

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS
LITHUANIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

MONIKA KRIKŠTOPAITYTĖ

AUTOPORTRETAS IR AUTOPORTRETIŠKUMAS
XX A. II P. – XXI A. PR. LIETUVOS DAILĖJE
SELF-PORTRAIT AND SELF-PORTRAITURE
IN LITHUANIAN ART OF THE LATE 20TH AND
EARLY 21ST CENTURIES

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (H 003)

Humanities, Art History and Theory (H 003)

Vilnius, 2020

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2012–2020 metais

MOKSLINĖ VADOVĖ

Prof. dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, H 003

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinėje Menotyros mokslo krypties taryboje:

PIRMININKĖ

Doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

NARIAI

Dr. Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Doc. dr. Adam Mazur

Poznanės meno universitetas (Lenkija), humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Prof. dr. Rasa Žukienė

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Disertacija ginama viešame Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos jungtinės Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2020 m. lapkričio 20 d., 14 val. Vilniaus dailės akademijos 102 aud. (Malūnų g. 3, VDA C1 pastatas, Vilnius).

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos, Lietuvos kultūros tyrimų instituto ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekose.

The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2012–2020

DOCTORAL SUPERVISOR

Prof. Dr. (hp) Giedrė Jankevičiūtė

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

The dissertation will be defended in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre:

CHAIR

Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė

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

MEMBERS

Dr. Erika Grigoravičienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

Assoc. Prof. Dr. Adam Mazur

University of Arts in Poznan (Poland), Humanities, Art History and Theory H 003

Dr. Tojana Račiūnaitė

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

Prof. Dr. Rasa Žukienė

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

The public defence of the dissertation will be held in front of the Joint Academic Board of Art History and Theory of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre on November 20, 2020, 2 p.m., at Vilnius Academy of Arts, Room 102 (Malūnų str. 3, VAA C1 Building, Vilnius).

The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts, Lithuanian Culture Research Institute and Lithuanian Academy of Music and Theatre.

TURINYS

IVADAS

1. Tyrimo aktualumas ir problematika	6
2. Tyrimo objektas	8
3. Chronologinės tyrimo ribos ir ištekliai.....	10
4. Hipotezė.....	13
5. Tyrimo tikslas ir uždaviniai.....	14
6. Ginamieji teiginiai.....	14
7. Darbo struktūra.....	15
8. Sąvokos.....	18
9. Tyrimo priegios ir metodai.....	22
10. Temos ištirtumas ir istoriografija.....	28

I. AUTOPORTRETAS UNIFIKUOTOJE VISUOMENĖJE

1. Kanonas ir greta jo.....	36
1.1. Tipinis autoportretas.....	40
1.2. Digresijos.....	45
1.3. Šalia kanono: Marijos Cvirkienės atvejis.....	52
2. Alternatyvūs autoportreto modeliai.....	57
2.1. <i>Bastūnas</i> : sistemos paribiai.....	60
2.2. <i>Maištininkas</i> : traumos refleksija.....	64
2.3. <i>Išimtis</i> : virš sistemos.....	67
2.4. <i>Iššūkis</i> : Violetos Bubelytės atvejis.....	75

II. AUTOREPREZENTACIJA LŪŽIO EPOCHOJE.....	83
1. Sisteminis veikėjas.....	88
2. Antisisteminis provokatorius.....	94
3. Marginalas: Konstantino Bogdano atvejis.....	99
III. TAPATUMO RAIŠKOS IR AUTOATVAIZDO KOLIZIJOS	
ŠIUOLAIKINIAME MENE	105
1. Kūnas: intymumo išviešinimas.....	110
2. Institucijų kritika: socialinis statusas ir karjeros galimybės.....	124
3. Triksteris: Žygimanto Augustino atvejis.....	130
IŠVADOS.....	140
PRIEDAI	
1. Literatūra ir šaltiniai.....	145
2. Santrumpos.....	160
3. Iliustracijų sąrašas.....	161
4. Iliustracijos	163
5. Priedas.....	181
6. Apie autorę.....	182
SANTRAUKA.....	183
SUMMARY.....	214
ON THE AUTHOR.....	248

IVADAS

1. TYRIMO AKTUALUMAS IR PROBLEMATIKA

Dabarties vaizdinės informacijos srautai socialiniuose tinkluose, reginių prisodrinta žiniasklaida ir asmenukų (selfių) kultūra į užmarštį nustumė ne tokius ir tolimus laikus, kai žmogaus atvaizdas fotografijoje brangintas kaip retas ir unikalus praeities liudytojas, o perkeltas į meno kūrinį sietas su privilegija. Iki fotografijos paplitimo, be retų išimčių, tik dailininkai gebėjo kurti tikroviškus ir įtaigius vaizdus, o ši vaizdo kontrolė darė juos išskirtinius. Todėl dailininkai, kaip ir gyvą gyvenimo paveikslą kuriantys aktoriai, buvo privilegijuota visuomenės dalis, galinti tenkinti dalyvavimo įspūdžio malonumą ir atsiminimo poreikį. Dabartinės technologijos leidžia atvaizdą kurti ir skleisti bet kam, kas tik turi išmanųjį telefoną ir prieigą prie socialinių tinklų. „Instagram“ – masiškai paplitusio vaizdinio turinio dalinimosi socialinio tinklo – fenomenas pagrįstas būtent vaizdų sklaida. Vis dėlto vaizdo meistriškumas išsaugojo reikšmę. Norima aukštos vaizdo kokybės, įtaigumo, aktualūs ir dailininkų sukurti portretai, neišnyko ir autoportretai.

Autoportreto formos pastebimai įvairesnės, o menininko prisistatymui tenka kur kas daugiau dėmesio nei ankstesniais laikais. Tai susiję su visuomenės kultūros ir socialinio gyvenimo fragmentacija, individualizmo sureikšminimu bei komunikacijos kultūros plėtote. Taip pat, be abejo, su meno formų ir funkcijų pokyčiais. Visos šios aplinkybės paskatino pasidomėti autoportreto vieta dailėje ir autoportretiškumo naudojimo būdais, siekiais, reikšme dabarties sąlygomis. Tyrimą provokavo noras atrasti dėmenis ir dėsningumus, siejančius šiandienos autoatvaizdų įvairovę su dailės ir istorijos reiškiniiais, išsiaiškinti galimas prieigas ir suprasti dailininko savivokos plėtotės eigą Lietuvos kontekste.

Nors moderniaisiais laikais ir šiuo metu iš esmės keitėsi vaizdo gamybos ir sklaidos metodai, menininkų savivaizdžio prigimtis išliko glaudžiai susijusi su provaizdžio tęsimo / vystymo tradicija. Tapatumo ir tapatybės įgijimas apskritai yra pagrįstas pakartojimu¹. Tad kadangi autoreprezentacijos fenomenai kontekstualumas yra būtinas, šį reiškinį prasminga analizuoti genetiškai, ieškant precedentų dailės istorijoje, tačiau išryškinant ir vietos bei laiko specifiką, kurią lemia istorinės aplinkybės. Siekiant nustatyti XXI a. pirmųjų dešimtmečių Lietuvos menininkų kūrybos specifiką pasirodė neįmanoma apsieiti be atidesnio istorinio žvilgsnio į XX a. II p. vėlyvojo modernizmo autoreprezentacijos modelius, kuriuos reikšmingai paveikė sovietinė okupacija, jos ideologija ir socialinė realybė. Ši pastanga paskatino pažvelgti į autoportretinę

¹ Audronė Žukauskaitė, „Tapatybė ir pakartojimas“, in: *Filosofija, sociologija*, 2002, Nr. 2, p. 48.

dailininkų raišką per santykį su galios mechanizmais, sekti šių santykių raidą ir atkurtos Lietuvos valstybės dailėje, stebint, analizuojant, kaip dviejų skirtingų socialinių, politinių sanklodų kontekste atsiskleidžia svarbiausi autoportretinių atvaizdų socialiniai, istoriniai ir tarpusavio ryšiai, leidžiantys įvardinti menininko atvaizdo plėtotės ypatumus.

Darbe laikomasi nuomonės, kad 1940 m. prasidėjusi sovietizacija, nors ir teikė kūrėjams socialinių privilegijų, iš tiesų niveliavo jų individualybę, siekdama paversti žmogų sistemos sraigteliu, o specifines dailės funkcijas redukavo į politinių režimo tikslų įvaizdinimą. Vienas dailininkams keltų sovietinio režimo uždavinių – idealizuotai perteikti darnų komunistinės visuomenės funkcionavimą užtikrinsiančius socialinius tipus: dailės ikonografijoje įsivyravo idealūs, atitinkamai nuasmeninti profesinių grupių atstovai – valstietis, darbininkas, mokslininkas, medikas, menininkas. Šie pokyčiai skatino menininkus suvokti ir reprezentuoti save ne per individualybės, bet per profesijos ir tos profesijos lyderiams būtinų geriausių savybių rinkinį. Darbe laikomasi nuomonės, kad tokiu būdu autoportreto raiškos skalė buvo redukuota ir tai sukėlė žanro nuosmukį, tačiau paraleliai pastebimos ir pastangos plėsti autoportretinę raišką ir dekonstruoti kanoną, išrandant paraautoportreto formą. Atitinkamai autoportreto nuosmukio ir jam oponuojantys dekonstrukcijos etapai perteikia traumos ir gijimo po traumos etapus.

Tyrimas nukreiptas į menininko savivaizdžio įkūnijimą dailės kūrinys, jo formų ir reikšmių analizę. Laikomasi nuostatos, kad tradicinis autoportretas yra sąmoningas ir atviras autoriaus pasirinkimas pristatyti save. Tačiau autoportreto struktūra pasireiškia ir kitokio tipo kūrinuose, kuriuose svarbi autoportretiškumo problematika. Šiame darbe tiriama, kaip tradicinio ir netradicinio autoportreto kūrėjai konstruoja savo įvaizdį, kas lemia dailininko savęs suvokimo ir rodymo formas, kokias ryškiausias socialines ir kultūrines aplinkybes autoportretiškų kūrinių analizė leidžia identifikuoti.

Ilgą laiką autoportretas priimtas naiviai pasitikint žiūrovui pateiktu suromantintu autoriaus-herojaus atvaizdu, vertinant atlikimo meistriškumą, fizinį atvaizdo ir modelio panašumą, charakterio perteikimo įtaigą ir pan. Neretai buvo manoma ar bent jau teigiama, kad autoportretas yra dailininko sielos veidrodis², todėl autoportretu reikėtų pasitikėti, neišsiduodant, kad, žinoma, jog šiuo pasitikėjimu gali būti manipuluojama imituojant nuoširdumą ar atvirai žongliuojant prasmėmis. Visa tai atvirai daroma šiuolaikiniame mene, atsispyrus į autoportreto tradicijos kritiką

²„Jam svarbiausia buvo veidas, per kurį atsiskleisdavo sielos gyvenimas“; Nijolė Tumėnienė, „Žiūrėjimas į save“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2010, Nr. 913, [žiūrėta 2019-12-03], http://archyvas.7md.lt/lt/2010-10-22/daile_2/ziurejimas_i_save.html. „Taigi galbūt menininkų identifikavimo mene telpa visas jų gyvenimas, praradimai ir atradimai, geismas ir kartėlis“; Monika Valatkaitė, „Identifikavimo menas“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2016, Nr. 1170, [žiūrėta 2020-06-22], <https://www.7md.lt/daile/0/Identifikavimo-menas>.

ir dekonstravimą, juos toliau tęsiant. Kitiškai žvelgti ir naujai perskaityti autoportretą paskatino ir leido Naujoji meno istorija, ji pasiūlė įvairias priemones nuo kontekstinės prieigos, socialinės teorijos iki psichoanalizės, antropologijos ir kt. Meno tyrinėtojai, pasitelkę naujus metodus, nustatė ir išskyrė tipiškus autoportretus-kaukes, ėmė ieškoti socialinių ir psichologinių autoportreto sukūrimo paskatų, atskleidė manipuliacijas ir jų priežastis bei tikslus ir t. t. Dabartinė autoportreto tyrimų metodų įvairovė (antropologija, semiotika, socialinė dailėtyra, psichoanalizė) liudija, kad tarpdisciplininės prieigos vaisingos ir padeda visiškai naujai ir rezultatyviai pažvelgti į autoportreto žanrą. Šiame tyrime pasitelkus Naujosios dailės istorijos instrumentus ir kai kurias įžvalgas, pasiektas jas taikant, analizuojama Lietuvos dailės situacija.

Pažymėtina, kad autoportreto kūrimas visada yra socialinis aktas, įgyjantis reikšmę tik viešumoje. Net jei autoportretinis atvaizdas kuriamas intymiai apžiūrai, niekam nerodomas, reikšmę ir santykį su kontekstu, kurį įmanoma įvardinti, jis įgyja tik pasirodęs ar parodytas viešumoje. Autoportretinis vaizdas nuo kitų dailės kūrinių skiriasi dar ir tuo, kad jo beveik neįmanoma sukurti indiferentiško, jis visada nusako santykį su aplinka, yra santykio forma ir pasirinkimas. Į šią autoatvaizdo ypatybę atsižvelgta kaupiant nagrinėjamus artefaktus bei renkantis tyrimo priemones.

2. TYRIMO OBJEKTAS

Šio tyrimo objektas yra autoportretiškumo fenomenas ir jo manifestacijos Lietuvos vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinėje dailėje. Atitinkamai analizuojami tiek tradiciniam autoportretui priskirtini, tiek kiti autoportretiški kūriniai, tiesiogiai šiam žanrui nepriklausantys, tačiau išreiškiantys autoriaus savivoką ir įsivaizdavimą apie save, sukurti viešinimui, t. y. kitų žvilgsniui. Tai kūriniai, kuriuose atpažįstamai pasirodo dailininko atvaizdas, tapatybė, biografija, įvaizdis, autorefleksija. Disertacijos interesų ratą apima menininko savivaizdis ir jo konstravimo strategijos bei šias strategijas lemiantys veiksniai, kurie atspindi galiojančius socialinius stereotipus: požiūrį į kūrėjo statusą ir išvaizdos standartus, socialinių vaidmenų pasiskirstymą visuomenėje, taip pat tam tikrus socialinius, moralinius tabu, kuriuos dažnai pradeda laužyti ar bent jau demonstruoja laužantys būtent menininkai. Kitaip sakant, į meninių vaizdų istoriją šiame tyrime žiūrima per socialinės psichologijos ir visuomenės istorijos prizmę, tačiau kūrinių analizei visų pirma pasitelkiami tradiciškai vaizdotyroje naudojami instrumentai: lyginamoji analizė, ikonografija ir ikonologija.

Šiame darbe tiriami Lietuvos dailininkų autoportretai ir autoportretiški kūriniai: t. y. darbai, kuriuose turiniui reikšmingai įtrauktas menininko atvaizdas ar jo biografija; kurių centre – menininko kūnas; kūriniai, kuriems svarbus menininko (-ų) dalyvavimas (dalyvaujamas menas), kūrinio sandara tiesiogiai priklausoma nuo autoriaus įvaizdžio, pozicijos. Analizuojami tapybos, skulptūros, grafikos, fotografijos, videomedijų ir mišriomis priemonėmis nuo XX a. vidurio iki XXI a. 2-ojo deš. pabaigos sukurti darbai. Disertacijos pavadinime pavartotas įprastas ir nusistovėjęs terminas „dailė“, kuriuo tradiciškai apibūdinami vaizduojamojo meno kūriniai, tačiau šiuo atveju juo įvardijama ir vėlyvuoju modernizmo etapu fotografija ir videomedija praplėsti tradicinės dailės ištekliai, ir šiuolaikinis multimedijinis menas. Disertacijos tikslas nebuvo aptarti Lietuvos vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinio meno autoportretų korpuso visumą, ją tipologizuoti. Tyrimo užribyje liko ir autoportreto kolekcionavimo fenomenas, kuriam ryškiausiai atstovauja verslininko Vidmanto Martikonio kolekcija – specializuotas privataus asmens sutelktas šio žanro Lietuvos dailininkų kūrinių rinkinys³. Renkantis kūrinius analizei, remtasi jų poveikiu nacionalinės kultūros raidai, orientuojantis į nacionalinių muziejų pirkimus ir kritikos nuomonę. Didžioji dalis disertacijoje analizuojamų kūrinių yra žinomi meninės kultūros lauke, sulaukę atgarsio menotyros diskurse, kultūros spaudoje ir kuravimo praktikoje, dažnas jų yra įtrauktas į muziejų rinkinius – t. y. vieši, pastebėti, įvertinti, pripažinti kaip reprezentatyvūs ir autoritetingi. Taip pat pasitelkti kontekstiniai kūriniai, padedantys rekonstruoti autoportreto ir autoportretiškumo genezę XX–XXI a. Lietuvos dailėje ir identifikuoti ryškiausius fenomeno bruožus bei raidos tendencijas.

Kadangi manoma, jog šiuolaikinės Lietuvos visuomenės savivoką veikė ir tebeveikia sovietmečio patirtis, o šiuolaikinėje kultūroje iki šiol permąstomi sovietiniai kultūriniai tropai ir topai, atskiras dėmesys skirtas sovietinio autoportreto fenomenui. Kita vertus, šis laikotarpis sutampa su vėlyvojo modernizmo periodu, kuris lemia daug šiuolaikinio meno bruožų. Ypač lūžio epochoje savo tapatybės suvokimui buvo neišvengiama polemika su tuo, kaip save žmonės suvokė sovietmečiu. Autoreprezentacijoje regimos unifikuojančio režimo sukeltos traumos apraiškos.

