral stigmas and the dualistic approach of thinkers like Descartes.

1.3. Tacit Knowledge. Margaret Cavendish's cognitive sensuality relates to Michael Polanyi's (1891–1976) concept of *tacit knowledge*, which emphasizes that some knowledge is difficult to verbalize and is instead understood through bodily experience. Polanyi argues that the body is a primary source of knowledge, although we often fail to perceive it as an object. Following Cavendish and Polanyi, it is suggested that the design process must integrate the interaction between body and mind rather than separate them.

Focusing on the importance of internal bodily awareness—interoception—writer Leonard Koren (b. 1948) discusses how space and objects can evoke feelings of safety, pleasure, and relaxation, highlighting the importance of sensual experiences. It is suggested that returning to bodily experience could enrich design practices, allowing for creating objects that are not only aesthetically pleasing and functional but also sensually meaningful.

1.4. Historical Experiences of the Body. The mechanistic worldview, which claims that reality is unknowable, sensual experiences are mere illusions, and true understanding comes only through thought, became an obstacle to knowing oneself through the body. Historian of medicine Roy Porter (1946–2002) notes that the cultural history of the body as a material object remained unclear with the acceptance of Descartes' dualism of mind and body. Porter questions how individuals and social groups experienced and perceived their embodiment. Historical perspective allows for a critical reevaluation of contemporary attitudes toward the body, applying the 'unlearning' method to forget what is known and creatively reinterpret past ideas. These historical examples challenge the relationship be-

tween the body and the material environment, encouraging a return to authentic bodily experience.

CHAPTER 2:

THE RELATIONSHIP BETWEEN SUBJECT AND OBJECT

2.1. *Sensual Memory.* Expanding on the function of objects, this chapter introduces Marcel Proust's (1871–1922) concept of involuntary memory as a phenomenon that describes objects' subconscious and sensual influence. It highlights how objects serve as media to experience the past. While involuntary memory typically seeks to capture the essence of the past, in this case, the object's essence is seen within the essence of the past, which is fulfilled through the senses and the meanings attributed to it. Design theorist Louise Schouwenberg (b. 1954) describes Proust as a phenomenologist who, through intuition and imagination rather than intellect or knowledge, revives past experiences by describing objects and interiors. The author incorporates this idea into her own research, emphasizing that objects can evoke more than just practical sensations—they reveal the essence of the past through sensory and symbolic meaning. An art historian and curator, Marius Kwint, echoes this notion, explaining that objects serve memory in three ways: they visualize the past, stimulate recollections, and act as records, preserving information beyond individual experience. Kwint emphasizes that meaning emerges from the dialogue between the object, its creator, and its user. These ideas underscore the active role of objects, encouraging reflection on how they are valued, not just in personal spaces but also in museums where past and present converge. It is argued that understanding and appreciation of objects help fully experience everyday life.

2.2. *Memory and Forgetfulness in Matter.* The chapter reflects on contemporary interior design trends in Lithuania as an expression of a culture of memory (or forgetfulness), critiquing the tendency to erase traces of the past and any context in favor of a neutral aesthetic. It criticizes the adoption of Scandinavian minimalism as an empty imitation of a foreign culture. It is suggested that the baroque, fatalistic temperament of Catholics is entirely incompatible with the Protestant, ascetic concept of *janteloven* from the Nordic countries, which emphasizes blending in rather than standing out. The new, minimalist, deliberately colorless interiors often conceal a lack of knowledge about materials and insensitivity to objects. This 'cleansing' of spaces, especially in a region full of historical gaps, leads to a loss of understanding about objects, materi-

als, craftsmanship, and how to properly engage with them. In these sensually-deprived environments, people surround themselves with soulless objects, opting for muted, unobtrusive designs due to their own insecurities and inhibitions.

It is suggested that these interiors are often inhabited and designed by millennials, prompting an exploration into the origins of such caution. During adolescence, this generation became aware of its aesthetic provincialism, driving a desire to distance themselves from those shaped by the context of wild capitalism and post-Soviet kitsch. According to Maxine Bristow (b. 1962), objects serve as essential tools for thought. People attribute meaning to the world through physical objects. In psychoanalytic theory, this concept is referred to as ‘object relations’, which explains the formation of identity; in sociology, it is seen as the physical manifestation of culture; and in anthropology, it represents the objectification of social relations. When discussing the significance of our relationship with objects in understanding our essence, Martin Heidegger’s (1889–1976) idea is invoked, where objects do not merely exist as neutral things but function as tools possessing either readiness-to-hand or presence-at-hand, revealing themselves directly through use. However, when these tools work flawlessly, they fade from our awareness, much like objects in a perfectly designed, highly comfortable, and pragmatic living space.

Marco Augé’s (b. 1935) concept of *non-places*, spaces devoid of emotional or cultural significance, is compared to today’s private spaces. It is argued that such environments present no challenges for designers and do not require active, engaging objects.

2.3. Active Objects. The relationship with objects and the expectations placed on them are linked to the concept of the *agency of things*, as described by Louise Schouwenberg (b. 1954). Beyond theory, the author claims to have developed this *object-sensitivity* through practice, particularly in the Contextual Design master’s program led by Schouwenberg. A critical insight learned from her—and now passed on to the author’s own students—is that an object cannot simply illustrate an idea; it must be functionally active and engage. The creation of *My Essence* (2012) marked the first time the author experienced an immediate, intimate connection with an object: it embodied her, and she saw herself as an object. Drawing upon Maurice Merleau-Ponty’s (1908–1961) philosophy, this represents a relationship between humans and objects without separation.

Schouwenberg asserts that objects are ‘pregnant’ with meanings and projections. In this text, it is argued that a created object

embodies experience while simultaneously offering an experience. Aldo Bakker's (b. 1971) objects are cited as examples—although they appear humble and inviting, they do not cater to the user but instead require awareness and effort to engage with.

2.4. Rascal Constructions. Designer and architect Paulius Vitkauskas (b. 1982) is interviewed about his relationship with objects and his creations, which the author perceives as characters—although minimalist, they are expressive, playfully flirtatious, and provoke a response: a heavy metal replica of Ikea's lightest, almost hollow table, a wardrobe that never closes, the ten-legged chair 'KU-DIR-KA'. Thus, Paulius is referred to as a creator of active objects. The discussion touches on how we are used to controlling objects, how objects can act upon people, and how their meaning changes when placed in an inactive environment like a museum. Paulius raises the idea that sometimes objects create themselves spontaneously or by chance, and their success does not necessarily depend on the author's efforts or intentions.

2.5. Dangerous Liasons. In this thesis, the question of lack and desire is raised on an intuitive level. An object that fulfills desire is one that pleases the senses and invites care because it is understood that it reciprocates that care. This connection implies the idea of an active, even conscious object. Desire signifies a lack, meaning something is missing. This supports the author's hypothesis about programmed insufficiency—a gap as one of the characteristics that helps to form an intimate connection with the object. In old objects, this can be seen as signs of wear and tear or an opening, while in new objects, incompleteness serves as the equivalent of the gap, leaving not only a space to explore the object but also room for imagination. The gap stimulates but never fully satisfies, leaving a sense of lack. At the same time, this creates an impression of vulnerability, which deepens empathy for the object and the motivation to care for it.

However, vulnerability is not always necessary to form a strong bond with an object. Sometimes, it can become a deliberate provocation by the object. A historical example of this provocative quality is the French Rococo aesthetic of the 18th century. According to Mimi Hellman, objects from this period were both empowering and challenging tools that helped individuals to represent themselves. Social interactions were viewed as refined seduction rituals, and objects were designed to place high demands on their users. To fully understand the language of Rococo aesthetics, one has to be aware of the behaviors expected from the individual. It is concluded that

mastery in craftsmanship had to go hand-in-hand with a deep understanding of refined etiquette, which moved from social settings to workshops and returned in a different form, organically blending into a lifestyle akin to seduction. Furniture became an extension of the body, part of the wardrobe, which, when worn correctly, could turn everyday activities into artistic events. This is a strong example of active objects that played a prominent role in human life, challenging, seducing, rewarding, but never pandering. This tension is highlighted as inspiration for a desired design object.

CHAPTER 3: THE EXPERIENCE AND COGNITION OF OBJECTS

3.1. *Traces of Bodies and Spirit in Matter.* The connection between touch and wear and the sense of sacredness is emphasized, as it is a key theme in exploring how these elements connect us to the past through architectural heritage and historical bodies. This connection is further illustrated through sensory memories of religious places, such as the Gates of Dawn in Vilnius.

In today's trends, where everything is renewed, there is a perceived threat to the survival of spiritually valuable, irrationally significant, and sensually impactful matter. At the same time, this reflects a loss of sensitivity to space, objects, and materials, which directly relates to the design field.

David Littlefield's article on the floor of Bath Abbey is referenced, where he discusses issues of value, authenticity, and aura, advocating for wear and erasure. The original state of the building is described as mythical, and the object's essence is not defined by its external features. He views walking on the floor and the wear and tear of tombstones as participating in a long-term process of forgetting but also in an act of remembrance. Based on Marco Augé's (b. 1935) reflections, this can be seen as a living case of the art of memory and forgetting. The author cites the Quebec Declaration (2008) principles and recommendations for preserving a place's spirit to argue that an object's aura can only arise from the union of the material and the immaterial.

3.2. *The Inwards as Substance.* Attention is drawn to soft furniture, where hidden (or mysterious) layers are most prominent. The background of a collaborative project with Vytautas Gečas (*Envisioned Comfort*, 2017) is discussed, revealing that the open structure and exposed layers of the furniture highlight the object's sincerity and openness, fostering a similar relationship with the object itself. This sincerity is likened to truthfulness, contrasting with often superficial nature of objects that exist like props only at the surface level.

The substance that is referred to as inwards represents the essential and autonomous characteristic of the object, which remains constant even if the properties of the object or phenomenon change or disappear. It is suggested that to realize a relationship with the object fully, the surface experience must deepen into a comprehensive understanding of its inwards—since the surface engages the senses, while the interior extends the sensory experience into realms of knowledge, imagination, and belief.

3.3. *The Aura of the Object.* Just as Walter Benjamin notes in his analysis of reproduced art, the author observes that design objects often lack the aura, soul, spirituality, or cult-like significance lost through industrialization. Although the focus is primarily on unique or limited-edition design objects, it is argued that even mass-produced or non-designer objects can acquire greater value and meaning when challenged with questions of uniqueness and aura. The presence of tangible, subconscious, and sometimes invisible yet implied qualities enable an object's impact, revealing the spirituality of the material. What is missing, or what aims to extend Benjamin's idea of an object's 'weight', is the creator's physical input—the production process—where authenticity and uniqueness stem from hands-on craftsmanship (thinking with the hands) and the creator's personal investment.

When considering an object's impact, it is proposed that design objects should be examined through Roland Barthes' concept of *punctum* in photography—a powerful, subjective, sensory effect on the viewer, which gives it personal meaning independent of cultural codes. This is the element that creates an emotional connection, drawing us in. *Studium* refers to what the photograph represents, while *punctum* is what we feel and experience, what resides in the subconscious and rises to awareness upon viewing.

3.4. *The Inwards.* A personal interest in the internal structure of the furniture and its essence parallels the enthusiasm of the early anatomists, who sought to understand not only how the human body functions but also where the soul resides. In 1543, Andreas Vesalius (1514–1564), through the direct dissection of bodies and teaching of anatomy, prepared and published the *Seven Books on the Fabric of the Human Body* (*De humani corporis fabrica libri septem*), a work that marked a turning point in the history of Western anatomy. Thus, the opened body became a symbol of acquired knowledge. The transition between the 16th and 17th centuries was steeped in studying the body and its organs, emphasizing individual parts, in contrast to the

previously dominant idea of the body as a unified whole. However, the pre-Cartesian physical interior of the body during the early modern period was still inseparable from the spiritual inwards; selfhood and materiality were considered intertwined. Since, in Christianity, the interior of the human body is seen as the primary site of connection with the divine, David Hillman suggests that the emergence of a new method of accessing the human interior—namely, anatomical dissections—contributed to the weakening of the perception of divinity through a direct connection with the body's inwards at the turn of the 16th and 17th centuries.

3.5. *Wear and Tear in the Museum Repository.* The text explores the experience of curating the exhibition *Invisible: Historic Furniture from a Contemporary Design Perspective* at the National Museum of Art of Lithuania. It highlights the museum's repository as a neutral, somewhat domestic space where exhibits are encountered in a more direct, subjective, and sensory way. Once transformed into museum pieces, furniture loses its essential qualities—functionality and its direct connection with the human body. In this context, the human element disappears—the furniture no longer serves as the body's negative imprint.

The furniture in Lithuanian museum repositories was not necessarily acquired as valuable exhibits. Many pieces originated from manor houses and affluent households following property nationalization or were donated with the intent of preservation. Although some items are in poor condition, lacking clearly defined museum value, and were crafted by anonymous creators, their wear, tear, and historical context grant them uniqueness. These pieces tell the region's history, and through their exposure, they provide a deeper understanding of their essence. Detailed descriptions of these objects advocate for their exposure as an opportunity to truly see and understand them.

As many exhibits date from the late 19th century, the role of velvet is discussed as a sensual barrier between desire and possession, restraining bodily contact through its volume and rich drape. Gilles Deleuze's (1925–1995) concept of folds is employed to explain how the surface declares actions, while the interior conceals desires.