Siekiant suvokti autoportretinio vaizdo kūrimo paskatas, strategijas, priemones ir autoreprezentacijos alternatyvas, dažnai tenka pasitelkti menininko biografiją, žinias apie jo aplinką, įsitikinimus. Remiamasi prielaida, kad dailę, taigi ir menininko autoreprezentaciją, veikia

³ Verslininkas, politinis ir visuomenės veikėjas, meno kolekcininkas Vidmantas Martikonis pirmą autoportretą įsigijo 2002 m., o šiuo metu daugiausiai tapybos, bet ir grafikos bei skulptūros rinkinyje keli šimtai darbų. 2019 m. liepos 25 d. atidarė Autoportretų galeriją-muziejų (Pilies g. 12) Vilniuje. Kolekcijoje įvairaus laikotarpio ir pobūdžio autoportretai: sovietmečio, tarpukario ir dabar kuriančių autorių. Tikėtina, kad menininkų aplinkoje (bent paskutiniu dešimtmečiu) pasklidusi žinia, jog Martikonis įsigyja autoportretų, galėjo išprovokuoti ne vieno jų sukūrimą. Vidmanto Martikonio internetinė svetainė: <http://www.stoneart.lt/autoportretai/>.

mišrūs veiksniai, kuriuos sudaro visuomenės lūkesčiai išskirtiniams ir tipiniams asmenims bei menininkui konkrečiai. Visi šie autoreprezentaciją veikiantys ypatumų blokai yra kintantys, neturi aiškiai kodifikuotų parametrų ir menininkas juos susikuria pats, remdamasis oficialaus elgesio ir laikysenos stereotipų stebėjimu, savo grupės elgesio ir išvaizdos standartais, masinės kultūros, kuri reiškiasi plačiai vartojamais teksta, televizija, kino filmais, aktorių ir muzikos atlikėjų įvaizdžiais ar net trumpalaikėmis mados formomis. Kitaip tariant, tiriama tai, kas nutinka, kai susiduria trys dėmenys: 1) asmuo / menininkas (-ė); 2) jo ar jos asmenybės viešą raišką koreguojantys socialinio elgesio modeliai; 3) autoportretiškumo perteikimo tradicija dailėje ir autoportretiškumo raiška viešojoje erdvėje konkrečiu istoriniu laikotarpiu.

Pažymėtina, kad tiriamu laikotarpiu aktualus lyčių vaidmenų pasiskirstymo klausimas: skyrėsi tiek dailininkų ir dailininkių socialinės bei profesinės galimybės (labiau iki XXI a.), tiek vyro ir moters atvaizdo interpretavimas dėl vaizdavimo tradicijos (iki šiol), kurioje vyrauja patriarchališkas žvilgsnis, bet kuriame kontekste paverčiantis moters atvaizdą objektu. Su šia aplinkybe menininkės polemizuoja, tai yra aktyvus kontekstas. Tyrime į kūrėjų vaizdavimo ir interpretavimo skirtumus sąmoningai atkreipiamas dėmesys, paisoma lyčių pagrindu susiklosčiusio konteksto ir siekiama jį atskleisti atvejų studijose.

Siekiant išryškinti tyrimui aktualiausiems aspektams, taikyta atvejo studijos metodika. Atskiri, disertacijos autorės manymu, aptariamiems laikotarpiams ir reiškiniams itin charakteringi atvejai analizuojami apibendrinant kiekvieną probleminį segmentą. Sovietmečio kanoną ir gretimus veiksnius paranku dekonstruoti nagrinėjant Marijos Cvirkienės atvejį, lūžio realijos atsiskleidžia tyrinėjant Violetos Bubelytės ir Konstantino Bogdano kūrybą. Pastarieji autoriai šioje disertacijoje tampa dabarties meno tendencijų atskaitos tašku. Žygimanto Augustino atvejis ryškiausiai įvaizdina pakitusią autoatvaizdo naudojimo funkciją šiandienos dailėje. Visus išskirtus atvejus sieja autoreprezentacijos problemos dažnumas ir reikšmė kūryboje.

3. CHRONOLOGINĖS TYRIMO RIBOS IR IŠTEKLIAI

Chronologiškai darbas apima laikotarpį nuo XX a. vid. iki XXI a. 3-iojo deš. pradžios. Tiriant sovietmečio laikotarpį, sąmoningai atskiriamos viešojo ir privačiojo dailininkų kūrybos ir jos sklaidos plotmės, apsiribojant tik viešąja menininkų raiška, nes norima nustatyti kūrėjo ir ideologinės sistemos santykį, autoreprezentacijos kūriniuose galimybes bei pobūdį. Vertinant autoportreto paplitimą ir pobūdį oficialių sovietmečio normų susaistytoje terpėje, peržiūrėti valdžios

aprobuoti šaltiniai: tirtos reprodukcijos, pasirodžiusios to meto knygose, parodų kataloguose ir periodinėje kultūros spaudoje, Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus (toliau – LNDM) ir Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus (toliau – ČDM) rinkiniai (dalis pasiekama per Lietuvos integralią muziejų informacinę sistemą: www.limis.lt). Peržiūrėti teminiai ir personaliniai oficialiai publikuotų įvairių dailės sričių albumai, žurnalo *Dailė* komplektai (1960–1989), parodų katalogai; serija *Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai* (nuo 1969); Lietuvos dailės muziejaus rinkinių katalogas *Lietuvos tapyba (1940–1960)* (1961), *Lietuvos tapyba 1919–1979* (1976), iš dalies kultūros periodika (savaitraštis *Literatūra ir menas*, žurnalai *Kultūros barai*, *Pergalė*). Pastebėtina, kad sovietinio laikotarpio Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus kolekcijos sąrašuose galima aptikti beveik visus dailės leidiniuose publikuotus autoportretus. Tai rodo, kad kūrinių įsigijimas ir jų viešinimas, taip apibendrinant atitinkamus vaizdus, buvo glaudžiai susiję, taigi legitimuojantis sektorius veikė darniai. Pastarąjį dešimtmetį padaugėjus sovietmečiu kūrusių modernistų monografinių tyrimų, nauja medžiaga leidžia daryti daugiau apibendrinimų, ypač apie vėlyvuoju sovietmečiu kūrėjus dailininkus.

Analizuojant šiuolaikinį meną taip pat pirmiausia remiamasi tik viešai rodytais, spausdintuose ir virtualiuose leidiniuose reprodukuotais, muziejų ir galerijų internetiniuose puslapiuose skelbtais, kitais interneto kanalais sklidusiais kūrinių ir publikacijomis⁴. Remtasi nuosekliai kauptais LNDM, ČDM rinkiniais (paviešintomis jų dalimis) ir MO muziejaus kolekcija, kurioje orientuojamasi į Lietuvos dailę nuo 1964 m., peržvelgta *Lewben Art Foundation* kolekcija. Atskirais atvejais pravertė Martikonio autoportretų kolekcijos eksponatai, pristatomi internetinėje svetainėje⁵ ir parodomis. Šiame rinkinyje pasitaiko gerai žinomų, viešumo kriterijų atitinkančių įvairaus laikotarpio autoportretų. Viešo pasirodymo kriterijus disertacijos medžiagai galioja ir žvalgantis nukrypimų nuo kanono, nes sovietmečio kritikos kontekste kaip blogieji pavyzdžiai buvo aptariami tie, kurie tarnavo kanono dekonstrukcijai, laužymui, atmetimui.

Lūžio laikotarpio ir Nepriklausomybės ištekliai įvairesni, paveikti didėjančio šaltinių kiekio ir pliuralizmo augimo. Tyrimo medžiagos ieškota monografijose ir parodų knygose, skirtose personalijoms, jų grupėms, probleminei tematikai. Naudota literatūra: *Marija Teresė Rožanskaitė. Vaizdai ir tekstai* (sud. Laima Kreivytė, 2011)⁶, *Kostas Dereškevičius. Tapyba* (sud. Raminta

⁴ Oficialios menininkų (Žygimanto Augustino, Ray Bartkaus, Laisvydės Šalčiūtės), galerijų (*Vartai*), muziejų (*Mo.lt*, *Ndg.lt*), meno institucijų (ŠMC, LTMKS, LDS) ir leidinių internetinės svetainės (*7md.lt*, *Satenai.lt*, *artnews.lt*, *literaturairmenas.lt* ir kt.).

⁵ <http://www.stoneart.lt/autoportretai/>.

⁶ *Marija Teresė Rožanskaitė. Vaizdai ir tekstai*, sudarė Laima Kreivytė, Vilnius: AICA, 2011.

Jurėnaitė, 2012)⁷, *Arvydas Šaltenis. Tapyba* (sud. Raminta Jurėnaitė, 2014)⁸, *Šlovė buvo ranka pasiekiamą. Mindaugas Navakas* (Elona Lubytė, 2015)⁹, *Lietuvos grafika nuo 1960 metų* (Erika Grigoravičienė, 2018)¹⁰ ir kiti. Remtasi ir kultūros periodika: kultūros savaitraščiais, turinčiais nuolatinę dailės skiltį: *Šiaurės Atėnai* (dailės redaktoriai dirbo ir nemažai rašė Alfonsas Andriuškevičius), *7 meno dienos* (rašę autoriai: Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Agnė Narušytė, Skaidra Trilupaitytė, Kęstutis Šapoka ir kt.), *Artnews.lt* (Eglė Mikalajūnė). Vieno autoriaus kūrybą ar dailės reiškinius apibendrinančių tekstų skaityta kultūros žurnaluose: *Dailė, Metai, Literatūra ir menas, Naujasis Židinys-Aidai*, aktualių autorių pasisakymų rasta plačios auditorijos leidiniuose (*Žmonės, lrt.lt*). Didelė dalis šiuolaikinės dailės kūrinių pamatyta lankantis parodų salėse, rašant recenzijas, stebint parodinių gyvenimą iš kultūros savaitraščio *7 meno dienos* dailės skilties redaktorės pozicijų (nuo 2007-ųjų).

Atskirai tiriamų autorių atvejo analizėms taikyti atitinkami, specifiskesni šaltiniai. Cvirkienės atvejo analizė rėmėsi jos kūrybos palikimo istoriografija, parodų katalogais, LNDM ir ČDM saugomais dailininkės kūrybos pavyzdžiais. Apie Lietuvos tarpukario menininkės ir jas supusią aplinką semtasi žinių iš Ievos Burbaitės disertacijos *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai* (2016)¹¹. Gyvenimo ir kūrybos raidos rekonstrukcijai naudota informacinė literatūra, kai kurios detalės tikslintos susirašinėjant su dailininkės anūku Aidu Pivoriūnu. Bubelytės atvejo analizė paremta jos fotografijų, kurių reprodukcijos pasiekiamos MO muziejaus internetinėje svetainėje (disertacijos autorei jos ne kartą matytos ir tiesiogiai), interpretacija, biografiniai faktai rasti menininkės viešai publikuotame interviu bei tikslinti kalbant su menininke, taip pat remtasi viešais informacijos šaltiniais ir publikacijomis apie menininkę¹².

⁷ Kostas Dereškevičius. *Tapyba*, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2012.

⁸ Raminta Jurėnaitė, *Arvydas Šaltenis. Tapyba*, Vilnius: Modernaus meno centras, 2014.

⁹ Elona Lubytė, *Šlovė buvo ranka pasiekiamą. Mindaugas Navakas*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2015.

¹⁰ Erika Grigoravičienė, *Lietuvos grafika nuo 1960 metų*, Vilnius: MO muziejus, 2018.

¹¹ Ieva Burbaitė, *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai*, daktaro disertacija, vadovė Giedrė Jankevičiūtė, Vilniaus dailės akademija, 2016.

¹² *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, t. 3, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003; Virginijus Kinčinitis, „Mediuminės psichografijos ritualai“, in: *Mental image*, [interaktyvus], 2011 09 16, [žiūrėta 2018-02-22], <http://kincinitis.blogspot.com/2011/08/mediumines-psichografijos-ritualai-z.html>; Agnė Narušytė, „Écriture feminine fotografijoje: Veronika Šleivyte ir Violeta Bubelyte“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, t. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 81–103; Jolanta Marčišauskytė-Jurašienė, [interaktyvus], MO internetinėje svetainėje, [žiūrėta 2018-10-02], <http://www.mmcentras.lt/autoriai/violeta-bubelyte/448> ir kt.

Konstantino Bogdano atvejo studija paremta 2017–2018 m. disertacijos autorės surinkta ir monografijoje *Konstantinas Bogdanas: šviesioji nesėkmės pusė* (2018)¹³ pavišinta medžiaga. Ši medžiaga disertacijos kontekste įgyja papildomų reikšmių, nes ji perkeliama į platesnį kontekstą. Atvejo studija aktuali tuo, kad dalis Bogdano kūrinių – efemeriškos prigimties, o jų fiksacija dėl technologinių keblumų buvo nepakankamai išsami, tad menininko komentarais pagrįstos disertacijos autorės interpretacijos padeda išplėsti ir pagilina jų suvokimą. Žygimanto Augustino atvejo studija remiasi disertacijos autorei gerai pažįstamų kūrinių analize, publikacijomis apie jo parodas ir interviu¹⁴ kultūrinėje ir plačiojoje spaudoje. Žinios buvo pildomos informacija iš pirminių šaltinių, t. y. bendraujant su menininku. Išsamiu pagalbiniu tyrimo šaltiniu tapo Augustino meno krypties disertacijos tekstas *Vaizdo poreikis* (2015)¹⁵, taip pat rūpestingai sutvarkyta asmeninė menininko kūrybos internetinė svetainė, kuri itin vertinga kaip faktografinis šaltinis.

Tyrimo šaltiniai pirmiausia yra vizualieji, patys kūriniai – tyrimo objektai. Kiti svarbūs šaltiniai – oficialioji refleksija: menotyros diskursas, kūrinių žinomumą liudijanti spauda, parodas ir leidinius lydinčios anotacijos; ir neoficiali refleksija: menininkų autorefleksija, menininkų artimųjų, juos tyrinėjusių menotyrininkų refleksija bei kiti šaltiniai.

4. HIPOTEZĖ

Disertacijoje keliama hipotezė, kad šiuolaikiniame mene autoportreto žanras pakito: kūrėjo atvaizdas virto manipuliatyviu dariniu, kuris palaipsniui tarsi atplyšo nuo autoriaus socialinio tapatumo įtvirtinimo poreikio, dominavusio Lietuvos dailininkų autoportretuose XX a., ir aprėpia platesnį reikšmių spektrą. Tam, kad šis pokytis įvyktų, sovietinio modernizmo epocha turėjo būti kritiškai permąstyta ir suvokta kaip nuo dabarties dalinai atsietą istorinę praeitį, išsauganti aktualumą savižinai, tačiau nebeturinti pavyzdžio galios. Autoatvaizdo sampratos transformacijos procese ryški menininko savianalizės tendencija, pasireiškianti keliomis kūrybos strategijomis: socialinio vaidmens kvestionavimu, su tuo susijusia autoironija ir žaisme, skausmingu savo kūniško ribotumo ir baigtinumo tyrimu.

¹³ Monika Krikštopaitytė, *Konstantinas Bogdanas: šviesioji nesėkmės pusė*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2018.

¹⁴ Monika Krikštopaitytė, Žygimantas Augustinas, „Visi vaizdai meluoja“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], Nr. 26 (1040), [žiūrėta 2019-09-22], <https://www.7md.lt/daile/2013-06-28/Visi-vaizdai-meluoja>.

¹⁵ Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, Meno krypties daktaro disertacija, vadovė Giedrė Mickūnaitė, Vilniaus dailės akademija, 2014.

5. TYRIMO TIKSLAS IR UŽDAVINIAI

Šio darbo tikslas yra ištirti, susisteminti ir interpretuoti autoportreto ir autoportretiškumo raiškos plėtotę vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinėje Lietuvos dailėje, atsižvelgiant į dailininko padėties visuomenėje kaitą ir įvairių jo ar jos asmeninio bei socialinio gyvenimo aplinkybių nulemtą savivaizdžio raidą.

Siekiant įgyvendinti tyrimo tikslą ir pagrįsti hipotezę, keliame penki uždaviniai:

1. Išanalizuoti autoportreto ir autoportretiškumo raišką normatyvinės kultūros aplinkoje, tiriant, kaip ideologiniai reikalavimai veikė autoatvaizdą ir kokias alternatyvas provokavo.
2. Ištirti autoportretiškumo sampratos raidą ir raišką vadinamojo lūžio epochoje, kai menininko savivoką veikė sovietinė tikrovė, tačiau ryškėjo išsilaisvinimo imperatyvas bei inspiravo atsivėrusios Vakarų kultūros įtakos.
3. Kanono ir alternatyvos dichotomiją išryškinti pasitelkiant tris išplėstines atvejo studijas: sovietmečio laikotarpiui – Marijos (Račkauskaitės) Cvirkienės, lūžio epochai – Violetos Bubelytės ir nepriklausomybės laikotarpio aktualijoms – Konstantino Bogdano.
4. Išskirti šiuolaikinius menininkus (-es), kurių kūryboje ryški autoportretiškumo problema, taip sudaryti šiuolaikinio autoportretinio Lietuvos meno korpusą ir išskirti būdingus šios specifinės kūrinių grupės bruožus.
5. Šiuolaikiniame mene išryškėjusią skirtį tarp menininko socialinio tapatumo ir jo atvaizdo išanalizuoti Žygimanto Augustino kūrybos pavyzdžiu, pritaikius triksterio fenomeną.

6. GINAMIEJI TEIGINIAI

- Politiškai angažuotas sovietmečio kanonas išbalansavo autoportreto žanro specifiką, pakeitęs kertinius tapatinimosi ir išskirtinumo orientyrus falsifikuotais, ir tokiu būdu sukūrė prielaidas autoportreto struktūrinėms transformacijoms. Šis procesas įgavo totalinį mastą, nes buvo susietas su dailininkų socialinio statuso išskirtinumu – kūrėjo savivokai reikšmingu *menininko legendos* aspektu.
- Lūžio epochoje dailininkų savivaizdžiai liko smarkiai paveikti reakcijos į sovietmečiu iškreiptą reprezentaciją, kuri pasireiškė ryškėjančiomis dviem autoatvaizdų tendencijomis. Vienoje jų vyrauja maištingas turinys, kur aktualus ribų plėtimas, oponavimas primestai

tvarkai. Kita kryptis susijusi su orientacija į tarptautinę sceną ir alternatyvaus turinio bei socialinių galimybių paieška.

- Melo, klaidos, ironiško žaidimo reikšmės, kaip nebeatsiejamas autoatvaizdo elementas, organiškai įsiliejo į šiuolaikinės dailės ir visuomenės komunikavimo strategijų visumą bei tapo nauja norma ir neišsenkančia tema menininkams kalbėti apie save, per save, įtraukiant save. Paraleliai, tačiau dailės paraštėse egzistuoja ir konvencionalus autoportretas.

7. DARBO STRUKTŪRA

Darbo tikslas ir uždaviniai lėmė atitinkamą disertacijos struktūrą. Tekstą sudaro įvadas ir trijų dalių dėstymas, užbaigiamas išvadomis. Pabaigoje pateikiami priedai. Įvade pagrindžiamas temos aktualumas, jos pasirinkimo motyvai, suformuluojama hipotezė, tyrimo tikslas, uždaviniai ir ginamieji teiginiai, pristatomos darbo priegios, ištekliai ir tyrimo metodai.

Pirma darbo dalis chronologiškai apima sovietmetį. Ji suskirstyta į du skyrius, pirmajame ieškoma sovietinio autoportreto kanono apraiškų, digresijų nuo jo ir aptariamas Marijos (Račkauskaitės) Cvirkienės atvejis. Pirmos dalies pirmame skyriuje tiriamas autoportretas unifikuotoje visuomenėje, atsižvelgiant į dailininko statusą totalitarinio režimo sąlygomis. Remiamasi požiūriu, kad sovietmetis nebuvo homogeniškas istorinis laikotarpis, todėl apibūdinami kintantys prisitaikymo prie sistemos ir savęs vaizdavimo modeliai. Konstatavus, kad pirmaisiais sovietmečio dešimtmečiais autoportreto žanras tapo retas ir neišraiškingas, atkreipiamas dėmesys į kolegų portretų pagausėjimą XX a. 7–8-uoju deš. ir grupinių portretų tapyboje populiarumą bei ieškoma šių reiškinių paaiškinimo. Cvirkienės atvejis išskiriamas kaip specifinė digresija, liudijanti autoreprezentacijos alternatyvos poreikį net sovietinio elito sluoksniuose. Šiame skyriuje analizuojami Cvirkienės autoportretai, savivaizdžio raida juose ir mėginama nustatyti, kodėl ši svari dailininkės kūrybos dalis sovietmečiu nesulaukė ryškesnės refleksijos.

Antrame pirmos dalies skyriuje atskleidžiamas XX a. 8-ojo deš. pab. – 9-ojo deš. pr. augantis autoportretinio vaizdavimo variantiškumas. Šiame skyriuje aptariamos medžiagos apimtis ir įvairovė skatino taikyti tipologinį skirstymą. Atitinkamai trys poskyriai pavadinti pagal dailininkų savivaizdžio pobūdį, nusakantį santykį su politine sistema: *bastūnas* (arba sistemos paribiai), *maištininkas* (arba traumos refleksija), *išimtis* (arba virš sistemos). *Bastūno* įvaizdį reprezentuoja Kosto Dereškevičiaus, Arvydo Šaltenio, Mindaugo Skudučio, Raimundo Sližio darbai. *Maištininko* jausenai atstovauja du autoriai – Vincas Kisarauskas ir Šarūnas Sauka; čia priskiriami ir kareiviški

Šaltenio, Ričardo Vaitiekūno, Romano Vilkauskio, Gintaro Zinkevičiaus autoportretai, reflektuojantys trauminę privalomos tarnystės sovietų armijoje patirtį. *Išimties* laikysena įžvelgta Algimanto Švėgždos, Vito Luckaus ir Teodoro Kazimiero Valaičio kūryboje ir gyvensenoje, išskirti išrankiai ideologines temas pagal savo vertybes atsirinkusių Marijos Teresės Rožanskaitės ir Igorio Piekuro darbai.

Ketvirtame poskyryje nagrinėjami Violetos Bubelytės autoaktai pratęsia kanono alternatyvos paieškos naratyvą. Bubelytė pasirinkta todėl, kad jos fotografija grįsta menininkės atvaizdo naudojimu, ir todėl, kad jos darbai labai išsiskiria iš bendro konteksto, tarsi meta iššūkį ir tradicinei, ir alternatyviai tvarkai. Bubelytės atvejis ryškiau atskleidžia disertacijai aktualias vaizdo savybes – gebėjimą keisti nusistovėjusios ikonografijos reikšmę, kurti naują vaizdinį / reiškinių, kuris gali daryti įtaką kitiems autoriams.

Antra disertacijos dalis skirta politinio / socialinio lūžio laikotarpiui, 9–10-ajam deš., prieš pat atgaunant Lietuvos valstybingumą ir jį atgavus. Šioje dalyje, kur apimamas laikas, kai visos gyvenimo ir kūrybos taisyklės keitėsi ir teko nedelsiant persiorientuoti, taip pat siekta tipologijos, tačiau šį kartą per santykį su institucijomis. Institucijos šiuo etapu suvokiamos plačiau ir įvairiau nei centralizuotu sovietmečiu: tai ir dailės kanonas, ir įtakingos meno institucijos, ir kaitai paslanki socialinė visuomenės sandara. Autoreprezentacijos tipai pristatomi trimis menininkų pozicijų sistemos požiūriu nusakančiais poskyriais: sisteminis veikėjas (Deimantas Narkevičius, Svajonė ir Paulius Stanikai, Gediminas ir Nomeda Urbonai), antisisteminis provokatorius (Redas Diržys, Česlovas Lukenskas, Mindaugas Navakas) ir marginalas (Konstantinas Bogdanas, Gintaras Zinkevičius). Trečiame poskyryje marginalo poziciją kaip pasirinktą savivaizdį išplėtoja Konstantino Bogdano atvejo tyrimas. Per šio menininko kūrybos dalį, paremtą biografiniais faktais bei tiriančią menininko vietą ir reikšmę visuomenėje, siekiama atskleisti vertybinį kūrėjo savivokos lūžį.

Trečia darbo dalis nagrinėja pastarųjų dešimtmečių (XXI a. 1–2-iojo deš., kurių turinys iš dalies persidengia su lūžio laikotarpiu) Lietuvos šiuolaikinio meno pavyzdžius, kuriuose ryški autoportreto, dažniau – autoportretiško vaizdo problematika. Įvardijus šiuolaikinės autoreprezentacijos plėtotės ypatumus, įrankių, kaip analizuoti autoportretiškus vaizdus, ieškoma Vakarų mene ir menotyroje. Kaip autoreprezentacijos diskursą keičiantys ir Lietuvos kontekste aktualūs vaizdiniai pasitelkiami menininkų Marinos Abramovič ir Cindy Sherman kūrybos pavyzdžiai. Savo biografiją, kūno patyrimus ir asmens unikalumą akcentuojanti Abramovič ir už kaukių besislapstanti Sherman autoreprezentacijos formomis tarsi įrėmina priešingas nūdienos

autoreprezentacijos spektro ribas. Šiame spektre ieškoma vietos ir Lietuvos menininkų autoreprezentacijai.

Pirmame trečios dalies skyriuje domimasi menininkų (nuogo) kūno kūrinuose pagausėjimo priežastimis ir reikšmėmis, kai iškart po Nepriklausomybės atkūrimo į Lietuvą ėmė plaukti meno gyvenimo aktualijos ir mados iš Vakarų, o meno formų pasirinkimą papildė performansai, videofilmai, instaliacijos, jų hibridai ir kt. Atsižvelgiama į tai, kad vyrų ir moterų kūrėjų kūnai dėl socialinių skirtumų ir jų nulemtų ikonografijos skirtumų įgauna kitokias reikšmes.

Antras paskutinės dalies skyrius skirtas fiksuoti ir analizuoti pasikeitusią menininko situaciją socialiniu aspektu. Domimasi, kaip autoriai naujomis aplinkybėmis supranta kanoną, instituciją ir kaip išreiškia santykius su ja. Skyriuje į tyrimo akiratį patenka autoportretiški institucijų kritikai priskirtini kūriniai: Bogdano, Redo Diržio, Benignos Kasparavičiūtės, Juozo Laivio, Dainiaus Liškevičiaus, Almos Skersytės, Kęstučio Šapokos ir kt. Trumpai išskirta patriarchalinės sistemos kritikai dedikuota autoreprezentacija (Lauros Garbštienės, Kristinos Inčiūraitės, Jurgos Juodytės ir kt. autorių darbai).

Paskutinis trečios dalies skyrius pasiūlo triksterio, linksmo apsimetėlio ir niekšingo klaidintojo, prieigą analizei tų kūrinių, kuriuose menininkai savo asmenį, panašumą, kūną naudoja ne savirefleksijos, metaforos ar įvaizdžio kūrimo tikslais, o deklaruoja tapatumo dirbtinumą, skilimą, neigimą, simuliakriškumą ir tame įžvelgia potencialą rafinuotiems žaidimams, dažniausiai betiksliais. Tai Sherman maskaradiškumo strategijos pusėje išsidėstanti kūrybos dalis. Triksterio kontekste aptariamos nuosekliau tęstos Žygimanto Augustino, Giedriaus Jonaičio, Benignos Kasparavičiūtės kūrybos gijos.

Kaip kraštutinis ir iliustratyvus antireprezentacijos, klastojimo arba apgaulingos reprezentacijos, pavyzdys, plačiau pristatomas Žygimanto Augustino atvejis. Menininko raiška priskiriama triksteriškai kūrybos strategijai. Darbas užbaigiamas išvadomis, pateikiamas tyrimo rezultatus paviešinusių publikacijų, tyrime naudotos literatūros sąrašas bei priedai: santrumpos, iliustracijos, jų sąrašas ir kt.

8. SAVOKOS

Atraminė tyrimo koncepcinė struktūra yra autoportretas – specifinis dailės žanras, kuris tapo savarankiškas XV a. italų Renesanso epochoje ir įvaizdino laisvo nuo cecho dailininko sampratos susiformavimą. Keičiantis epochoms, du pagrindinius Renesanso laikotarpio šio žanro tipus – dailininko atliktą savo paties portretą ir į svarbius religinius / istorinius įvykius integruotą dailininko figūrą – pildė naujos autoportreto formos: autoriaus atvaizdas ėmė dalyvauti alegorinėse ir biblinėse scenose, reiškėsi įvairių formų atspindžiuose (kartais vos įžiūrimai), per asmeniui atstovaujančius daiktus, virto sudėtingais socialiniais pranešimais ir nebūtomis fantazijomis. Autoportreto samprata tiek plėtėsi, kad galiausiai virto interpretacijos objektu.

Remiantis autoportreto apibrėžimu iš Omaro Calabrese's pasirinkto žodyno *The Merriam Webster Unabridged Dictionary* (leidžiamas nuo 1828-ųjų), pirmiausia tai yra autoriaus portretas, tačiau portreto apibrėžimas aprėpia ne tik vizualinį panašumą, bet kitas portreto kūrimo formas (pvz., verbalinę), kurios įtraukia ir psichologinių asmens savybių, ir moralinių vertybių, ir emocijų, ir net idėjų išraišką¹⁶. Nors kiekvienas kūrinys ką nors pasako apie autorių, vis dėlto ne kiekvienas kūrinys tampa autoportretu. Tad vien dailininko atvaizdo apibrėžimui nepakanka, o bet koks bylojimas apie autorių autoportretą niveliuoja su kitais žanrais. Įvertindamas šį žanro apibrėžimo sudėtingumą ir pabrėždamas, kad kiekvienas kūrinys turėtų būti ištirtas individualiai¹⁷, Calabrese kaip semiologas suformulavo autoportreto struktūrinius požymius, kurie leistų autoportretą identifikuoti:

Pirma, autoportretas gramatiškai turėtų būti sukonstruotas taip: „Aš-čia-dabar“ <...>. Antra, darbe, kurį vadiname autoportretu, turi būti savirefleksijos požymių. <...> Trečia, atvaizdas, kurį mes vadiname autoportretu, tekstu išreiškia autoriaus intenciją ar valią. <...> autoportretą sudaro: gramatinė kategorija (ego), sintaksinė struktūra (refleksyvumas) ir modalumas (valia).¹⁸

Minimi trys autoportretą lemiantys požymiai – ego, refleksyvumas, valia – šiuolaikinėje dailėje retai pasirodo kartu. Tačiau užtenka ir vieno jų, kad galėtume į kūrinių pažvelgti iš autoportreto perspektyvos, nes šiuolaikiniame mene konvencionalus autoportretas tapo retenybe. Siekiant pritaikyti Calabrese's požymius šiuolaikinio meno pavyzdžių analizei, minima valia gali būti

¹⁶ Omar Calabrese, *Artist's Self-portraits*, New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006, p. 29–30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29–31.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

laikomas pasirinkimas naudoti savo (menininko) kūną. O savirefleksiją gali atstoti *kito* refleksija, kurios spektras formuluos *menininko* *aš* ribas, pavyzdžiui, Cindy Sherman maskaradinės tapatybės atveju. Rosalind Krauss atkreipia dėmesį į tai, kad ne veltui Sherman sukurtų įvaizdžių interpretacijos yra pernelyg skirtingos, jos kyla iš suvokėjo matymo¹⁹, o menininkės (ne)pasirodymui per kitas tapatybes daug svarbiau, *kaip* vaizdas kuriamas. Krauss kviečia domėtis tuo, kas (ir kaip) veikia po priedanga²⁰. Pagal analogiją su kitu garsiu Krauss straipsniu²¹ pavadinkime šį veikimą po / su priedanga *tapatybe išplėstame lauke*, nes Sherman tapatybės lauką apibrėžia neiginiai: ne menininkė, ne tapatybė – Sherman yra šių netapatybių priedangoje.

Daugiausia dvejonių kyla dėl to, ar teisinga pasitelkti autoportretiškumo prieigą peržvelgiant fotografijos ar judantį vaizdą fiksuojančiomis priemonėmis kurtus darbus, nes į kadra itin dažnai patenka ir autorius, tačiau jo intencijų spektras platus ir nevienareikšmis. Siekiant atsirinkti, praverčia Calabrese's nurodyti autoportreto žanro požymiai, tačiau šiame darbe pasiūlomas ir papildomas, fiksuojančioms medijoms specifiskas požymis, susijęs su *žiūrovo percepcija*. Laikomasi nuomonės, kad publikai pranešus, jog kūrinyje yra autoriaus atvaizdas, bus linkstama darbą tapatinti su menininku. Naujoms medijoms menininko kūną paverčiant kūrybos medžiaga, ne tik perkeliamas pirminei autoportreto sampratai aktualus autoriaus panašumas, bet buvimas kūrinyje dar ir tampa autobiografiniu faktu, tad autoportretiškumas yra neišvengiamas ir menininkas tai žino. Neretai autoportretiškumo aspektas kūriniuose nekomentuojamas arba siūloma kūną suvokti kaip abstraktų – tuomet autoportreto perspektyvos galimybę būtina kaskart peržiūrėti atsižvelgiant į kūrinio generuojamas reikšmes.

Dėl įteisintos ir net tikėtinės meninės išmonės vizualinis autoportretas skiriasi nuo literatūrinės autobiografijos, kur meninės išmonės dominavimo pripažinimas (pvz., paantraštė *romanas*) keičia žanro apibūdinimą²². Anot autobiografijos tyrinėjimams pamatą padėjusio Philippe'o Lejeune'o, „autobiografinė sutartis“ priešpriešinama „fikcinei sutarčiai“, nes kai nėra pagrindinių autobiografijos savybių, – tapatumo per *įvardį* ar sutampantį autoriaus ir personažo *vardą* bei neaptinkant *tiesos intencijos*, – tegalime kalbėti apie autobiografinį romaną ar autobiografinės gijas tekste²³. Tačiau stilizacijos ir istorijos teisingumo laipsnio neįmanoma nustatyti, kaip ir pamatuoti,

¹⁹ Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975–1993*, Milano: Rizzoli, 1993, p. 17–61.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“ (1979), *The Art of History: A Critical Anthology*, sud. Donald Preziosi, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

²² Gitana Vanagaitė, „Autobiografijos teorijos metmenys“, in: *Žmogus ir žodis*, 2001, Nr. 11, p. 43.