This museum experience inspired the author to imbue a new, contemporary design object with spirit—visible surface marks and hidden yet meaningful and noble inner layers. Just as Shakespeare's *Othello* and *Hamlet* explore the soul by entering the body's interior, the author reflects that perhaps contemporary viewers need such an

intimate confrontation with exhibits. The ‘gaping gap’ invites imagination and interpretation—stimulating an active perception of the object. This design practice allows a less valuable or poorly preserved historical piece to be reinterpreted as a conceptual, unique design object shaped by human influence, time, the environment, and other ‘forces’.

3.6. *A Crack in the Exhibition.* A crack can be perceived as a flaw or an opportunity to reveal what is usually invisible. The stories restored or reconstructed for the exhibition *Invisible* unveiled various perspectives on objects and their possible relationship with the viewer. The content was developed in reverse order: first, the exhibits were chosen *a priori*, without concern for their anonymity, valuing them *per se* as design and art objects, and only afterward was information about them sought. This approach made the exhibition more sensually impactful. Historical furniture in museum exhibitions often serves as a backdrop for art, but they became the main characters here. Although the collection of Lithuanian museums does not compare to the wealth of valuable furniture in Western museums, it is suggested that the factual or value-based gaps can be filled by artistic research and creative curatorial practice. The dominant goal of representativeness is critically examined. It is argued that what matters most is what the object is today rather than what it was in its own time. The question is raised: what past are we trying to preserve, and how? The fragility of historical objects, which moves the viewer emotionally, is highlighted. In this context, the designer finds a role as a storyteller, an awakener of the senses and imagination, discovering ways to create value for underappreciated objects.

CHAPTER 4: MATERIALS AND STRUCTURE

4.1. *Case Study: Renaissance Textiles and Women in Venice.* The impressions from the residency and research conducted with artist Goda Palekaitė (b. 1987) at the Vittore Branca Center in Venice (Fundazione Cini) on Renaissance courtesans and Veronica Franco (1546–1591) are described. Using an autotheoretical approach, the aim is to uncover gaps in history that allow for the perception of what can still be felt today, what remains unsaid, and what might have been, thereby questioning the construction of factual history written by men. Given the subjectivity of recorded history, speculative artistic reconstructions are justified. Emphasis is placed on storytelling through material and personal approach to history, enabling the viewer to experience, intimately imagine, or identify with

it. A parallel is drawn between clothing and books—ranging from the intimate connection with a copy made possible by printing to the reuse of undergarments for making paper. The study explores the significance of clothing: how people perceived it as part of their physical identity, how it was integrated with the body and personality, how it communicated with the environment, and what sensory meaning it held. Key features of the period, such as the external display of undergarments, lace as a phenomenon that both reveals and conceals the body, and the fabric-slashing technique that exposes layers, are highlighted.

4.2. Textile for Experience. Textiles hold a special significance both culturally and sensually. Due to their material and metaphorical properties, fabrics can be seductive, exciting, intimate, and at times even shocking or unsettling. Cloth conveys messages to both those who desire and those who are desired, offering sensual satisfaction through its softness, sheen, and sound. The process of working with fabric also brings its own form of pleasure. Textile culture expert Lesley Millar and artist Alice Kettle suggest that, in working with materials, the maker's fantasies are projected onto them. This opening for imagination aligns with the author's emphasis on cultivating a close, subjective relationship with the material through an empirical research approach. Projections, like expectations, hold part of the artifact's essence—its sensory meaning. Artist and collector of antique textiles Debra Roberts observes that when reconstructing an 18th-century dress, the presence of both the maker and the wearer can be felt, and this intimacy—this confrontation—imbues the object with a new aura. It is concluded that the past becomes alive through touch, as one draws closer to the creator's knowledge, experience, and traces. The practitioner is said to create a new history and identity by attempting to reveal the essence of the material through empirical, sensual exploration.

4.3. Truth in the Hands. David Esterly's (1944–2019) reflections and research on reconstructing the works of famous sculptor and wood-carver Grinling Gibbons (1648–1721) reinforce the notion that knowledge resides in the act of making—specifically in the practitioner's intuition and sensual understanding. With his experience in the same craft, Esterly could authentically reconstruct Gibbons' creative thought process. For Esterly, the sensual experience of creating an object was the only way to restore this artist's works. The solution was not copying but intuitively following the body's movements, listening to the material, and relying on tacit knowledge.

Choices and possibilities unfolded naturally, as they likely did for the work's original creator.

The author reflects on her own experience with carving while reading Esterly's journal. According to Esterly, deeply sensing a work of art allows one to connect with its creation. The thesis author believes that cognitive and sensual thinking merge in an active relationship. An artwork that evokes this reaction is described as impactful. However, this connection requires a sensitive and fully engaged subject. The ability to create something by hand enhances the subject's understanding, insight, and sensual sensibility, making them an ideal partner for the desired object. The merging of mind and body, external and internal, seeing and doing, is the same foundation of both the creative process and the enjoyment of its results.

The body is described as a tool rather than an extension of one. Skill generates ideas and stimulates creativity, while mistakes are viewed as opportunities. Invisible aspects of the work influence what becomes visible. According to the author, the material, technique, or emerging object must become an active agent for the work to achieve authenticity, soul, and legitimacy in her creative practice. For the same reason, she leaves the pleasure of creation and the freedom for the craftsman to make decisions because the desire to overly control the work can stifle its raw vitality.

4.4. The Transformation of Devoted Surfaces. It is suggested that by fully committing to the process and the future object, the object becomes charged through physical contact and projections, referred to as its aura. The process of creating the first version of the work *Devoted Surfaces* is described, where it was discovered that practical work informs theoretical thought. Various associations are identified with the object's impact and how, in the author's sensory imagination, the human body became mechanical and constructed, while the created object appeared sensitive, organic, and painful. According to the author, the impression of the inside-out effect in the object, as if its interior is on the outside and what is usually hidden is now visible, offers the viewer an opportunity for a more intimate confrontation. Unintentional connections are observed with the early anatomists and Shakespearean heroes who longed to access other's inwards. Evaluating the surface manipulations as insufficient to create an impactful object, it was decided to create a new version with 'noble' inwards. When making a copy, the question of uniqueness and authenticity arises: Can a clone inherit a soul due to its more valuable inwards? The further development of

a wooden version is described, revealing the process as the most conceptual part of the project, where coincidences, overlaps, and mistakes shape and complete the result.

4.5. Material and the Craftsman. The visit to the restoration students is described with the intent to understand how they perceive materials and recognize an object's aura. The descriptions of details, materials, and techniques show an evident admiration for craftsmanship, durability, natural materials, and a deep understanding of subtle nuances. From the perspective of the restorers, it is suggested that an object's aura is shaped by the manual labor, the use of 'genuine' materials, and the object's or its owner's history: some pieces are a pleasure to work on, and touch, while others inspire a desire to return them to the owners as quickly as possible.