²³ *Ibid.*

kiek tikro „aš“ yra romane, autobiografijoje ar autoportrete. Lengva prieiti prie išvados, kad autobiografija su autoportretu yra skirtingos tų pačių intencijų raiškos analogai, tačiau šie žanrai iš esmės skiriasi.

Svarbiausias skirtumas – medijos specifika. Teksto ir vaizdo suvokimas bei sklaida mūsų sąmonėje skiriasi. Tekstas kursto vaizduotę ir siūlo mentalinį reginį arba vaizdinį, kurį užbaigia suvokėjas, o vizualus kūrinys turi konkretų pavidalą, kuris bando perduoti autoriaus vaizdinį, tačiau ne visada su juo sutampa. Anot Hanso Beltingo, „Atvaizdą turime suprasti ne tik kaip kokios nors medijos produktą, ne tik kaip nuotrauką, tapybą ar videodarbą, bet ir kaip mūsų pačių gaminį, nes mes patys generuojame vaizdus (sapnai, vizijos, asmeniniai patyrimai), kurie mums regisi žvelgiant į matomo pasaulio pavidalus.“²⁴ Autoportretiško vaizdo autorius bent iš dalies gali numatyti, kokias asociacijas kels jo kūrinys, ne tik siekti savo pavidalo panašumo, bet ir per panašumą su kitais pasirinktais asmenimis, idėjomis, laikotarpiais, kūriniais (ir kt.) deklaruoti atitinkamas vertes, diegti geidžiamas sąsajas. Į pasakojimą įtraukus atpažįstamus vaizdus, vaizdingas tekstinis portretas galėtų apimti nemažiau asociatyvinių sluoksnių, tačiau ir vaizdų, ir žodžių kalba žongliruojantis meno kūrinys gali tai padaryti glausčiau. Galbūt todėl literatūros egožanrų įvairovė dailei nebūdinga, gana skirtingų kategorijų darbai apibendrinami autoportreto ir autoportretiško kūrinio sampratomis.

Autoportreto svarba autoriui paaiškinama ne vien kaip socialinio įsitvirtinimo priemonė, turinti veikti gyvenamoje aplinkoje, bet ir kaip būdas įsirašyti į istoriją, įsiamžinti. Antropologiniu požiūriu materialumas autoportretą (ir portretą) susieja su fizinio žmogaus kūno / jo asmens pakeitimu ši atstovaujančiu pavidalu arba kauke, liksiančia vietininku žemėje po originalo mirties, kai atvaizdas iškart ima reikšti išnykusį kūną (*missing body*)²⁵. Suasmenintas vaizdas turi galią reprezentuoti asmenį ne tik tuo laiku, kai jis jau nebegyvena, bet gali simbolizuoti ir gyvo asmens, paprastai valdovo, galią didelėje teritorijoje, kurioje tas asmuo fiziškai būna tik tam tikroje konkrečioje vietoje. Pavyzdžiui, valdovo profilis ant monetų liudija jo arba jos valdžią visoje imperijoje.

Be autoportreto, pasitelkiamos ir šios raktinės sąvokos: *autoportretiškumas* ir *autoreprezentacija* bei *savivaizdis* ir *provaizdis*. *Autoportretiškumas* apibrėžiamas kaip sąmoningai konstruojama savivaizdžio dalis (tai, kaip mums pasirodoma), kuri per *autoreprezentaciją* – asmens ar jo aspekto paviešinimo procedūrą – pasireiškia kūrinuose ir komunikacijoje apie savo darbus bei kūrybą. *Savivaizdis* šiame darbe yra mentalinė konstrukcija: ji aprėpia ne tik regimą, kūrinuose išreikštą

²⁴ Hans Belting, *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, 2011, p. 2.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

autoriaus pasirodymą, bet ir nutylėtus arba su kūryba nesusijusius asmens gyvenimo aspektus, dalis jo lieka neišreikšta. Savivaizdis susiformuoja iš kultūros ir istoriniam laikotarpiui aktualių *provaizdžių* – viešumoje įtvirtintų tapatumo formų apie tai, koks išskirtinis yra ar turėtų būti asmuo. Per autoportreto ar autoportretiško vaizdo kūrimą bandoma ne tik reguliuoti savo vietą visuomenėje, reikštis, bet ir sukurti įtaigų savivaizdį, kuris galėtų tapti nauju provaizdžiu ir turėtų potencialo paveikti kitus, įsitvirtintų (dailės) istorijoje.

Šiame darbe nagrinėsime tik su kūrėjo profesija susijusią autoreprezentacijos dalį. Viena pagrindinių autoreprezentacijos funkcijų susijusi su socialinio statuso siekimu bei įtvirtinimu. Ši funkcija dažniausiai ryški kuriant autoportretą ar autoportretišką kūrinį, jei ne tiesiogine, tai perkeltine prasme: pavyzdžiui, dailininkas sukurtu atvaizdu gali teigti, kad yra talentingas, sėkmingas savo profesijos atstovas, o šiuolaikinis menininkas – kad geba kurti intelektualų vaizdą, yra drąsus, be prietarų.

Kadangi darbas aprėpia dvi skirtingas epochas ir jas jungiantį pereinamąjį lūžio laikotarpį, tenka derinti skirtingas prieigas ir sąvokas. Iki XX a. 9-ojo deš. pabaigos, kalbant apie vizualiuosius menus, įprasta vartoti sąvokas „dailininkas“, „dailė“, kurias vėliau pakeičia, nors ir neištumia, terminai „šiuolaikinis menas“, „menininkas“. Jų skirtis paremta konceptuali pozicionavimusi su skirtingais kūrybos kontekstais: „konservatyvia praeitimi“ ir „progresyvia ateitimi“, kurią įkvepia Vakarų įtaka. Nors, autorės nuomone, skirtis nėra labai reikšminga ir aktuali tik lūžio laikotarpiu (plačiau apie tai – skyriuje *Autoreprezentacija lūžio epochoje*), norint atsižvelgti į istorijos dalyvių savivoką, pagal aptariamą laikotarpį bus stengiamasi laikytis nusistovėjusios sąvokų vartosenos: tradicinėse meno šakose veikiančių autorių kūrybą vadinant dailės pavyzdžiais, o juos – dailininkais, meno šakų hierarchijos nepaisančius, šiuolaikinį meną kuriančius – menininkais.

9. TYRIMO PRIEIGOS IR METODAI

*Gerdamas regi save, jį sužavi atspindžio grožis,
Viltį bekūnę pamilsta, bangas palaikydamas kūnu. <...>
Viskuo jis stebisi čia, nes yra nuostabus iš tikrųjų.
Tad įsigeidžia savęs: ir piršėjas pats, ir peršamasis,
Gaudo ir gaudomas pats, ir padega pats, ir liepsnoja.*
Ovidijus²⁶

Svarbiausiais šiame darbe tarp tiesiogiai autoportreto žanrą šiuolaikinėmis humanitarinių mokslų priemonėmis tyrusių autorių pasirinkti trys autoritetai: kultūros semiotikas Omaras Calabrese (*Artist's Self-portraits*, 2006)²⁷, dailės istorikas ir kritikas Jamesas Hallas (*The Self-Portrait. A Cultural History*, 2014)²⁸ ir feministinės dailėtyros atstovė Frances Borzello (*Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, 2016)²⁹, tyrinėjusi menininkių autoreprezentaciją bei jos ypatumus. Visi trys autoriai įsitikinę, kad autoportretas yra vaisingas išteklis, teikiantis informacijos apie socialinį visuomenės paveikslą ir jo pokyčius. Jų veikaluose galime aptikti pasikartojančią nuomonę, kad kūrybingumas dažnai pasitelkiamas socialinėms riboms keisti, o autoportretai yra nuolatinė šio dialogo tarp normų ir kūrėjo lūkesčių vieta.

Autoportretą suvokiant kaip vieną iš daugelio kitų vaizdų, disertacijai svarbūs šiuolaikiniai kartiniai menotyriniai vaizdotyros tekstai, pirmiausia šios srities tarptautinio autoriteto Hanso Beltingo darbai (*An Anthropology of Images*, 2011; *Face and Mask: A Double History*, 2017)³⁰, pasižymintys antropologine prieiga. Pastaroji drauge su vizualinės kultūros specialisto W. J. T. Mitchello (*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, 2005)³¹ vaizdų savarankiško

²⁶ Ovidijus, „Narcizas“, *Metamorfozės*, iš lotynų kalbos vertė Antanas Dambrauskas, Vilnius: Vaga, 1990, p. 62–65.

²⁷ Omar Calabrese, *op. cit.*

²⁸ James Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London: Thames & Hudson, 2014.

²⁹ Frances Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London: Thames & Hudson, 2016.

³⁰ Hans Belting, *An Anthropology of Images*; Idem, *Face and Mask: A Double History*, Princeton University Press, 2017.

³¹ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.

gyvenimo idėjomis leidžia autoportreto žanro analizėje atsitraukti nuo koncentracijos į dailininko psichologinę motyvaciją, kuri vyravo ankstesniuose tyrimuose.

Vaizdo prigimties ir autoportreto tyrimų įžvalgos persipina ir leidžia kurti susiejantį pasakojimą. Italų semiologas Omaras Calabrese, tyrinėjęs autoportretus nuo žanro užuomazgų (apibendrintos dailininko tapatybės senovės Egipto, graikų kultūros reliktuose, viduramžių religinių knygų iliuminacijose), per jo piką (Renesanso kūrėjo galių išaukštinimas) iki XX a. tapatybės naikinimo, prieina prie išvados, kad atvaizdas (*image*) yra komunikavimo įrankis *par excellence*, o dailė gali būti sau pakankama teorija, pasireiškianti tik jai būdingais būdais. „Tiesą sakant, kultūra per mus kalba apie savo struktūrą, net jei ir nepastebime šių mus formuojančių principų.“³² Konstatuodamas paslaptinę vaizdo galią, kuri reiškiasi per kultūros struktūrą, Calabrese priartėja prie Beltingo antropologinių vaizdavimo priežasčių, dar nepraradusių pirmąsios magijos, ir Mitchello nenuspėjamo vaizdų gyvenimo, suformuluoto *vaizdinio posūkio* (*visual turn*) problematikoje, kai tiriamas savarankiškas vaizdo gyvenimas, mistifikuotas jo gyvumas, sąmonėje glūdintis tikėjimas magine vaizdo prigimtimi, vaizdo it *kito* keliama aistra ir siaubas³³. Beltingas, kalbėdamas apie vaizdo suvokimą, jį vadina nuolatiniu judėjimu tarp vidinių ir išorinių vaizdų per kūną kaip medijos priemonę³⁴ ir, anot jo, gana greit ir su siaubu buvo suprasta, kad panašumas apsiriboja tik išore ir neatvaizduoja išgyvenamos savasties, todėl autoportreto problematika išlieka labai glaudžiai susijusi su kaukės problema³⁵, o tai vėlgi siejasi su gyvo–negyvo, savo–nesavo ambivalentiškumu, suformuluotu dar Narcizo mite ir naujai aktualiame vaizdiniame posūkyje (Mitchello ir kitų autorių darbuose).

Tai, ką Calabrese's vadina abstraktoku *kultūros veikimu*, kalbėdamas apie menininkų įvaizdžius, jo idėjiniai pirmtakai Ernstas Krisas ir Otto Kurzai įvardija labai konkrečiai – *menininko legenda*, kuri veikia kaip provaizdžio įtakos forma. Tyrinėtojų duetas teigia, kad skirtingu laiku matome vėl pasikartojančius tuos pačius naratyvus ir atvaizdus, kurie veikia menininko savivoką ir nulemia jo elgesį, kartais to net gerai neįsisąmoninant³⁶. *Legendos* dėsniai dažnai nustelbia net plačiai žinotus biografinius faktus³⁷, nesukeldami nusistebėjimo.

³² Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 24.

³³ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*

³⁴ Hans Belting, *An Anthropology of Images...*, p. 9.

³⁵ Hans Belting, *Face and Mask...*, p. 9.

³⁶ Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press, 1979, p. 1.

³⁷ Pavyzdžiui, kurti pradėta vėlesniame amžiuje, bet autorius vaizduoja save jauną, kaip ir priklauso pagal biografijų žanro klasiko Giorgio Vasari scenarijų.

Atsižvelgiant į autoportreto autobiografiškumą, pasitelkti dailininko autobiografijos fenomeną tyrę autoriai. Klasikiniai šios temos veikalai, nustatę svarbiausias prieigas ir pasiūlę pamatines įžvalgas: Ernstas Krisas ir Otto Kurzas (*Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 1934)³⁸ bei Margot ir Rudolfas Wittkoweriai (*Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963)³⁹, pristatydami klasikinę dailininko savivaizdžių ir provaizdžių ikonografiją ir jos kilmę, dar labiau praplečia neretai intymiu laikomo žanro horizontą, informuodami mus apie istorijoje populiariausias kūrėjo savivaizdžio gaires, modelius ir schemas, linkusias periodiškai atsikartoti. Kriso ir Kurzo bei Wittkowerių įžvalgos parodo, kaip visuomenė suvokia menininkus ir kaip jos lūkesčiai veikia kūrėjus. Jų pastebėti dėsningumai galėtų būti siejami su šiuolaikinei socialinei meno teorijai aktualiais klausimais.

Pagrindinė *legenda*, formuojanti dailininko provaizdį, yra susijusi su Renesansu, kai cechų ribojami amatininkai tampa nepriklausomais dailininkais. Laisvės deklaravimas, bendravimas su kilmingaisiais, net mėginimas išaukštinti save jų atžvilgiu dėl ypatingų gebėjimų ir talento ženklino Renesanso dailininko sampratą. Pagal Giorgio Vasari schemą (atsiskleidusią veikale *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, 1550)⁴⁰, genijumi gimstama nepriklausomai nuo socialinės padėties, neeilinį talentą pastebi dar ankstyvoje jaunystėje pro šalį einantis meistras, vėliau tampantis gabaus vaiko mokytoju, kurį genijus netrukus pranoks ne tik išmoktoje srityje, bet ir keliose papildomose, taip pademonstruodamas sinkretinį mąstymą ir įkvėpimo galią⁴¹. Privaloma kūrėjo sagos dalimi turėjo tapti maištas prieš mokytoją, užsakovą, sistemą, leidžiantis tapti naujuoju elitu.⁴²

Socialinio vaidmens įtvirtinimo funkcija autoportretuose ryški ir vėlesniais amžiais. Savęs įvaizdinimas portrete tarnavo kaip autoreklama Harmenszoono van Rejno Rembrandto ir Peterio Paulo Rubenso gyvenamuoju laikotarpiu. Socialiai reprezentatyvūs atvaizdai turėjo išskirti juos iš daugybės kitų menininkų ir pranešti, kad talentingi menininkai klesti, juos lydi sėkmė, o jų paslaugos patikimos. Meno istorikė Svetlana Alpers pažymi, kad XVII a. Nyderlanduose menininkų patronažą aktyviai keičiant dailės rinkos sistemai, Rembrandtui labai rūpėjo būti nepriklausomam

³⁸ Naudojuosi 1979 m. Jeilio universiteto leidimu anglų kalba. Versta Alastair Laing, redaguota Lottie M. Newman.

³⁹ Margot Wittkower, Rudolf Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, New York: Review Books, 2007.

⁴⁰ Giorgio Vasari, *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, Vilnius: Vaga, 2000 (pirmas leidimas Bolonijoje, 1647).

⁴¹ Kris ir Kurz, *op. cit.*, p. 13.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

nuo vieno užsakovo⁴³. Nepaisant analitinio požiūrio į autoportretą, gajus siekis interpretuoti šį žanrą kaip nuoširdų autoriaus prisistatymą, patikimą dailininko pažinimo šaltinį. Iš žurnalistikos srities kilusios tyrinėtojos Lauros Cumming knygoje *A Face To The World. On Self-Portraits* atsisakoma žvelgti į Rembrandto autoportretus vien iš socialinės perspektyvos⁴⁴. Cumming atstovauja ilgametei tradicijai, kurios laikėsi ir rašantieji apie portretus, ir įvairių portretų galerijų kūrėjai. Alpers ir Cumming, naudodamos skirtingas prieigas, kalba apie tą patį įtaigumą, tik skirtingai aiškina jo intencijas bei funkcijas. Šiame darbe į autoportretą žvelgiama labiau iš Alpers pozicijų, tiriant kūrėjo ir kūrinio santykį su visuomene.

Pirmai disertacijos daliai, kur tiriamas sovietmečiu tipizuotas autoatvaizdas ir deviacijos nuo sovietinio kanono, siekiant suprasti represinės valstybės veikimą, kultūros situaciją ir individo vaidmenį juose, pasitelktas Hannah'os Arendt klasikinis veikalas *Totalitarizmo ištakos* (1951)⁴⁵. Jame įvardinta totalitarinio režimo prigimtis, kuri „reikalauja neribotos valdžios“ ir dėl to siekia kontroliuoti kiekvieną gyvenimo aspektą; sudaro įspūdį, kad kuria tvarkos iliuziją, bet iš tiesų kursto permanentinį chaosą, netikrumo būseną, kur ir glūdi tikrasis valdžios branduolys⁴⁶. Sovietinėje visuomenėje pasikeitusį individo vaidmenį padeda suprasti Igorio Golomštoko sovietinės sistemos apibūdinimas megamašina⁴⁷, kurios atžvilgiu individas yra niekas, nebent gali reikšmingai prisidėti prie ideologijos stiprinimo darbų. Boriso Groysso dailės situacijos ir dailininko socialinio vaidmens tyrimai aktualūs formuluojant sovietinio kanono apibūdinimą, kuris savo idėjinėmis ištakomis buvo prieštaringas. Groysas, apibūdindamas socrealizmo kaip stiliaus bruožus, akcentavo jo paradoksus, parodė, kaip reiškinių pavadinimai ima atsiskirti nuo įprastų reiškinių. Anot jo, realizmas socrealizme yra daugiau nei sąlyginis – veikiau kryptingo simbolizmo atmaina ar net siurrealistinio pobūdžio raiška⁴⁸.

Pastarųjų dešimtmečių autoportreto ir autoportretiškų kūrinių tyrinėjimai dar nespėjo įgyti sinkretiškų leidinių pavidalo ir pasirodo atskirų autorių ar jų grupių parodų kataloguose, monografijose, straipsniuose. Calabrese's, Hallo, Cumming leidiniai tyrimą užbaigia iki

⁴³ Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: the Studio and the Market*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990, p. 88, 115.

⁴⁴ Laura Cumming, *A Face To The World. On Self-Portraits*, London: Harper Press, 2009, p. 9.

⁴⁵ Hannah Arendt, *Totalitarizmo ištakos (The Origins of Totalitarianism)*, Vilnius: Tyto alba, 2001 (pirmas leidimas 1951).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 439, 406.

⁴⁷ Игорь Голомшток, *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 1994, p. 9.

⁴⁸ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Oxford: Princeton University Press, 1992, p. 37.

šiuolaikinės dailės pavyzdžių, aptariamų vos keli jų⁴⁹. Kur kas didesnė nūdienos meno pavyzdžių proporcija matyti menininkų autoportretus tiriančiose monografijose: Borzello ir Marsha Meskimmon (*Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, 1996)⁵⁰, nes menininkų kūnas XX a. pab. – XXI a. pr. tampa dažna medija asmenišką verčiant į politiską: tiriamos seksualumo, ligos, senėjimo, grožio ir bjaurumo temos, dažna feministinė prieiga. Šiame darbe į pastarąsias temas bus atsižvelgiama epizodiškai, kai to reikalaus autoportretiškų kūrinių temos.

Nors tyrime feministinė prieiga taikoma fragmentiškai, darbe reikšmingas Borzello siūlymas menininkų autoportretus laikyti visiškai atskiru žanru⁵¹. Meno istorikė šį įsitikinimą grindžia ne tiek kuriančių vyrų ir moterų socialinio statuso skirtumais bei netolygiomis profesinėmis galimybėmis, kiek moters ir vyro atvaizdai keliamais labai skirtingais reikalavimais ir lūkesčiais. Moters atvaizdo ikonografija labiausiai susijusi su objekto pozicija, o kūrėjo, priešingai, – su medžiagą užvaldančio subjekto. Tad ambicingesnė dailininkų autoreprezentacija visada įgauna išradingo rebuso bruožų. Autoportretiškumą propaguojanti Lietuvos dailininkų kūryba tai patvirtina.

Kalbant apie pastarųjų dešimtmečių vaizdo ir menininkų savivaizdžio būklę, pažymėtina, kad ją keitė vis sudėtingesnių medijų įvairovė (nuo videopriemonių iki virtualios aplinkos), žinių apie meną (meno madas, sėkmės istorijas bei naujus herojus) plitimo greitis bei šių paveiktos kūrybos strategijos, dar nuo XX a. antros pusės paremtos sąmoningomis vaizdo konstravimo ir dekonstravimo procedūromis (citavimas, apropriavimas, pseudodokumentika ir kt.). Filosofija, kuri šiuolaikiniame mene tapo itin madinga išeities pozicija, komplikavo ir tapatybės sampratą: Gilles'is Deleuzas ir Félixas Guattari akcentavo jos tapsmą nesuvokiamu fenomenu⁵², konstatavo originalo negalimybę⁵³. Tačiau net ir įsisąmoninus vaizdo daugialypumo būklę, nuolatinę kaitą, kūrėjo mentalitete sėkmingai koegzistuoja nuo Renesanso gyvi dailininkų provaizdžių stereotipai,

⁴⁹ Calabrese sustoja prie XX a. 8-ojo deš., Hallas ir Cumming pasakojimą baigia XX a. 10-ojo deš. pabaiga. Net „Phaidon“ 500 autoportretų rinktinėje (2011, pirmą kartą 2000) reprodukuojama tik apie dvidešimt šiuolaikiniais pagal sukūrimo laiką ir būdus vadintinių autoportretų.

⁵⁰ Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, London: Scarlet Press, 1996.

⁵¹ Frances Borzello, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London: Thames & Hudson, 2016, p. 82.

⁵² Audronė Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Felixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 124.

⁵³ Pagal Gilles'o Deleuze'o simuliacinio sampratą „pasaulyje nėra originalų: viskas tampa simuliacija, kuri nenurodo nei į jokią kopiją, nei į kopijavimą, bet į veiksmą, kuriuo pati modelio ar privilegijuotos pozicijos idėja yra atmeta ir pakeista“; Audronė Žukauskaitė, „Tapatybė ir pakartojimas“, in: *Filosofija, sociologija*, 2002, Nr. 2, p. 49.

diktuojami *menininko legendos* ir kūrėjų perimami bei įterpiami į kūrybą. Tapatybės ir toliau „kuriamos performatyviai (pamėgdžiojimo, citavimo, parodijavimo), pakartojimo aktu“⁵⁴.

Disertacijoje naudojamosi socialinės dailės istorijos metodai, tačiau juo neapsiribojama. Antroje ir trečioje darbo dalyje pasitelkiami institucijų kritikos įrankiai, iš dalies taikoma feministinė perspektyva. Sovietmečio autoportretų analizėje identifikuojant savęs vaizdavimo pokyčius naudojamos ikonografijos, o interpretuojant – socialinės psichologijos prieigos. Paskutinių dešimtmečių kūrinių analizė neapsieina be psichoanalizės prieigos, bet ne todėl, kad autoreprezentacijai ji svarbi, o todėl, kad ja neretai grindžiama menininkų kūryba. XX a. 9–10-ąjį deš. vystantis psichologijos mokslui, gerėjant psichoanalizės bei psichoterapijos praktikų prieinamumui⁵⁵, sprendžiant iš kūrinių pavadinimų ir temų, akademiniis ir populiariais psichologijos diskursais darė įtaką ir dailininkams bei jų kūrybos sampratai. Sigmundo Freudų pasąmonės, jo sekėjo Jacques'o Lacano veidrodžio vystymosi fazės formuluotės⁵⁶ gali būti įrankiu Šarūno Saukos tapybai, Julijos Kristevos objekto sąvoka⁵⁷ aktuali Eglės Rakauskaitės darbų analizei, Luce Irigaray moters kūno samprata⁵⁸ taikytina Violetos Bubelytės autoaktams, Alinos Melnikovos performansams. Šiuolaikinei dailei aktuali Judith Butler suformuluota tokios tapatybės samprata⁵⁹.

Siekiant išryškinti motyvų raidą įtraukiama palyginamoji analizė. Ji aktuali, nes autoportreto žanras yra gana konservatyvus, todėl analogijos su ankstesnėmis epochomis prasmingos, leidžia parodyti, kas išlieka, o kas kinta, ir ieškoti atsakymo kodėl. Tiriant autoportretus po 1990-ųjų, objekto analizės teorinis laukas gausiai pasipildė, nes polilogiškas dailės būvis pasiūlė daug naujų savivoką veikiančių diskursų bei teorinių prieigų. Žvilgsnio teorija ir performatyvumo samprata aktualios fotografijos, videokūrinių analizei. Tiriant atskirus kūrinius ar jų grupes veiksmingos naratyvo studijos, vaizdo antropologijos bei kognityvinės psichologijos prieigos. Šis kelias disciplinas sujungiantis dailės istorijos tyrimas gali pasitarnauti įvairioms gretutinėms studijoms.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁵ Nors Lietuvos psichologų sąjunga buvo įkurta dar 1958 m., Europos psichologų asociacijų federacijos (EFPA) nare ji tapo tik 1997-aisiais. Burti tik profesionalius psichoanalitikus imtasi 1988 m. įsikūrus Lietuvos psichoanalizės draugijai. Psichoanalizės studijos Lietuvoje pradėtos tik 1999 metais. Nuo 1991 m. veikia *Žmogaus studijų centras* – konsultacinė firma ir žurnalo *Psichologija tau* leidėjas.

⁵⁶ Jacques Lacan, *Écrits*, London: W.W. Norton and Company, 1977.

⁵⁷ Julia Kristeva, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.

⁵⁸ *Feminizmo ekskursai. Moters samprata nuo Antikos iki postmodernizmo*, sudarė Karla Gruodis, Vilnius: Pradai, 1995, p. 528.

⁵⁹ Judith Butler, „Gender trouble. Feminism and the subversion“, in: *Thinking Gender*, sudarytoja Nicholson Linda J., New York, London: Routledge, 1990.

10. TEMOS IŠTIRTUMAS IR ISTORIOGRAFIJA

Ši disertacija yra lituanistinė, tad pasirinktai problematikai itin aktualus temos ištirtumas nacionaliniame dailės istorijos ir kritikos lauke. Lietuvos menotyroje atskirų autoportreto plėtotę apibendrinančių veikalų nėra, tad ieškant teorinės bazės pirmiausia remtasi užsienio autoriais, tačiau tyrimo objektui svarbių įžvalgų netrūksta sovietmečio laikotarpio dailės tyrimuose, lūžio laikotarpio ir šiuolaikinio vizualaus meno kritikoje. Tyrimui pasitelkta pastaraisiais metais paskelbtų išsamių monografių, skirtų konkrečių personalijų kūrybos pristatymui ir analizei, medžiaga.

Lietuvos dailininkų autoportretus atskirai yra tyręs Viktoras Liutkus. Vienoje pirmųjų kontekstinės dailėtyros straipsnių rinktinių *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje* (1992)⁶⁰, siekiančioje analitiškai peržvelgti praėjusią sovietmečio (bet ne tik) epochą bei pasiūlyti naujas tyrimo prieigas, Liutkus publikavo straipsnį „Autoportretas lietuvių tapyboje: keli požiūriai“, kur mėgino grupuoti autoportretus pagal temas, kartas, reprezentacijos pobūdį. Tyrime akcentuotas kūrinų santykis su menine terpe (aptarti motyvai, formos, Vakarų dailės įtakos, lyrinio herojaus tipas), bet nekalbama apie kuriamo įvaizdžio santykį su socialine-politine terpe, tik paminima, kad „kaukės įvaizdžio populiarumas paprastai išauga socialinių lūžių, audringų epochų ir dvasinio netikrumo laikais“⁶¹. Kaukės fenomenas šioje disertacijoje svarbus kaip galimybė sukurti prieštarinę santykį su kanonu.

Dailėtyrininko dėmesys šiam žanrui išliko ir dviejuose pastaraisiais metais pasirodžiusiuose leidiniuose, skirtuose tapytojų Broniaus Gražio, Henriko Natalevičiaus, Mindaugo Skudučio, Raimundo Sližio ir Romano Vilkausko grupei *Penketas (Penketas. Tapybos anatomija, 2016)*⁶² kūrybai ir Algimanto Švėgždos albume (*Algimantas Švėgžda. Laimės šulinys*, sud. Ramutė Rachlevičiūtė, 2019)⁶³. Pastaruosiuose leidiniuose, be aktualių autoportretų pavyzdžių, Liutkaus kūrinų interpretacijų, yra informatyvių dailininkų pasisakymų, padedančių identifikuoti jų intencijas, autoritetus. Pavyzdžiui, Algimantui Švėgždai skirtame albume Liutkus įvardina svarbių detalių apie konkrečius etapinius, kaip *Autoportretas su moliūgu* (1997), ir mažiau matomus kūrinius: sužinome, kokiomis aplinkybėmis galėjo būti sukurtas autoportretas *EM (Edvard Munch)* (1978). Tą patį kūrinių išsamiai analizuoja Erika Grigoravičienė savo knygoje *Ar tai menas, arba*

⁶⁰ *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, sudarė Ingrida Korsakaitė, Vilnius: Academia, 1992.

⁶¹ Viktoras Liutkus, „Autoportretas lietuvių tapyboje: keli požiūriai“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 230.

⁶² *Penketas. Tapybos anatomija*, sudarė Viktoras Liutkus, VDA leidykla, VšĮ Nepriklausomi meno kritikai, 2016.

⁶³ *Algimantas Švėgžda. Laimės šulinys*, sudarė Ramutė Rachlevičiūtė, VDA leidykla, 2019.

paveikslo (ne)laisvė (2017)⁶⁴, iš paveikslo paveiksle perspektyvos atskleisdama iliustratyvų įtaigaus provaizdžio transformacijos į savivaizdį pavyzdį⁶⁵.

Liutkaus ir Grigoravičienės netiesioginis dialogas įvyksta aptariant *Penketo* ir Vinco Kisarausko kūrybą⁶⁶. Apie Broniaus Gražio, Henriko Natalevičiaus, Romano Vilkausko ir tyrime svarbesnių Mindaugo Skudučio bei Raimundo Sližio kūrinius Liutkus rašo ne tik kaip apibendrinantis analitikas, bet ir kaip tapytojų bendrininkas, kuriam gerai žinomos jų intencijos ir meninės nuostatos, pavyzdžiui, išpažinties svarba Skudučiui. O Grigoravičienės analizės instrumentai atrodo atkeliavę iš Aby Warburgo per Lietuvos skaitytojų pristatytus autorius knygoje *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai* (2011)⁶⁷. Jai Skudučio (ir kitų XX a. 8–9-ojo deš. tapytojų) kūrinio sanklodoje matyti Leviatanas – įvaizdintas Thomo Hobbeso valstybės, kaip kūno iš žmonių figūrų, motyvas⁶⁸. Grigoravičienę domina ikonografinės sąsajos ir kultūrų bei idėjų persipynimai, aktualūs ir šiame tyrime.

Stengiantis įžvelgti vėlyvųjų Lietuvos modernistų pastangas pramušti tipizuoto portreto luobą sovietmečiu, svarbių aspektų rasta Giedrės Jankevičiūtės⁶⁹, Jolitos Mulevičiūtės⁷⁰ vėlyvojo sovietmečio laikotarpį analizuojančiuose straipsniuose iš leidinio *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai* (1992) ir Liutkaus⁷¹, Mulevičiūtės⁷² bei Laimos Laučkaitės⁷³ tekstuose, publikuotuose knygoje *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*.

Siekiant suprasti sovietinės visuomenės sanklodą ir ideologinės sistemos veikimą, darbu aktualus pastaraisiais dešimtmečiais aktyviai besiplečiantis Lietuvos sovietologijos tyrimų akiratis.

⁶⁴ Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas, arba paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Inter Se, 2017.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 190–191.

⁶⁶ Vincas Kisarauskas. *Pasvirimas į ateitį*, sudarė Erika Grigoravičienė, Aistė Kisarauskaitė, Vilnius: Inter Se, 2015; Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas...*

⁶⁷ Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

⁶⁸ Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas...*, p. 46–47.

⁶⁹ Giedrė Jankevičiūtė, „Žmogaus įvaizdžio kaita skulptūroje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sudarė Pilė Veljataga, Vilnius: Academia, 1992, p. 56–71.

⁷⁰ Jolita Mulevičiūtė, „Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sudarė Pilė Veljataga, Vilnius: Academia, 1992, p. 34–53.

⁷¹ Viktoras Liutkus, „Autoportretas lietuvių tapyboje...“, p. 217–241.

⁷² Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, sudarė Ingrida Korsakaitė, Vilnius: Academia, 1992, p. 128–195.

⁷³ Laima Laučkaitė, „Žmogus šiuolaikinėje lietuvių tapyboje“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, sudarė Ingrida Korsakaitė, Vilnius: Academia, 1992, p. 200–216.

Be dailėtyrininkų, jį papildė istorikai, filosofai ir literatūrologai. Filosofė Nerija Putinaitė įvardino sovietmečiu kurto meno interpretavimo problemą, kylančią dėl to, kad autoriams teko laviruoti „ant individualaus prasmingumo išraiškos ir kolektyvinės beprasmybės ribos. Jų metaforiką bei simbolius šiandien gali suprasti vien specialistai ar anuomet kultūriniame gyvenime aktyviai dalyvavę žmonės.“⁷⁴ Autorės tirti prisitaikymo prie ideologijos mechanizmai, įvardintas autocenzūros fenomenas, meninės išmonės ribų specifika ideologinėmis sąlygomis tampa naudingais įrankiais aiškinantis vėlyvojo sovietmečio autoportretus. Putinaitės pastaba apie dailininko simbolinę galią patvirtina anksčiau minėtos *menininko legendos* gyvastingumą ir sovietinėje visuomenėje, anot jos, meno žmonės būdavo siunčiami į valdžios kabinetus, kai situacija tapdavo beviltiška⁷⁵.