4.6. The Inner Layers. The discussion centers around the layers of upholstered furniture—the art of upholstery—and how observing this complex, multi-stage process leads the author to conclude that the essence of an object lies in its structure. A brief overview of upholstery history, focusing on French and English traditions, emphasizes the importance and beauty of layers. Regret is expressed that such craftsmanship often remains hidden beneath the top layer of fabric. Renowned upholstery restorer Armand Verdier agrees that uncovering the layers and reconstructing an upholstered piece is a unique and exciting process. He notes that, even though the expertise may be concealed, it can still be sensed and appreciated. The author reflects on her experience learning to restore the soft part of a chair under the guidance of the famous restorer Bangutis Prapuo-lenis (b. 1961), reaffirming how intricate, multi-layered, yet rewarding this process is.

4.7. Materialization. The research materializes (partly) in the exhibition *The Anatomy of the Fetish* and the works created for it. The resulting objects are perhaps even overly 'pregnant' with various meanings. They are not seen as final objects answering predefined questions but as outcomes of reflections: prototypical, yet with the potential for further development, deconstruction into separate series of objects, functioning as a library of ideas, techniques, and materials. The exhibition examines the concept of historical fetish, stemming from the demonization of women's practices and later expanding to the fetishization of objects and cultures. Inspired by Venetian courtesans, particularly Veronica Franco, the exhibition explores the connections between the female body, sexuality, and

material heritage. The exhibition examines bodies, objects, and culture through a sensual, sensory, and sometimes erotic perception, revealing hidden meanings and layers, like translucent fabrics or secrets hidden beneath the surface. The contextual transformation of the work when placed in a particular exhibition is acknowledged. Still, it is stated that, despite the description, the sensual experience of the author and the viewer, as well as personal associations and fantasies in confrontation with the work, remain the same. The conceptual nature of the created works is revealed through historical and cultural connections, and technological and material nuances. The works and the text demonstrate how, both consciously and unconsciously, the research materializes, becoming embodied in objects. The objects, by forming relationships with each other, tie different themes into one narrative, which can also be read in this text.

CONCLUSIONS

The Sensual Body and Object. The human body serves as a locus—sensitive, creative, and active—for the manifestation of objects, while the object itself possesses a body with its own anatomy and soul. To fully realize their potential, both the body and the object must be experienced sensually, both on the surface and from within. The current, functional relationship with objects may stem from the historical separation between self, body, experience, and objects—an estrangement that arose with the advent of anatomical practices and the rise of a rational view of the body during the early modern period.

Active Objects. Function, aesthetics, and ideas alone do not fully define an object—its complete understanding requires a more profound, irrational perception. The object acts as an equal, independent participant in the relationship. To establish a meaningful connection, an active and open object and a sensitive subject are needed to create a partnership. This is why developing a mindful, sometimes even penetrating gaze is crucial, allowing one to engage with the material carefully, holistically, and sensually. A crack or opening is essential for fostering a deeper connection, as it offers a window through which we can perceive and experience more than just the surface. This gap allows the object to become impactful, intriguing, and communicative.

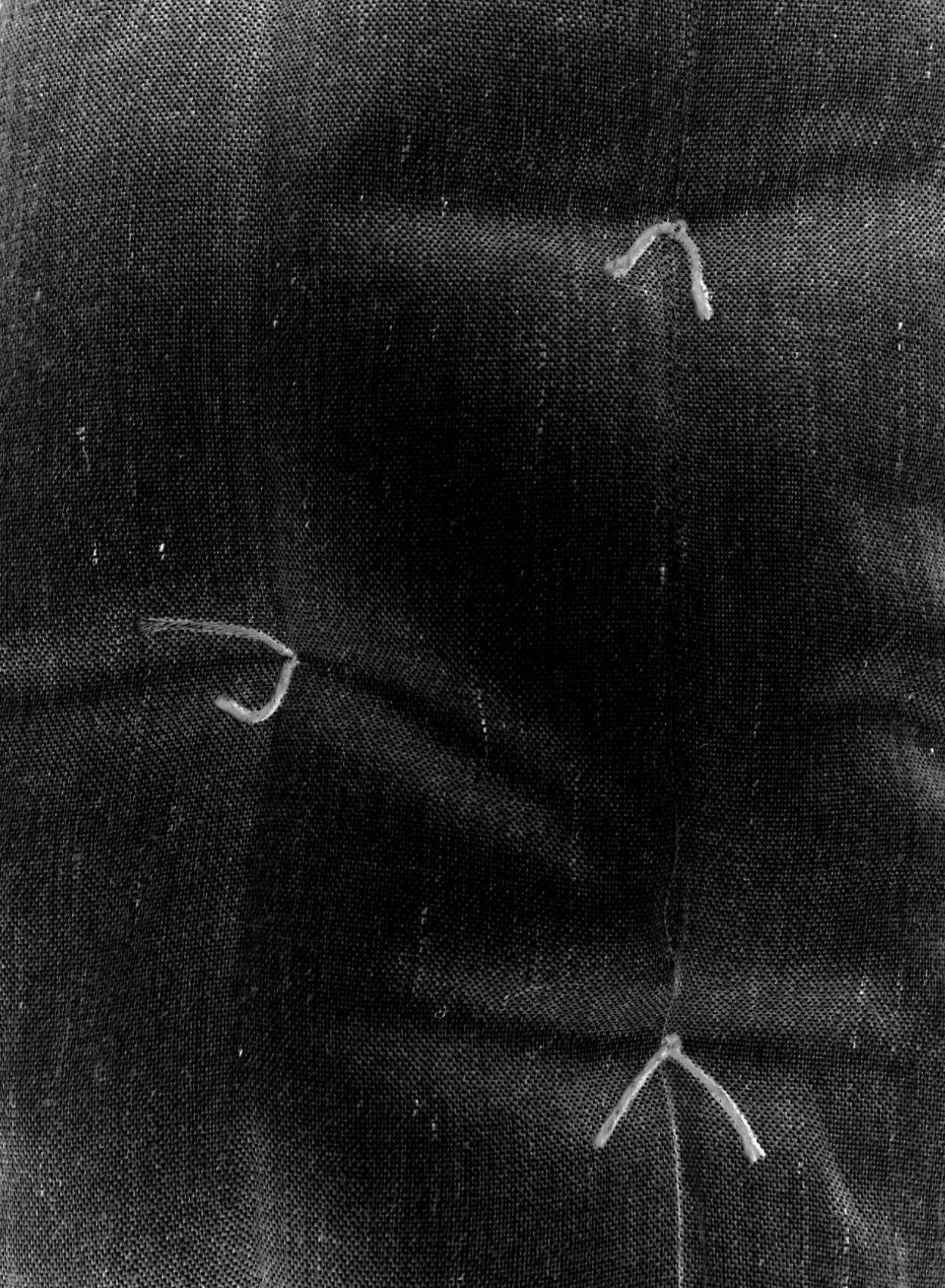
The Spirit of Matter. An object's aura, which defines its effectiveness and authenticity, is its ability to form a profound and intimate connection. This aura is not mystical but material and sensually perceptible. It represents the essence of the object, rooted in its body. The

object acts as a mediator, physically connecting us to the past and enabling us to experience it sensually.

The Practitioner-Researcher. A practitioner-creator adds value to historical research by revealing aspects that can only be reconstructed through practical experience. Artistic research and the practitioner's skills fill the gaps in bodily experience and knowledge.

Visible and Invisible Structure. To fully appreciate and understand an object, the knowledge of its structure is essential. An object's value and aura are shaped not only by visible materials but also by hidden or invisible layers—those that are sensed or implied. When the sensual and cognitive meanings of the material and the object's framework merge, the object becomes active and communicative. The object's bareness, revealing its inner layers, intrigues the viewer and creates intimacy, turning the relationship with the object into an active one.

The Role of Craftsmanship. Every gesture of the creator, even if unseen, remains in the object as an intention, contributing to the object's impact. A mentally and sensually designed object requires the maker's projection to become active. A good craftsman surrenders to the material, allowing it to express its agency and the object's self-realization. Engaging directly with craftsmanship, tools, and material activates bodily, tacit, and intuitive creative strategies that reveal authentic paths and later gain rational explanations, making the creation meaningful and embodying an aura.



Literatūra ir šaltiniai | Selected Bibliography

Augé, Marc. *None-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London; New York: Verso, 1995.

Attfield, Judy. *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford: Berg, 2000.

Barnes, Sara. „Buddhist Monk’s Footprints Are Naturally Ingrained in Wood Floor From Praying in Same Spot for 20 Years“. *My Modern Met*. Paskelbta 2016 m. rugsėjo 14 d., prieiga internete mymodernmet.com/hua-chi-prayer-footprints/.

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*. Vertė Agnė Narušytė. Vilnius: Kitos knygos, 2020.

Benjamin, Walter. „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje“. In *Nušvitimai*. Vertė Laurynas Katkus, 214–244. Vilnius: Vaga, 2005.

Bredenkamp, Horst. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine*. Translated by Allison Brown. Princeton (NJ): Markus Wiener, 1995.

Bristow, Maxine. „Continuity of Touch – Textile as Silent Witness“. In *The Textile Reader*, 1st ed. Edited by Jessica Hemmings, 44–53. Oxford: Berg, 2012.

Bynum, Caroline. „Why All the Fuss about the Body? A Medievalist’s Perspective“. In *Critical Inquiry*, 22(1): 1–33. Edited by Bill Brown and Heather Keenleyside. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Cavendish, Margaret. *Philosophical Letters, Abridged*. Edited by Deborah Boyle. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2021.

Cavendish, Margaret. *The Convent of Pleasure*. Žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 12 d., prieiga internete digital.library.upenn.edu/women/newcastle/convent/convent.html.

Craig, Arthur Dewitt. „How do you feel? Interoception: the Sense of the Physiological Condition of the Body“. In *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 3, No. 8: 655–666. London: Nature Portfolio, Aug 3(8), 2002.

Doy, Gen. *Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture*. London: Bloomsbury Publishing, 2002.

Donskis, Leonidas. *Didžioji Europa. Esė apie Europos sielą*. Vilnius: Versus Aureus, 2006.

Elžbieta I. *Queen Elizabeth I’s speech to the troops at Tilbury*. Žiūrėta 2020 m. spalio 26 d., prieiga internete www.rmg.co.uk/stories/topics/queen-elizabeth-speech-troops-tilbury.

Esterly, David. *The Lost Carving. A Journey to the Heart of Making*. London: Duckworth Overlook, 2015.

„French Polish“. In *Upholsterers & Soft Furnishers*, No. 18 (March/ April/ May), 14–15. Newton Abbot: The Association of Master Upholsterers and Soft Furnishers, 2017. Prieiga internete www.armand-verdier.com/editorials.

Grafton, Anthony. *Magic and Technology in Early Modern Europe*. Paskaitos konspektas. Bern Dibner biblioteka, Niujorkas, rugsėjo 15 d., 2005.

Gunther, Sabine de, Philipp Zitzlsperger. *Signs and Symbols: Dress at the Intersection between Image and Realia*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018.

Hamlyn, Anne. „Freud, Fabric, Fetish“. In *The Textile Reader*, 14–26. Edited by Jessica Hemmings. London: Bloomsbury Publishing, 2012.

Hartzell, Freyja. „The Velvet Touch: Fashion, Furniture, and the Fabric of the Interior“. In: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 13, 51–82. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2009.

Harvey, Elizabeth D., ed. *Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Hellman, Mimi. „Interior Motives: Seduction by Decoration in Eighteenth-Century France“. In *Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, 15–24. Edited by Harold Koda, Andrew Bolton, Mimi Hellman. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.

Herskovitz, Marshall. *Dangerous Beauty*. Warner Bros., 20th Century Studios, 1998.

Hillman, David., Carla Mazzio, ed. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge, 1997.