Psichologės ir psichoterapeutės Danutės Gailienės siūlymas ne tik represines (trėmimo, žudymo, žalojimo, kalinimo, bauginimo) okupacijos atkarpas, bet visą sovietmetį laikyti ilgalaikę kolektyvine trauma pirmiausia dėl prievartinio skausmingos praeities nutildymo, negalėjimo kalbėti ir gedėti⁷⁶, naudingas ne tik kaip konkrečių kūrinių motyvų interpretacijos įrankis, pavyzdžiui, tiriant traumos refleksiją autoportretuose, bet ir dekonstruojant autoportreto plėtotės eigą sovietmečiu pagal traumos etapų analogiją: nutildymas, proveržis, gedėjimas ir liekamieji reiškiniai. Šie etapai atitinka sovietmečio laikotarpiu kurtų autoportretų raidos etapus.

Istorikas Valdemaras Klumbys, tirdamas Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modelius, atkreipė dėmesį į kintančią visuomenės informacijos recepciją. Kadangi beveik viskas, kas viešai skelbiama, neatitiko tikrovės, viena iš tyrimui svarbių ideologinės prievartos pasekmių yra tai, kad tiesa (neiškreiptos reikšmės) liko susieta beveik vien su neigiama informacija, nes bet kokia entuziastingai pateikiama pozityvi žinia sovietiniam žmogui refleksyviai kėlė abejonių, o neigiama atrodė panaši į tiesą. Toks teksto skaitymas vadinamas inversiniu⁷⁷, jis aktualus vertinant vėlyvojo sovietmečio tapybos reikšmes ir publikos reakciją į jas.

⁷⁴ Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007, p. 189.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁶ Danutė Gailienė, *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Vilnius: Tyto alba, 2008.

⁷⁷ „Vienas iš SSRS išvykęs kvalifikuotas darbininkas su viduriniu išsilavinimu teigė netikėjęs, kai sovietiniai laikraščiai rašė apie pasiekimus ir laimėjimus, tačiau tikėjęs, kai rašyta apie trūkumus, broką, plano nevykdymą ir panašiai. Jei laikraščiuose spausdinti užsienyje paskelbtų naujienų paneigimai, tai jis tikėjęs, kad kažkas yra. S. Rapoportas tokį teksto skaitymą vadina inversiniu. Kiek galima spręsti iš lietuviškų šaltinių ir atsiminimų, panašiai informacija filtruota ir Lietuvoje, toks skaitymo būdas buvo plačiai paplitęs visuomenėje. Tai paaiškintų ir itin didelį neigiamų žinių pomėgį sovietmečiu, išlikusį iki dabar. Kriminalinė kronika liudija tai, kas vyko iš tiesų, o ne ką režimas norėjo pasakyti – sumeluoti. Taip neigiamų žinių troškimas liudija tiesos poreikį“; Valdemaras Klumbys, *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*, daktaro disertacija, vadovas Algirdas Jakubčionis, Vilniaus universitetas, 2009, p. 98.

Istoriko Arūno Streikaus sovietinės cenzūros mechanizmų ir jų taikymo įvairiose valstybės gyvenimo srityse tyrimai buvo naudingi formuluojant sovietinio dailės kanono sampratą. Istorikas atkreipia dėmesį į tai, kad nauji reguliavimo mechanizmai (komisijos, komitetai, užsakymų ir skundų procedūros) sudarė palankias sąlygas tarpasmeninėms įtampoms ir konfliktams bei dar labiau didino ideologinių reikalavimų miglotumą, pasireiškiantį per kolektyvinius valdymo organus⁷⁸. Streikaus apibūdinta dailininkų profesinė aplinka parodo, kodėl dailės kanonas buvo nelengvai suformuluojamas, labai priklausantis nuo aplinkybių, todėl ir kintantis.

Ieškodama priemonių nusakyti sudėtingus dailininkų santykius su iš režimo kylančiais reikalavimais ir jų kaitą, naudojuosi istoriko Tomo Vaisetos taikytu reakcijų į *ideologinę situaciją* (kai tenka rinktis, o pasirinkimas atskleidžia santykį su ideologija) grupavimu: „1) *a-struktūrinės*: mėginama (tiesiogiai ar netiesiogiai) apeiti, ištrūkti iš ideologinės situacijos; 2) *para-struktūrinės*: paraleliai ideologinės situacijos kuria kompensacinius, surogatinius mechanizmus; 3) *anti-struktūrinės*: veikia priešinga kryptimi, prieštarauja, piktnaudžiauja arba ardo ideologines situacijas iš vidaus“⁷⁹.

Kultūros istorikas Aurimas Švedas 1944–1985 m. lietuvių istoriografijos tyrimuose⁸⁰ sovietmečiui taikė populiaraus Holivudo filmo *Matrica* (1999) ir su likimu susijusių antikos mitų metaforas, būdingas ir, pavyzdžiui, Kisarausko tapybai bei autoreprezentacijai. Kitos šio autoriaus publikacijos ir leidiniai rodo pastangas apeiti įkalinančius ir savo slaptumu bauginančius ideologinius mechanizmus bei priartėti prie autentiško gyvenimo sovietmečiu – Švedas parengė šiam tyrimui vertingą šaltinį – pokalbių knygą su grafiku Petru Repšiu⁸¹, kuri padeda geriau suvokti sovietmečio kontekstą ir grafiko poziciją ideologijos atžvilgiu.

Rimantas Kmita ieškojo iš literatūrologijos perspektyvos gero teksto pavyzdžių, kurie būtų verti desovietizavimo⁸², dailėtyroje šią pastangą aktualizavo Grigoravičienė⁸³. Solveiga Daugirdaitė

⁷⁸ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018, p. 330–352.

⁷⁹ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: kasdienybė ir ideologija vėlyvuoju sovietmečiu 1964–1984*, Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, Naujasis Židinys-Aidai, 2014, p. 30.

⁸⁰ Aurimas Švedas, *Matricos nelaisvėje: Sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985)*, Vilnius: Aidai, 2009.

⁸¹ *Piešimas buvo tarsi durys. Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas*, sudarė Aurimas Švedas, Vilnius: Aidai, 2013.

⁸² Rimantas Kmita, *Poezijos modernėjimas totalitarinės tvarkos rėmuose: XX a. 7–9 dešimtmečiai*, daktaro disertacija, vadovė Viktorija Daujotytė-Pakerienė, Vilniaus universitetas, 2008.

⁸³ Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas...*

nagrinėjo sovietinių rašytojų autoreprezentaciją⁸⁴, Aušra Jurgutienė tyrė sovietinės literatūros kritikos kompromisų meno apraiškas⁸⁵. Šių ir kitų naujų sovietologijos tekstų visuma primena, kokia nevienareikšmė buvo kuriančio žmogaus situacija.

Daugelio sovietmečio tyrinėtojų tekstuose kalbama apie asmens padėties sovietmečiu (mažiausiai) dviprasmiškumą tarp to, ką (galimai) norėjo, ir to, ką galėjo kurti; tarp to, kaip veikė viešai, ir to, ką darė privačiai; tarp viešai skelbiamų žinių ir asmeninių atsiminimų – formuluojamos įvairios hibridinės santykio su sovietiniu režimu formos. Sovietmečiu pasireiškęs akivaizdus vaizdo (mentalinio ir fizinio) nesutapimas su turiniu šio darbo perspektyvoje suvokiamas kaip svarbus vaizdo sampratos kaitos simptomas.

Pirmuosius sovietų okupacijos metus, kaip ryškų dailininkų savivokos lūžio momentą, pristatė Giedrė Jankevičiūtė parodos knyga *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.* (2011)⁸⁶. Pastarajame tyrime matyti, kaip apčiuopiami socialinės gerovės pažadai dailininko, suvokiamo ir bandančio save suvokti kaip laisvą kūrėją, tapatybėje iškelia amatininko mentalitetą, kuris yra tiesiog užsakymo vykdytojas, imantis atlygį už atliktą darbą⁸⁷. Turint galvoje, kad *menininko legendoje* vienas svarbiausių motyvų yra išsilaisvinimas iš amatininko statuso, nauja priklausomybė „cechui“ kelia skausmingų iššūkių kūrėjų savivokai ir autoreprezentacijai.

Apie menininkų susidomėjimą vienas kito vaizdavimu vėlyvuoju sovietmečiu, valdžiai sumanius imperatyviai gaivinti portreto žanrą, rašė Grigoravičienė straipsnyje „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“⁸⁸. Menotyrininkė įvardino, kad dailininkams vaizduoti savo aplinką buvo tiesiog paprasčiau, juolab kad kartu įgyvendinamas valstybės užsakymas, o disertacijoje dailininkų atvaizdų pagausėjimą siūloma įvertinti dar vienu aspektu – kaip ideologiškai apribotos autoreprezentacijos kompensavimo būdą.

⁸⁴ Solveiga Daugirdaitė, „Tarybinės lietuvių rašytojos autobiografijoje“, in: *Colloquia*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014, Nr. 32, p. 35–54.

⁸⁵ Aušra Jurgutienė, Kompromiso menas sovietmečio Lietuvoje, in: *Metai*, 2019, Nr. 1, p. 88–109.

⁸⁶ Giedrė Jankevičiūtė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁸⁸ Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“, in: *Kultūrologija*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, t. 15: *Asmenybė, menas, istorija, dabartis*, sudarytoja Rasa Vasinauskaitė, p. 306–338.

Apie būtinybę ieškoti originalių sprendimų, prisitaikymo ir neprisitaikymo formas bei rafinuotus dailininkų spaudimo prisitaikyti metodus dailėtyrininkė Ieva Pleikienė⁸⁹ rašė tekste, skirtame tirti sovietinės cenzūros veikimą. Vidinės kūrėjo prieštarnos temą plėtoja dailėtyrininkės Linaros Dovydaitytės straipsnis⁹⁰, kuriame remiantis pirmojo demokratinės Čekoslovakijos prezidento Vaclavo Havelo suformuluotu „posttotalitarinio režimo modeliu“ išryškinamas vidinio cenzoriaus, pakeitusio išorinį, vaidmuo. Plėtojant mintis apie sovietmetį kaip traumos situaciją, kuri sukelia liekamuosius reiškinius ir inversinį reikšmių skaitymą, papildomų aspektų suteikia Monikos Saukaitės daktaro disertacijos *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje* (VDA, 2013)⁹¹ išvada apie Saukos vaizduojamo veikėjo žvilgsnio galią primesti budelio vaidmenį žiūrovui.

Analizuojant lūžio laikotarpį, tyrimui buvo aktualus Skaidros Trilupaitytės pasiūlytas probleminis šio periodo Lietuvos socialinio dailės gyvenimo pjūvis⁹². Alfonso Andrieuškevičiaus dailės kritikos tekstai, kurie tiesioginiu laiku retroaktyviai asimiliavo Vakarų terminologiją ir išradingai ją taikė vietiniam kontekstui, yra ir reprezentatyvus lūžio epochos kultūrinio posūkio šaltinis, ir kartu istoriografinis šaltinis įtakingiausiems, labiausiai matomiems fenomenams nustatyti ir tirti. Raiškos ir verčių kaitą bei naujų prieigų paiešką fotografijoje fiksavo fotografijos ir dailės tyrinėtoja Agnė Narušytė monografijoje *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje* (2008)⁹³. Ji savo tyrime akcentavo vaizdo ypatybių kaitą, susijusią su menininko savijauta (ir savivaizdžiu) visuomenėje. Šios disertacijos kontekste aktualūs Narušytės išryškinti dviejų vėlyvojo sovietmečio fotografų kartų skirtumai⁹⁴. Jos įžvalgos naudingos pagrindžiant ir savivaizdžio plėtotės tendencijas, ir fotografės Violetos Bubelytės atvejo išskirtinumą. Disertacijoje daugiausia remtasi Narušytės moksliniais tyrimais⁹⁵, nors Bubelytė nuo savo pirmų pasirodymų įvardinta kaip itin

⁸⁹ Ieva Pleikienė, „Tarp mito ir tikrovės: Dailės cenzūra sovietinėje Lietuvoje“, in: *Naujasis Židinys-Aidai*, 2007, Nr. 4, p. 188.

⁹⁰ Linara Dovydaitytė, „Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai „sąstingio“ laikotarpio Lietuvos tapyboje“, in: *Darbai ir dienos*, Kaunas: VDU, 2007, Nr. 47, p. 118.

⁹¹ Monika Saukaitė, *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje*, daktaro disertacija, vadovė Lolita Jablonskienė, Vilniaus dailės akademija, 2013, p. 160.

⁹² Skaidra Trilupaitytė, *Lietuvos dailės gyvenimas ir institucijų kaita. Sovietmečio pabaiga – Nepriklausomybės pradžia*, Vilnius: Artseria, 2017.

⁹³ Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

⁹⁴ Agnė Narušytė, *op cit.*, p. 17–22.

⁹⁵ Agnė Narušytė, „Écriture feminine fotografijoje...“, p. 81–103.

svarbi menininkė autoritetingoje kultūros spaudoje⁹⁶ bei įtraukta į bendras parodas, fotografų albumus⁹⁷.

Lūžio laikotarpio istoriografijoje reikšminga aptariamam laikotarpiui naujai susikūrusios ir tuo metu energingai veikusios Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (toliau – AICA) Lietuvos sekcijos leidinių serija (1997, 2001, 2005)⁹⁸, apmąstanti XX a. 10-ojo deš. ir XXI a. pirmųjų metų dailės aktualijas. Elona Lubytė aptaria socialinę dailininko padėtį Lietuvoje⁹⁹, Kęstutis Kuizinas domisi šiuolaikinio meno institucionalizavimo klausimu¹⁰⁰, Raminta Jurėnaitė pristato menininkams galimybes teikiantį Soroso šiuolaikinio meno centrą¹⁰¹, sprendžiami naujojo meno interpretavimo klausimai (Lolita Jablonskienė, Grigoravičienė, Birutė Pankūnaitė, Tojana Račiūnaitė, Trilupaitytė ir kt.). Kituose šio laikotarpio šaltiniuose labiausiai išvystytas institucijų kritikos diskursas, nukreiptas į Lietuvos dailininkų sąjungos konfliktą dėl Dailės parodų rūmų, transformuotų į Šiuolaikinio meno centrą (Daiva Citvarienė, Trilupaitytė ir kt.). Tačiau pastebimos ir pastangos revizuoti įsitvirtinusį požiūrį į šią epochą; vienas simptomiškų tuo požiūriu tekstų – XX a. paskutinių dešimtmečių sandūros įvykių istoriją reikšmingai papildęs Lietuvos tarpdisciplininio meno sąjungos išleistas dvitomis *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos* (2011, 2014)¹⁰². Šis pokalbių, įvairaus žanro tekstų, dokumentų rinkinys pateikia naujų faktinių duomenų ir siūlo perspektyvą, kuri padeda geriau orientuotis laiko specifikoje. Iš kūrėjų tekstinės autoreprezentacijos pavyzdžių minėtina Alfonso Andriuškevičiaus sudaryta knyga *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (1998)¹⁰³. Ji gerai atskleidžia skirtingų kartų autorių vertybinius ir savivaizdžio skirtumus. Kūno ir lyties aspektai iki šiol aktualiai tyrinėti straipsnių rinkinyje *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*

⁹⁶ Algimantas Kunčius, „Violeta Bubelytė“, in: *Krantai*, 1989, Nr. 3, p. 60–61; Raminta Jurėnaitė, „Šiuolaikinė Lietuvos fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1999, Nr. 11 (420), p. 53–55.

⁹⁷ 1986–2009 m. laikotarpiu įtraukta į daugiau nei 15 LFS leidinių ir dalyvavo panašiai tiek pat grupinių parodų.

⁹⁸ *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, straipsnių rinkinys, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 1997; *Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, sudarė Erika Grigoravičienė, Elona Lubytė, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 2001; *Reprezentacijos iššūkiai*, sudarė Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 2005.

⁹⁹ Elona Lubytė, „Dailininko padėtis Lietuvoje: pageidavimai ir galimybės“, in: *Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, p. 17–28.

¹⁰⁰ Kęstutis Kuizinas, „Ar Lietuvoje vis dar reikia šiuolaikiniam menui muziejų“, in: *Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, p. 55–60.

¹⁰¹ Raminta Jurėnaitė, „Dailę remianti fundacija – Soroso Šiuolaikinio meno centras“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, p. 26–37.

¹⁰² *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, sudarė Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: LTMKS, 2011, 1 t.; 2014, 2 t.

¹⁰³ *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*, sudarė Alfonsas Andriuškevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998.

(1999)¹⁰⁴. Lūžio laikotarpio vaizdą praplėtė ir detalizavo Agnės Narušytės sudaryta knyga *Post Ars partitūra* (2017)¹⁰⁵, skirta įtakingos šio laikotarpio menininkų grupės *Post Ars* (Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius, nuo 1989-ųjų) kūrybai ir jos kontekstui. Joje – pačių menininkų kūrybos, vertybių, istorijos interpretacijos, leidžiančios papildyti svarbių šio laikotarpio dalyvių savivaizdžio sampratos bruožus.

Aptariant pastarųjų dviejų dešimtmečių šiuolaikinio meno autoportretiškus pavyzdžius, dėl natūralių priežasčių – praėjo dar per mažai laiko – stingant mokslinių publikacijų ar monografijų, svarbi vieta tenka dailės kritikai, kuri praverčia ir kaip faktografinis įvykių, ir kaip kolegų įžvalgų šaltinis (Jurga Daubaraitė, Jurius Dobriakovas, Aistė Kisarauskaitė, Laima Kreivytė, Eglė Mikalajūnė, Narušytė, Kristina Stančienė, Kęstutis Šapoka ir kt.).

Apie šiuolaikinio meno kuravimą ir šiuolaikybės sampratą kintančioje Lietuvos meno scenoje žinių semtasi Julijos Fominos disertacijoje *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida* (2015)¹⁰⁶, apie autorystės ypatumus kūriniuose, kur įtraukiami kiti dalyviai, – Linos Michelkevičės disertacijoje *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema* (2014)¹⁰⁷. Kokias formas ir funkcijas įgijo šiuolaikinio menininko / autoriaus figūra, „kaip tai atspindi menininko identitetą ir meno kūrinio sampratą ir reprezentacijos problemą“¹⁰⁸, gilintasi Renatos Dubinskaitės mokslinėje publikacijoje „Nuo Narcizo iki komunikotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“ (2005). Dubinskaitė išskyrė ir apibūdino šešis menininkų pasirenkamus menininkų vaidmenis / pozicijas / kūrybos strategijas: *narcizas, pojūčių bandytojas, aktorius, etnografas, kontempliuotojas ir komunikotojas*¹⁰⁹. Nors autorė dėmesį telkė pirmiausia į menininkų kūrybos strategijų įvardinimą, dalis minimų kūrėjų vaidmenų reikšmingai įtraukia savivaizdžio aspektus ir tampa parankiais autoportretiškų darbų interpretavimo įrankiais.

¹⁰⁴ *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, t. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė.

¹⁰⁵ *Post Ars partitūra*, sudarė Agnė Narušytė, Vilnius: M puslapiai, Šiuolaikinio meno centras, 2017.

¹⁰⁶ Julija Fomina, *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida*, daktaro disertacija, vadovė Erika Grigoravičienė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilniaus dailės akademija, 2015.

¹⁰⁷ Lina Michelkevičė, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema*, daktaro disertacija, vadovė Skaidra Trilupaitytė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilniaus dailės akademija, 2014.

¹⁰⁸ Renata Dubinskaitė, „Nuo Narcizo iki komunikotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutiniojo dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sudarė Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 77.

¹⁰⁹ *Ibid.*

I. AUTOPORTRETAS UNIFIKUOTOJE VISUOMENĖJE

1. KANONAS IR GRETA JO

Vis dėlto autoportreto istorijoje svarbiausia suprasti, kodėl ir kada autoportretai kuriami arba nekuriami. (James Hall)¹¹⁰

Norėdami suprasti šiuolaikinį autoportretą, turime atsigręžti į ankstesnį socialinį ir dailės kontekstą, iš kurio jis kilo, kuriam oponavo ar su kuriuo polemizavo. Jo priešistorė pažymėta ryškių politinių, socialinių permainų. Posovietinė visuomenė yra trauminė, o traumos visada turi liekamųjų reiškinių.

Tyrimui reikšminga kuriančiojo vieta visuomenėje, nes autoportretas daugeliu atveju veikia ir kaip socialinio vaidmens formavimo įrankis. Tik prieš tris dešimtmečius pasibaigusi sovietinė santvarka drastiškai paveikė socialinį ir dailės gyvenimą, todėl privalu peržiūrėti, kaip kūrėjai sprendė savivaizdžio klausimus specifinių apribojimų ir reikalavimų sąlygomis, kaip tai paveikė kūrybą. Dalis šios epochos suformuotų menininkų tebėra aktyvūs meninių procesų dalyviai.

Todėl šiame skyriuje bus nagrinėjama Sovietų Lietuvos dailininkų autoreprezentacija nuo okupacijos pradžios 1940 m. iki XX a. 9-ojo deš., kai po Michailo Gorbačiovo inicijuotos *perestroikos* ėmė plėstis oficialiosios kultūros ribos ar atsirado daugiau galimybių jų nepaisyti. Šiame skyriuje aprėpsime autoportreto sunykimo ir kompensacinės raiškos paieškos etapus, o destruktivųjį – atskirai, nes jam būdingos naujos aplinkybės ir išraiškos įvairovė, kurią būtina aptarti. Atskirai nagrinėjamas tapytojos Marijos Cvirkienės atvejis kaip išimtis dėl autoportretų gausos savo kontekste ir kaip tipinis menininkų autoreprezentacijos problematikos pavyzdys. Jos autoportretų analizė leidžia nusakyti sovietinio elito, ideologinės situacijos ir jos alternatyvos pobūdį.

Koncentruotasi į viešai cirkuliavusią vizualinę medžiagą, nes norima pabrėžti sovietinio režimo ypatumą visapusiškai kontroliuoti viešumą ir kiek įmanoma privatų gyvenimą. Aptariamieji tie atvaizdai, kurie buvo oficialiai viešinami, įsigijami muziejų, jų rodymas ir publikavimas formavo dailininkų įvaizdį, rodė leistinumą ribas. Privačios sferos, pastaraisiais dešimtmečiais pasirodę sovietmečiu kurti autoatvaizdai pasitelkiami fragmentiškai, nes sistemiškai juos tirti sudėtinga ne tik dėl medžiagos fragmentiškumo, bet ir todėl, kad būdami nematomi jie nepakankamai veikė bendruosius kultūros ir autorefleksijos procesus.

¹¹⁰ James Hall, *op. cit.*, p. 9–10.

Ideologinis aparatas sovietmečiu siekė ekspansyviai išnaudoti bei kontroliuoti visą reprezentaciją. Anot istoriko Arūno Streikaus, į kultūros sritį žvelgta labai strategiškai, planingai ir net apdairiai manipuliuojant kūrėjų lūkesčiais¹¹¹. Savo knygoje, tiriančioje cenzūrą Sovietų Lietuvoje, Streikus akcentuoja kuriantįjį režimo indoktrinacijos aspektą, nes „sustingusių ideologinių formulių, net lydimų teroro, vargu ar galėjo pakakti veiksmingam masių valdymui“, o stalininė estetika sistemiškai pretendavo į pačią tikrovę, todėl iš „[ž]urnalistų, rašytojų, redaktorių ir renginių organizatorių ji reikalavo pateikti visuomenei atitinkamą informaciją“¹¹². Tačiau net ir norintiems prisidėti prie naujos simuliakrinės tikrovės kūrimo, pritaipyti, išmokyti „vyresniųjų brolių iš Maskvos pamokas“¹¹³ sekėsi ne iš karto¹¹⁴.

Koją kišo ne tik eklektiška meninės socrealizmo doktrinos sandara¹¹⁵, reikalavusi gerų piešimo įgūdžių ir psichologinio nuovokumo mėginant įspėti, kas užsakovui atrodys kaip tinkama kūrinio dvasia, bet ir tai, kad užsakovas (komunistų partija ir jos valdomos valstybės institucijos) nebuvo vienas asmuo su viena nuomone. Istorikas Valdemaras Klumbys atkreipia dėmesį, kad užsakovo vertinimas pasireiškė per kolektyvinius darinius: tarybas, valdybas, parodų komisijas, politinio elito narių nuostatas ir pan. „Šie faktoriai, dažnai susidurdami, vienas kitą atsverdami ir formavo tas dažnai nenuoseklias, prieštaringas galią turinčiųjų praktikas, kurių suma ir įvardijama režimu.“¹¹⁶

Totalitarizmo tyrinėtoja filosofė Hannah Arendt išskiria nesaugumo, bejėgiškumo jausmą kaip tyčia suformuoto (principu „skaldyk ir valdyk“) vienišumo pasekmę: „Totalitariniuose režimuose provokacija, kadaise buvusi tik slaptojo agento specialybė, tampa bendravimo su savo kaimynu metodu, kurio noromis nenoromis turi laikytis kiekvienas.“¹¹⁷ Dėl valdžios permainingumo keliamos įtampos ne vienas kultūros žmogus sovietinę realybę yra lyginęs su rašytojo Franzo Kafkos romanų aplinka, kur niekada niekuo negali būti tikras¹¹⁸. Net partinės nomenklatūros atstovus chroniškai kamavo netikrumas, niekas iki galo nežinojo, kurie naujų, režimo pageidaujamų

¹¹¹ Arūnas Streikus, „Kultūros sovietizavimo projektai ir pirmieji rezultatai“, in: *Literatūra ir menas*, 2010 07 02, Nr. 3291.

¹¹² Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija...*, p. 11.

¹¹³ Ieva Pleikienė, „Tarp mito ir tikrovės...“, p. 188.

¹¹⁴ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija...*, p. 330–334.

¹¹⁵ Groys, *Art Power*, London: Cambridge, 2008, p. 145.

¹¹⁶ Valdemaras Klumbys, *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*, daktaro disertacija, vadovas Algirdas Jakubčionis, Vilniaus universitetas, 2009, p. 8.

¹¹⁷ Hannah Arendt, *Totalitarizmo ištakos*, p. 416.

¹¹⁸ Alfonsas Andriuškevičius, Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, *Pro A.A. prizmę*, Vilnius: Modernaus meno centras, 2013, p. 167.

tapatybių bruožai taps teigiamai vertinami. Nerimą kėlė ir iš viršaus skatinamos įskundimo praktikos, nes naujoji santvarka, anot propagandos, buvo valdoma „iš apačios“ – liaudies, t. y. neapibrėžtos kolektyvinės jėgos. Savisaugos instinktas patarė namuose kabinti dvigubas užuolaidas, darbovietėse nepasakoti apie artimuosius, mokyti vaikus neišsišokti. Individualumas buvo slopinamas ir slapstomas. Tokiomis sąlygomis autoportretas virto kolektyvinės vizijos įsikūnijimu su konkreto asmens veidu, bet be vidinio asmenybės savitumo.

Kas atsitinka su žmogaus tapatybe totalitarinio tipo valstybėje, kur asmuo formuojamas pagal ekspertų sukurtą standartą¹¹⁹? Anot Arendt, totalitarizme „<...> individualumas, tai, kas iš tikrųjų vieną žmogų skiria nuo kito, yra nepakenčiamas dalykas“¹²⁰. Daugelis Lietuvos sovietmetį pastaruoju metu tyrinėjusių istorikų ir psichologų¹²¹ kalba apie XX a. 6-ajame deš. susiformavusią dvigubą tapatybę ir nestabilią, nuo aplinkybių priklausomą elgseną. Anot Danutės Gailienės, sovietmečiu „[i]sigalėjo įtarumas, cenzūra, autocenzūra ir neišvengiamas jos palydovas – moralinis dvilypumas“¹²². Streikus irgi įvardina sovietinės sąmonės dvilypumo fenomeną, kuris atsirado „kaip reakcija į realybę, kurioje negalima viešai sakyti to, ką iš tikrųjų galvoji“¹²³. Istorikas taip pat atkreipė dėmesį, kad siauro kultūros veikėjų rato nariai neretai „derino ir kūrė, ir kontrolieriaus vaidmenis“¹²⁴.

Kita komplikacija laisvai autoriaus raiškai buvo irgi sisteminė: sovietinis pasaulėvaizdis išaukštino kolektyvą, individas turėjo tarnauti bendram tikslui, susiliesti su masėmis ir dirbti dėl šviesaus rytojaus. „Kolektyvizmas – tai naujojo žmogaus esminė savybė.“¹²⁵ Net tai, kas „vadinama „asmeniniu reikalu“, „privačiu interesu“ įtraukiama į kolektyvo priežiūrą“¹²⁶. Kolektyvizacija reiškė ne tik asmeninio turto nusavinimą, darbo organizavimo principus, bet ir brovimąsi į asmeninį

¹¹⁹ „<...> totalitarinės ideologijos iš tikrųjų siekia ne išorinio pasaulio keitimo ar revoliucinio visuomenės pertvarkymo, o pačios žmogaus prigimties pertvarkymo“; Hannah Arendt, *Totalitarizmo ištakos*, p. 441.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 439.

¹²¹ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018; Danutė Gailienė, *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Vilnius: Tyto alba, 2008; Valdemaras Klumbys, *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*, daktaro disertacija, vadovas Algirdas Jakubčionis, Vilniaus universitetas, 2009; Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva 1964–1984*, daktaro disertacija, vadovas Nerijus Šepetys, Vilniaus universitetas, 2012; Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007.

¹²² Danutė Gailienė, *Ką jie mums padarė...*, p. 178–179.

¹²³ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija...*, p. 12.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁵ Игорь Голомшток, *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 1994, p. 37.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

žmogaus gyvenimą, pavyzdžiui, nemoralaus elgesio šeimoje aptarimą darbo kolektyve¹²⁷. Šis socialinių ribų perkeitimas trikdė įprastą kūrėjo individualisto savivoką. Kuriančiojo samprata turėjo būti kitokia nei „buržuaziniuose“ Vakaruose, tačiau kokia būtent, nebuvo apibrėžta, aiškėjo tik palaipsniui.

Dailininkai, norintys dirbti savo srityje, privalėjo įstoti į profesinį kolektyvą – LSSR dailininkų sąjungą. Per ją buvo gaunami užsakymai, kontroliuojamas jų vykdymas, tik jos leidimu buvo galima įsigyti darbo priemonių, gauti patalpas darbui. Anot Ievos Pleikienės: „Nepaklusniųjų tramdymo taktika buvo grįsta ne tiek baudimu, kiek ignoravimu ir rafinuotu spaudimu. Dailininkams, nedarantiems pagal užsakymus, buvo daromas stiprus psichologinis poveikis siekiant, kad jie atsisakytų laisvai pasirinktų kūrybinių principų ir artėtų propaguojamo socialistinio realizmo link.“¹²⁸

Stalino kolektyvizmo vizija, savaip perimta iš XX a. 3-iojo deš. Rusijos avangardistų, nors suliejo dailininką su masėmis, vis dėlto kūrėjui patikėjo ir svarbią misiją – būti „naujo žmogaus sielos inžinieriumi“¹²⁹. Šia prasme dailininko socialinis vaidmuo tapo itin svarbus ir valdžia buvo pasirengusi skirti įtikinančių išteklių šiam išskirtinumui puoselėti. Anot Giedrės Jankevičiūtės, jau nuo pirmųjų okupacijos metų dailininkai buvo ne tik baudžiami už kitamanystę, bet ir aktyviai viliojami išskirtinėmis privilegijomis: „Valdiški butai geriausiuose namuose, dirbtuvės, poilsio namai ir klubai, valstybiniai užsakymai ir reguliarius kūrinių pirkimas muziejams, visus medžiaginius rūpesčius padedantis išspręsti kooperatyvas, valstybės pinigų menininkams skirstantis Kultūros fondas, kurio taip ir nepavyko įsteigti nepriklausomoje Lietuvoje, valdžios apmokamos pažintinės kelionės, dailės žurnalas ir dailės akademija...“¹³⁰

Nepaisant iškilmingų lozungų ir pagerintų gyvenimo sąlygų, vis dėlto „[ti]krovėje laisvo kūrėjo savivoką pamažu keitė užsakovo reikmės tenkinančio amatininko mentalitetas“¹³¹. Sovietinis dailininkas tuo pat metu turėjo priežasčių jaustis ir sumenkintas, ir itin reikšmingas. Tokią, pilną prieštarų, būklę galima įvardinti profesinės tapatybės krize.

¹²⁷ Tomas Vaiseta, *op. cit.*

¹²⁸ Ieva Pleikienė, „Tarp mito ir tikrovės...“, p. 191.

¹²⁹ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism...*, p. 37.

¹³⁰ Giedrė Jankevičiūtė, *Po raudonąja žvaigžde...*, p. 234–235.

¹³¹ Giedrė Jankevičiūtė, *Po raudonąja žvaigžde...*, p. 232.

Jo padėtis ištis kebli. Kas jis? Eilinis apmokamas valstybės tarnautojas? Valdžios numylėtinis, gaunantis privilegijas? Tribūnas, šauklis, visuomenininkas? Ideologijos įrankis? Kūrėjas, pasišvenčiantis darbui? Maištautojas, tiesos ieškotojas, nepritapėlis, dirbtuvėje kraunantis kūrinius be vilties, kad kas nors juos įvertins? Paradoksalu, bet kartais jam tenka būti viskuo vienu sykiu. Nes jis – nelaisvas.¹³²

Kolegos Maskvoje, kiek anksčiau susidūrę su naujomis kūrybos aplinkybėmis, jau buvo radę būdų, kaip pasinaudoti socrealizmo metodo sąlygiškumo spragomis, ir nustatę, kad ideologijai kartais svarbiau taip geidžiamas kūrinio paveikumas nei fanatiškas socrealizmo kanono sekimas. Kremliaus pašonėje kūrę, sovietiniai rusų dailininkai į savo kūrybą sugebėjo įterpti oficialiai smerktų Vakarų dailės srovių elementus ir tapti įkvepiančiais pavyzdžiais kaimyninių respublikų kūrėjams. Pavyzdžiui: „Pavelo Korino darbuose regimi ekspresionizmo požymiai: išilgintos, susinarpiojusiais pirštais rankos N.F. Gamalea portrete (1941), skulptūriški, lyg pavirtę į vientisą luitą drabužiai Maksimo Gorkio portrete (1932).“¹³³ Teigiamą įspūdį darė ir XX a. 4-ąjį deš. po ilgokos pertraukos į dailę grįžęs tapytojas Michalas Nesterovas. Jo, kitaip nei daugelio Stalino premijos laureatų, darbai neatrodė nei lėkšti, nei juokingi¹³⁴. Nesterovo judria, beveik impresionistiška tapysena vaizduojami žmonės atrodo dvasingi, pilni vidinės įtampos, jų fonas nemenkiau iškalbingas, dinamiškas (skulptorės Veros Muchinos (1940), chirurgo Sergejaus Judino (1935) portretai). Tokie autoriai kaip Korinas, Nesterovas formavo sovietinio (auto)portreto kanoną, buvo legituoto socrealizmo pavyzdžiais.