- Jensen, Arne. „Danish Design Goes Wild“. In *New York Times, New York Style*. Publikuota 2023 m. sausio 11 d., prieiga internete www.nytimes.com/2023/01/11/style/danish-design-maximalist.html.
- Jones, Ann Rosalind, Margaret F. Rosenthal. *The Clothing of the Renaissance World: Europe – Asia – Africa – The Americas*. London: Thames & Hudson, 2008.
- Kettle, Alice, Lesley Millar. *The Erotic Cloth. Seduction and Fetishism in Textiles*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.
- Kisluk-Grosheide, Daniëlle O. „French Furniture in the Eighteenth Century: Seat Furniture“. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. Publikuota 2003 m. spalio mėn. New York: The Metropolitan Museum of Art. Prieiga internete www.metmuseum.org/toah/hd/sfurn/hd_sfurn.htm.
- Koren, Leonard. *Undesigning the Bath*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1996.
- Kwint, Marius. „Introduction: The Physical Past“. In *Material Memories: Design and Evocation*, 1–16. Edited by Marius Kwint, Christopher Breward and Jeremy Aynsley. Oxford: Berg Publishers, 1999.
- Latour, Bruno, Adam Lowe. „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through its Facsimiles“. In *The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking Preservation in the Shadow of an Uncertain Future*. Ed. Adam Lowe, Adam, Elizabeth Mitchell, Nicolas Béliard, Giulia Fornaciari, Tess Tomassini, Guendalina Damone. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale, 2020. Prieiga internete www.factum-arte.com/resources/files/ff/publications_PDF/the_aura_in_the_age_of_digital_materiality_factum_foundation_2020_web.pdf.
- Littlefield, David. „The living and the dead; an investigation into the status of erasure within the floor of Bath Abbey“. In *Interiors*, 7 (1), 3–26. Oxfordshire: Routledge Press, 2016.
- Mace, John H. *Involuntary Memory*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2007.
- Maus, Katharine Eisaman. *Inwardness and Theater in the English Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Palekaitė, Goda. „Conditions of Creativity, Ethnological research among young contemporary artists in Vilnius“. *Social Sciences Series*. Vienna: Akademikerverlag, 2015.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. Garden City, New York: Doubleday & Co., 1966.
- Porter, Roy. „History of the Body“. In *New Perspectives on Historical Writing*, 206–232. Edited by Peter Burke. University Park: Pennsylvania State University Press, 1991.
- Proust, Marcel. *Prarasto laiko beiškant. Svano pusėje*. Vertė Aldona Merkytė. Vilnius: Vaga, 2004.
- Puipaitė, Marija, Monika Lipšic, Vytautas Gečas, sud. *Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos*. Vilnius: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, 2023.
- Rėklaitis, Povilas. „Lietuvos gyventojų tipai XVI a. grafikoje: Adelhauser – Heldt – Vecellio“. In *Aidai*. Žiūrėta 2023 m. sausio 25 d., prieiga internete www.aidai.eu/index.php?view=article&catid=272%3A196807&id=4100%3Ais&option=com_content&Itemid=302.
- Rosenthal, Margaret F. „Clothing, Fashion, Dress, and Costume in Venice (1450–1650)“. In *A Companion to Venetian History, 1400–1797*, 889–924. Edited by Eric Dursteler. Leiden; Boston: BRILL, 2013.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London: Routledge, 1995.
- Schouwenberg, Louise, Hella Jongerius. *Beyond the New on the Agency of Things*. London: Koenig Books, 2018.
- „Seat Re-upholstery using traditional methods“. In *Au Bonheur du Jour*. Žiūrėta 2023 m. rugsėjo 23 d., prieiga internete www.aubonheurdujour.com/re-upholstery/?lang=en.
- Shanks, Michael. *Experiencing the Past: On the Character of Archaeology*. London: Routledge, 1992.
- Sulcas, Roslyn. „Oscar Winner Jeremy Irons on His Irish Castle and Antiques Obsession“. In *1stDibs*. Publikuota 2018 m. gegužės 6 d., prieiga internete www.1stdibs.com/introspective-magazine/jeremy-irons/.
- „Sumptuary laws“. In *Refashioning Renaissance*. Espoo: Aalto University. Žiūrėta 2022 m. lapkričio 12 d., prieiga internete refashioningrenaissance.eu/archival-work/-sumptuary-laws/.
- „Surface or Substance? Jewelry as Adornment and Power“. In *TEFAF*. Gyvai transliuota 2017 m. spalio 31 d. New Jersey: Newark Museum of Art. Prieiga internete www.youtube.com/watch?v=SRkro1_ORL4&list=PLXakQFSGJZ_bsdVUrfJB-FYhYXDJ6e-c4&index=14.
- Timeless Chesterfields*. Žiūrėta 2022 m. liepos 13 d., prieiga internete www.timelesschesterfields.com/us/blog/the-history-of-the-chesterfield-sofa/#:~:text=When%20was%20the%20Chesterfield%20Sofa,his%20oguests%20to%20sit%20on.
- Vesalius, Andreas. *De humani corporis fabrica libri septem. Cum indice rerum & uerborum memorabilium locupletissimo*. Venetii: Franciscum Senensem, 1568. Prieiga internete archive.org/details/bub_gb_5Xby3nxU3XMC/mode/2up.
- Vėželis, Tautvydas. „Čiabūties (Dasein) egzistencinių (existenzių) ir egzistencialiųjų (existenzial) apriorinių struktūrų analizė Heideggerio veikalė „Būtis ir laikas““. In *Filosofija. Sociologija*, t. 27, Nr. 3, 257–265. Vilnius: LMA, 2016.
- Vreeland Diana, Christopher Hemphill. *Allure*. New York: Doubleday, 1980.

Iliustracijų sąrašas | List of Illustrations

- p. 8
Su renesansine suknele iš kino studijos | *Wearing a Renaissance dress from a film studio*, 1993, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 11
Audrius Puipa su mokiniais | *Audrius Puipa with his students*, *Šešuoliai*, 1987, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 14
Barbės sofa | *Barbie's sofa*, Marijos Puipaitės nuotrauka, 2023.
- p. 22
Monika Jagusinskytė, „Fiksuoti nematoma“ | *'To Capture the Invisible'*, 2022, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 30
Correggio, „Danaė“, 1531, žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete [en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_\(Correggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Dana%C3%AB_(Correggio)).
- p. 50
Apsikeitimai kūrinyje, „My Essence“ | *Exchanges in the work 'My Essence'*, 2012, Marijos Puipaitės nuotrauka.
- p. 52
Aldo Bakker, „Tonus“, 2013, žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete ateliercourbet.com/artworks/aldo-bakker-tonus-wood.
- p. 56
Paulius Vitkauskas, „Neužsidaranti spintelė“ | *'Non-Closing Cupboard'*, 2018–2019, Jono Balsevičiaus nuotrauka, iš galerijos „Vartai“ archyvo.
- p. 62
Pakojis (šezlongo dalis) | *Foot-Rest (a piece of a chaise-longue)*, 1755–1760, *Paryžius* | *Paris*, žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete collections.vam.ac.uk/item/O129619/foot-rest-unknown/.
- p. 68
Išsitrinanti antkapinė plokštė Švč. Mergelės Marijos Dangaus Altoriuje bazilikos grindinyje, Roma | *Erasing tombstone slab in the floor of the Basilica of Santa Maria in Araceli, Rome*, Marijos Puipaitės nuotrauka, 2023.

- p. 72
„Įsivaizduojamas komfortas“ | *'Envisioned Comfort'*, 2019, Dariaus Petrulaičio nuotrauka, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 78
Fabricos iliustracija (medžio raizginys) | *An illustration of the Fabrica (woodcut)*, 1543, žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete www.nlm.nih.gov/exhibition/historic-anatomies/casser1_home.html.
- p. 82
Monika Jagusinskytė, „Fiksuoti nematoma“ | *'To Capture the Invisible'*, 2022, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 85
Boulle'io stiliaus stalo fragmentas parodoje „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“ | *A fragment of a Boulle-style table from the exhibition 'Invisible. Historic Furniture from the Perspective of Contemporary Design'*, 2022, Dariaus Petrulaičio nuotrauka, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 91
Darius Petrulaitis, „Fragmentai iš Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus istorinių baldų saugyklos“ | *Fragments from the Historical Furniture Repository of the Lithuanian National Museum of Art*, 2021, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.
- p. 100
Goda Venecijoje | *Goda in Venice*, 2022, Marijos Puipaitės nuotrauka.
- p. 102
Po venecijietės kurtizanos sijonu | *Under the skirt of a Venetian courtesan*, *Pietro Bertelli*, 1589, žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete renaissance-art.tumblr.com/post/116682588096/pietro-bertelli-c-1591-this-illustration-of-a.
- p. 104
Berlinde de Bruyckere, „Cripplewood“, 2012–2013, Dirko Pauwelso nuotrauka, žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete smak.be/en/exhibitions/sculptures-drawings-2000-2014.

p. 108

Rankomis sudygsniuoto pasijonio fragmentas | *A fragment of a hand-stitched petticoat, 1750–1775*, Silvermano ir Rodgerso kolekcija, Kent State universiteto muziejus, publikuota 2015 m. kovo 9 d., žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete <https://insideoutksm.wordpress.com/18th-century/1770s/1983-1-3-pocket-sm/#main>.

p. 112

Kojų kopijos | *The copies of the legs*, 2023, Marijos Puipaitės nuotrauka.

p. 118

„Atsidavę paviršiai“ *procesė* | *‘Devoted Surfaces’ in the making*, 2021, Marijos Puipaitės nuotrauka.

p. 119

Selfis iš ligoninės | *Selfie from the hospital*, 2021, Giedriaus Muckaus nuotrauka, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.

p. 123

Medinė „Atsidavusių paviršių“ versija procese | *Wooden version of ‘Devoted Surfaces’ in the making*, 2023, Marijos Puipaitės nuotrauka.

p. 125

Philibert'o de l'Orme surenkama stogo konstrukcija, XVI a. | *Philibert de l'Orme's assembled roof structure, 16th century*, publikuota 2011 m. liepos 22 d., žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete cewcalo.over-blog.com/article-la-charpente-philibert-de-l-orme-80003967.html.

p. 128

Minkštos kėslas dalies rekonstrukcija, Vilniaus dailės akademija, Telšių fakultetas | *Reconstruction of the soft part of an armchair, Vilnius Academy of Arts, Telšiai Faculty*, 2023, Marijos Puipaitės nuotrauka.

p. 132

Sudygsniuota briauna | *Stitched edge*, Armand Verdier, 2014, publikuota 2014 m. gruodžio 1 d., žiūrėta 2024 m. rugpjūčio 10 d., prieiga internete x.com/Armand2783/status/539211702592884736.

p. 134

Pamokose pas Bangutį Prapuolėnį | *At lessons with Bangutis Prapuolenis*, 2023, Marijos Puipaitės nuotrauka.

p. 138

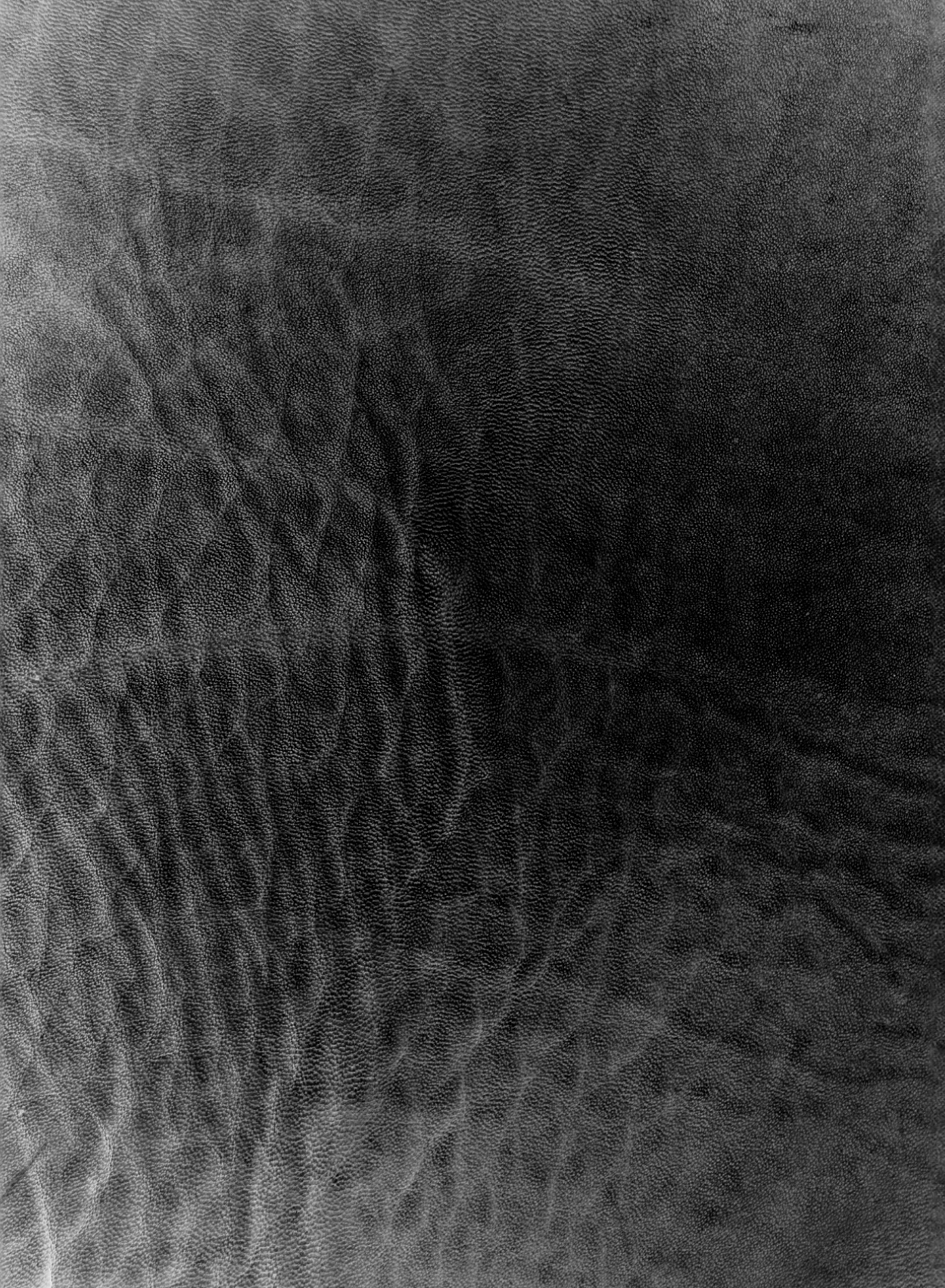
Vienas iš „Keturių humorų“ (plaučiai–flegma) | *One of the ‘Four Humors’ (Lungs-Phlegm)*, 2023, Dariaus Petrulaičio nuotrauka, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.

p. 142

(Dar) nuogi baldai procese | *(Still) nude furniture in the making*, 2023, Marijos Puipaitės nuotrauka.

p. 144

Baldų miniatiūros ir modeliai parodoje „Fetišo anatomija“ | *Furniture miniatures in the exhibition ‘Anatomy of the Fetish’*, 2023, Dariaus Petrulaičio nuotrauka, iš asmeninio Marijos Puipaitės archyvo.



Apie autorę | About the Author

Marija Puipaitė (gim. 1987 m. Vilniuje) – dizainerė, tyrėja, kuratorė, dėstytoja, Lietuvos meno kūrėjų asociacijos ir LATGA narė. Baigusi dizaino bakalauro studijas Vilniaus dailės akademijoje (2010 m.), įgijo magistro laipsnį Kontekstualaus dizaino programoje Eindhoveno dizaino akademijoje (2014 m., Nyderlandai), kur išgrynino kūno svarbą kaip apibrėžiančią duotybę formoms ir funkcijoms atsirasti. 2019–2023 m. Vilniaus dailės akademijoje studijavo dizaino krypties meno doktorantūroje, kur tęsė kūniškumo temą, nagrinėjo juslinį objekto suvokimą bei intymų santykį. Savo darbuose, šalia įtvirtintos organiškos, jusliškos plastikos, ateinančios iš žmogaus kūno ir judesio, Marija vysto daikto sandaros, sluoksnių eksponavimo, neužbaigtumo, *plyšio* motyvus. Jos darbams atstovauja galerija „Vartai“. Marijos darbų yra įsigijęs Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, privatūs kolekcininkai. Šalia autorinio dizaino ir kuratorinės praktikos Marija dėsto Vilniaus dailės akademijos Dizaino katedroje, rašo straipsnius.

Marija Puipaitė (born in 1987 in Vilnius) is a designer, researcher, curator, and lecturer, also a member of the Lithuanian Artists' Association and LATGA. After completing her bachelors degree in Design at the Vilnius Academy of Arts (2010), she earned a master's degree in the Contextual Design program at the Design Academy Eindhoven (2014, Netherlands), where she refined the role of the body as a defining element in the creation of forms and functions. From 2019 to 2023, she pursued a PhD in Design at the Vilnius Academy of Arts, continuing her exploration of corporeality, focusing on the sensual perception of objects and the intimate relationships. In her recent works, alongside her established organic and sensual aesthetic, inspired by the human body and movement, Marija explores motifs of object construction, the exposure of layers, incompleteness, and rupture. Her work is represented by the Vartai Gallery. Marija's pieces have been acquired by the Lithuanian National Museum of Art and private collectors. In addition to her original design and curatorial practice, she teaches at the Vilnius Academy of Arts' Design Department, writes articles.

SU DOKTORANTŪROS PROJEKTU SUSIJĘ RELATED TO THE ART DOCTORATE PROJECT:

PUBLIKACIJOS | PUBLICATIONS

2024 m. straipsnis „Geidžiantis objektas, arba Kur slypi sofas aura“, žurnalas „Dailė/Art“, Nr. 95 (Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjungos leidykla „Artseria“).

2024 m. interviu „Kūnų ir daiktų viduriuose“, žurnalas „Nemunas“, liepos–rugpjūčio mėn. Kalbina Ieva Rekštytė-Matuliauskė.

2023 m. straipsnis „Atmintis ir užmarštis materijoje: Bedvasiai daiktai mūsų šiuolaikiniam dvasingumui“, žurnalas „Nemunas“, rugsėjo mėn.

2023 m. interviu su Pauliumi Vitkausku „Suspėti kol nenusibodo“, žurnalas „Nemunas“, liepos mėn.

2023 m. sudarytas parodos leidinys „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“, sud. Marija Puipaitė, Monika Lipčic ir Vytautas Gečas (Vilnius: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus).

2022 m. straipsnis „Įplyša muziejaus saugykloje“, Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus metraštis, t. 24 (Vilnius: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus).

2022 m. straipsnis „Išdėvėjimai muziejaus saugykloje“, parodos leidinys „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“ (Vilnius: Lietuvos nacionalinis dailės muziejus).

2021 m. straipsnis „Kūno atskirtis dizaine. Istorinių ir šiuolaikinių kūno sampratų sankirtos“, leidinys „Acta Academiae Artium Vilnensis“, sud. dr. Karolina Jakaitė, Nr. 103 (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla), 306–330.

PRANEŠIMAI | PRESENTATIONS

2023 m. balandžio 4 d. paskaita „Daikto viduriai ir paviršius“, parodos „Patricija Jurkšaitytė. Iliuzoriumas“ edukacinės programos renginių ciklo dalis, Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus Vilniaus paveikslų galerija.

2021 m. lapkričio 5 d. pranešimas „Sensual Approach in Design“, XII Šiaurės šalių semiotikos asociacijos konferencija „Meaning in Perception and the Senses“, Vilniaus universiteto Filologijos fakultetas.

PARODOS | EXHIBITIONS

2024 m. kovo 7–10 d., autorinio dizaino mugė „Collectible“, galerijos „Vartai“ stendas, *Venderborgh Building*, Briuselis.

2023 m. lapkričio 9 d. – 2024 m. sausio 13 d., duetinė paroda kartu su Goda Palekaite „Fetišo anatomija“, galerija „Vartai“, Vilnius.

2023 m. kovo 9–12 d., autorinio dizaino mugė „Collectible“, galerijos „Vartai“ stendas, *Tour & Taxis*, Briuselis.

2023 m. vasario 7–11 d., Stokholmo dizaino savaitė, Stokholmo baldų mugė, *Greenhouse*, Stokholmas.

2022 m. kovo 24 d. – 2023 m. vasario 27 d., „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“, Taikomosios dailės ir dizaino muziejus, Vilnius.

2021 m. rugsėjo 9 d. – spalio 29 d., grupinė paroda „L'Étreinte – Embracement – Glamoné“, galerija „Vartai“, Vilnius.

KURATORINĖ PRAKTIKA | CURATORIAL PRACTICE

2022 m. kovo 24 d. – 2023 m. vasario 27 d., „Nematomi. Istoriniai baldai iš šiuolaikinio dizaino perspektyvos“, Taikomosios dailės ir dizaino muziejus, Vilnius.

2019 m. gruodžio 12 d. – 2020 m. sausio 24 d., tarptautinė grupinė dizaino paroda „Budrūs daiktai“, galerija „Vartai“, Vilnius.

REZIDENCIJA | RESIDENCY

2022 m. rugpjūčio 25 d. – rugsėjo 15 d. rezidencija *Vittore Branca centre*, Fondazione Giorgio Cini, Venecija.

Marija Puipaitė

Daikto paviršius ir *viduriai*:
juslinio dizaino link

The Surface and the *Inwards* of an Object:
Towards Sensual Design

Meno doktorantūra, vaizduojamieji menai, dizaino kryptis (V 003)
Art Doctorate, Visual Arts, Design (V 003)

Tekstą redagavo
Vigailė Zurbaitė-Aškelavičienė

Dizainerė
Lina Mozūraitė

Leidinio dizaino konsultantė
Rūta Mozūraitė

Viršelio iliustracija
Rentgeno nuotrauka, 2021
Iš asmeninio Giedriaus Muckaus archyvo

Tiražas 50 egz.
Spausdino „Baltijos kopija“
Kareivių g. 13B, LT-09109 Vilnius