1.1. TIPINIS AUTOPORTRETAS

Peržvelgus XX a. 5–7-ąjį deš. publikuotus dailės albumus, reprezentuojančius tinkamą sovietinės Lietuvos dailę, šiuo laikotarpiu Lietuvos dailininkų sukurtų autoportretų pavyko aptikti itin nedaug. Lietuvos dailės muziejaus suskaitmenintame fondų archyve iš šio laiko irgi aptiktas tik vienas kitas autoportretas – iki 10-ies. Retai pasitaikantys egzemplioriai – labai neutralūs savo išraiška. Pavyzdžiui, nedidelis Vinco Dilkos (1956, drobė, aliejus, 38 x 28, LNDM) autoportretas [1 il.] kontrastuoja su jo kituose paveiksluose vaizduojamų herojų didingumu, istoriniu reikšmingumu. Autoportrete – tik nieko nesakantis vyro veidas. Ne ką informatyviau atrodo ir Vytautas

¹³² Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje...“, p. 171.

¹³³ A.C. Wright, „Some Aspects of Twentieth-Century Russian Painting“, in: *Canadian Slavonic Papers* [interaktyvus], 1969, t. 11, Nr. 4, p. 417, [žiūrėta 2013-09-22], <http://www.jstor.org/stable/40866257>.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 416.

Mackevičius 1953-ųjų autoportrete (drobė, aliejus, 76 x 47). Dažniausiai tai portretai iki pusės arba iki pečių, apsiribojantys fiziniu panašumu.

Net ir portreto srityje daug kuriantys autoriai savo atvaizdų beveik nekūrė. Tai paminėjo ir Viktoras Liutkus: „<...> kai kurie dailininkai, ypač tapę portretus, nesukūrė reikšmingesnių autoportretų (V. Karatajus, A. Savickas, vieną kitą yra nutapę ir S. Veiverytė: *Dailininkai*, 1987, bei V. Gečas: *Rektorių taryba*, 1981, *Jubiliatas*, 1985)“¹³⁵. Daug portretų kūręs skulptorius Konstantinas Bogdanas turi tik du jaunuoliškus studijų metais kurtus autoportretus: 1946 m. skulptūrinis, 1947 m. – tapytas.

Pirmuosiuose *Dailės*¹³⁶ žurnalo numeriuose autoportreto žanro stoka dar neakivaizdi, nes užpildoma tinkamais tarpukario dailės pavyzdžiais. Reprodukujami Petro Kalpoko, Viktoro Vizgirdos, Justino Vienožinskio, Vlado Eidukevičiaus autoportretai, kur dailininkai save vaizduoja dažniausiai reprezentatyviai kaip profesijos atstovus, su teptukais rankose, arba prisistato neutraliame pusės figūros portrete, dėvėdami kostiumą. Jolita Mulevičiūtė, rašydama apie 1966 m. respublikinę parodą, įvardina galimas autoreprezentacijos trūkumo priežastis:

V. Kisarausko bendraamžiai savimi nesidomi. Daugių daugiausiai jie tapo draugus, artimuosius, o savo veidą – beveik niekada. VII dešimtmečio kūrėjui tiesioginė, atvira savistaba – tai kažkas perdėm privatu, nepriderama, galų gale nereikšminga. Tai ne „didžiojo“ meno objektas. Kita vertus, autorefleksijos tuomet nepalaiko ir oficialioji ideologija, šioje menininko būsenoje pamatuotai įtardama jai nepageidautinų dvasinių konfliktų užtaisą.¹³⁷

Nors socrealistinė ideologija teikė pirmenybę žmogaus vaizdavimui¹³⁸, valdžia nepageidavo matyti nieko asmeniška, nes socrealizmą domino ateities projekcijos ir selektyviai interpretuota praeitis, vizionieriškai idealizuota dabartis ir ateitis. Todėl vyrauja bendrinis žmogus: darbininkas, motina, žvejas, sportininkas, vadas, audėja, melžėja, kolūkio pirmininkas, kareivis. Net prie profesijos kūrinio pavadinime prirašius pavardę, paveikslų veikėjai atrodė kaip supanašėję anonimai. Dailininko figūra taip pat unifikuota. Pavyzdžiui, Petro Sergijevičiaus *Kolūkio laukuose*

¹³⁵ Viktoras Liutkus, „Autoportretas lietuvių tapyboje...“, p. 241.

¹³⁶ Žurnalas-knyga, leista nuo 1960-ųjų.

¹³⁷ Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje...“, p. 183.

¹³⁸ Nuo 1951 m. iš visų aukštojo dailės mokslo įstaigų konsoliduotas Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas, pereita prie sąjunginių planų bei programų, kuriose pirmenybė teikiama figūrinėms kompozicijoms, portretams.

(1969, drobė, aliejus, 100 x 150, *Tartle*)¹³⁹ keliu einantis dailininkas nuo kitų kaimo darbininkų skiriasi tik rankoje nešama etiudine, tačiau entuziastingas šešių lauko darbininkų susižavėjimas atklydusiu kūrėju išduoda ypatingą jo statusą. Nors oficialusis tapytojas Mackevičius ir užėmė labai aukštas pareigas¹⁴⁰, ankstyvuose (1953, 1960, 1968) autoportretuose nuo kolūkiečio ar lauko darbams apsirengusio inžinieriaus jį sunku atskirti. Tokia unifikacija ilgainiui netenkino nei užsakovo¹⁴¹, nei dailininkų.

Komplikavus dailininko kūrybos sąlygas (pagerinta buitis, bet nėra veiksmų laisvės) ir profesinį statusą (išskirtinis, bet ir eilinis kultūros darbininkas), savivokos ar bent jau savivaizdžio krizė tapo neišvengiama. Dėl šių priežasčių autoportreto žanras degraduoja iki nieko nepasakančio šablono arba pasireiškia vengimu save vaizduoti. Bent du iš Calabrese's minimų trijų svarbių autoportreto segmentų – ego (susietumas su menininko asmeniu), refleksyvumas (savistaba), valia (intencija save pristatyti)¹⁴² – ankstyvuoju sovietmečiu yra paneigiami. Nei menininko ego, nei refleksyvumas sovietinėje santvarkoje nereikalingi, o tai iš esmės sulaužė autoportreto loginę schemą. Autoportretas tapo tam tikra prasme oksimoronu.

Vadinamojo „atšilimo“ laikotarpiu (Nikitos Chruščiovo valdymo metais, 1953–1964) autoportretų galima aptikti jau šiek tiek daugiau. Lietuvos dailės muziejaus rinkinių kataloge *Lietuvos tapyba (1940–1990)* iš viso yra 39 autoportretai, iš jų tik 3 sukurti iki 1953 m., 11 – nuo 1953 iki 1970 m., o didžioji dauguma (23) sukurti 8–9-uoju dešimtmečiais. Ir stalinistiniais, ir chruščioviniais laikais dailininkų autoportretai labai nuosaikūs, nenuolstantys nuo sovietinio žmogaus (kaip profesijos atstovo) vaizdavimo kanono. Žymių dailininkų kūryboje jų pačių atvaizdų retai pasitaiko, nefigūruoja kaip svarbi kūrybos dalis.

Nuoširdumo ir atkaklumo galima įžvelgti Lietuvos SSR valstybiniame dailės institute dėsčiusio, rektoriumi dirbusio Mackevičiaus pastangose sukurti tinkamą sovietinį autoportretą, kuris atitiktų „meno liaudiškumo ir partiškumo principus“ ir būtų „realistinės formos“¹⁴³. Nors tapytojas daugiausia tapė miesto peizažus ir tarpukariu (auto)portreto žanru itin nesidomėjo, siekdamas

¹³⁹ https://www.tartle.lt/lt/kolekcijos/kolukio_laukuose.html.

¹⁴⁰ 1953–1974 m. buvo LSSR dailės instituto rektoriumi, 1956–1958 m. – LSSR dailininkų sąjungos valdybos pirmininku.

¹⁴¹ Oficialinė dailės kritika ėmė piktintis dėl atvaizdo negyvumo, ryšio su gyvu žmogumi trūkumu, negalios atvaizduoti sudėtingą charakterį ir dekoratyvių sprendimų, apsiribojimo atributų ėtikimu personažui. Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje...“, p. 321–322.

¹⁴² Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴³ Lijana Šatavičiūtė, Lietuvos dailėtyra 1940–1990, *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, [interaktyvus], 2016 (redaguota 2018), [žiūrėta 2019-09-11], <https://www.vle.lt/Straipsnis/lietuvos-dailetyra-117593>.

vykdyti ideologinę programą bei rūpintis tinkamu sovietinių jaunų autorių ugdymu¹⁴⁴ stengėsi rodyti gerą pavyzdį. Drobėje *Prie dirbtuvės lango* (1978, kartonas, aliejus 120 x 129, LNDM) dailininkas rodo save ne tik kaip profesijos atstovą (už nugaros drobė su molbertu, ant palangės galimas naturmorto pastatymas: liaudies meistro šventojo skulptūra, vaza su verbom ir drapiruotas audinys), bet ir kaip išdidų sovietinį miestietį [2 il.]. Pro langą plačioje panoramoje žiūrovui atskleidžiama sovietinės pramonės ir miesto plėtros pažanga: matyti pramoninis rajonas su aukštais kaminais, televizijos bokštas. Kraštovaizdis sukilnintas daugiaplane erdve, nušviestas saulės, nuotaika optimistinė, nors portretuojamojo veide rimtis. Mackevičiaus apranga jį pristato kaip darbo žmogų. Vilki jis nebe kostiumu kaip kadaise Vienožinskis, o miline ar tamsiai žaliu chalatu.

Dailininko vieta visuomenėje mėginama rasti Mackevičiaus didelio formato kūrinys *Kovojanti Ispanija* (1977, drobė, aliejus, 190 x 205). Jame susikerta sovietinio žmogaus ir genijaus sampratos ideologinės programos. Drobė „sumontuota“ iš dviejų realių paveikslų ir dviejų minių (liaudies ir ginkluotų kovotojų). Dešinės pusės apatiniame kampe šiek tiek pakeičiant pertapytas Vicente Lópezo Portaño sukurtas Francisko Goyos portretas (1826), o jo fone – Goyos kūrinio *1808-ųjų gegužės sukilimas* fragmentas. Žiūrovui literatūriškai aiškinamas dailininko uždavinys – būti istorijos dalyviu teisingai ją įamžinant. Paveiksle dirbtinai sudėta išsami ideologinė programa: protestuojanti liaudis, karių būrys, sukilimas ir dailininkas istoristiniu kostiumu su darbo įrankiais rankose. Drobėje užrašytas antifašistinis šūkis „No pasaran“ (isp. nepraeis). Šiame menininko tapatybę apmąstančiame Mackevičiaus kūrinyje matyti prieštaravimas: Goya dėvi karaliaus dvaro drabužiu, bet ir (savaip) dalyvauja sukilime. Yra išrinktasis ir liaudis vienu metu. Dailės klasikos citavimas pasirodo kaip svarbi tapatybės atrama, nors prieštarauja socializmo lygybės mitui.

Dar vienas Mackevičiaus bandymas sukurti kūrėjo (auto)atvaizdą ir drauge išreikšti pažiūras – drobė *Kolūkietis ir dailininkai* (1977, drobė, aliejus, 130 x 97, LNDM). Pirmame plane pasodintas senyvas kaimo žmogus, detalizuotos jo sudiržusios rankos ir daug vargo regėjęs veidas. Už kolūkiečio antrame plane lyg spalvoti šešėliai rymo Lietuvos dailininkai: įdėmiausiai žvelgiantis Vytautas Mackevičius, Petras Aleksandravičius, Rimas Bičiūnas, Konstantinas Bogdanas, Kostas Dereškevičius, Bronius Uogintas vyresnysis, Stasys Jusionis [3 il.]. Viena vertus, kompozicija susijusi su sovietmečiu organizuotomis dailininkų išvykomis į kaimus, kur jie kūrė darbo žmonių portretus. Antra vertus, justis autoriaus kritika susireikšminusiems atvykėliams iš miesto: šalia paprasto ir nuoširdaus kolūkiečio veido jie atrodo užsiskleidę (sunertomis ant krūtinės rankomis),

¹⁴⁴ „<...> grupės akivaizdus lyderis buvo VDI rektorius Mackevičius, nuosekliai mėginęs užbrėžti ribą jaunosios kartos ieškojimams. <...> skaitė pranešimą „Kai kurios dailininkų kūrybos ir auklėjimo problemos“.“ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija...*, p. 338.

atšiaurūs, bet ir suglumę grynuolio akivaizdoje. Mackevičiaus kompozicija didaktiška, kūrinio išraiška plakatiška, bendras vaizdas – dirbtinai sukonstruotas.

Sovietinio kanono aspektų ir dilemų galima atrasti figūratyvinę tapybą dažniau kūrusio Vincento Gečo (g. 1931) proginiam autoportrete (1982, drobė, aliejus, 154 x 158, LNDM). Autorius save vaizduoja tarp penkiasdešimtmečio proga gautų gėlių [9 il.]. Tuomet Gečas ėjo LSSR dailės instituto prorektorius pareigas, neseniai buvo tapęs profesoriumi. Tikėtina, kad išskilmės vyksta institute ir erdvę reikėtų suprasti kaip oficialią, tam antrina ir tvarkingas jubilato kostiumas, tiesi stovėseną. Kuo gi šis vaizdas sovietiškas?

Visos gėlės raudonos, jos dominuoja paveikslo plote, užima pirmąjį planą. Raudona sovietmečio kontekste yra ne tik spalva, ji ir komunistinių pažiūrų ar jų deklaravimo sinonimas. Raudonos dominantė paveiksle ne tik siūlo suvokti profesorių kaip sovietinės institucijos atstovą, bet ir primena sovietinius plakatus, Gegužės 1-osios eisenas, kur regimos valdžios pastangos įvairiomis progomis ir jubiliejais pabrėžti santvarkos šventiškumą, sėkmę, sovietinių žmonių laimę. Tik dailininko figūros ir gėlių santykis įneša ambivalencijos. Gečas nesišypso ir nemoja ranka kaip darbo žmonės šventiniuose plakuose, o stovi santūriai sunėręs rankas paveikslo gelmėje, kambario kampe, veidas be jokios išraiškos. Jis paveiksle ir svarbus (turiniu), ir nesvarbus (forma); jis ir švenčia, yra jubilatas, bet ir nešventiškai susimąstęs; ir oficialus, ir asmenišką. Gečas pristato save tarsi kito žmogaus akimis, „iš šono“.

Šis darbas tarsi anonsuoja kito žvilgsnio įtraukimo poreikį, siekiant išgauti dailininko atvaizdavimą, kuris be pasipriešinimo ideologijai galėtų komunikuoti asmens sudėtingumą, išskirtinumą ir kt. Nei kryptingos Mackevičiaus pastangos sovietizuoti autoportreto žanrą, nei pavieniai bandymai nesukūrė patrauklaus dailininko savivaizdžio, išreikšto kūrinys, versijos, kuria geistų sekti kolegos ar kartotų pats autorius. Sovietinė žmogaus vaizdavimo ikonografija buvo konstruojama iš suplokštinto psichologinio atvaizdo ir paremta kolektyvo išaukštinimu, o dailininkai troško gelmės ir išskirtinumo. Ankstyvuojanti sovietmečiu politinių aplinkybių ir ideologinių lūkesčių prislopintas autoportreto potencialas neturėjo galimybių skambiai reikštis, tačiau ieškojimai rodo, kad poreikis pristatyti save liko toks pat aktualus.

1.2. DIGRESIJOS

<...> *Sizifas jau galėjo tik apsimesti toliau beridenąs akmenį į kalną, o iš tikrųjų užsiimti sau prasmingesne veikla. (Tomas Vaiseta)*¹⁴⁵

Autoportreto žanrą įvardinus *ideologine situacija* ir pritaikius istoriko Tomo Vaisetos naudotą skirstymą¹⁴⁶ pagal žmogaus reagavimą į ją, Lietuvos dailininkų reakciją ankstyvuoju sovietmečiu būtų galima įvardinti *a-struktūrinė* – savęs vaizdavimo dažniausiai vengta. Tačiau ilgainiui pereita prie *para-struktūrinės* reakcijos. Nesant galimybių laisvai reikštis viešojoje sferoje per autoreprezentaciją, šios funkcijos realizavimo tendenciją galima aptikti dailininkų portretuose.

Svarbu įvardinti, kad portreto žanras klestėjo visą sovietmetį, jis buvo skatinamas, užsakomas, tačiau dailininko portretas populiarus ne visais periodais. Stalinistiniu laikotarpiu vyravo vadų portretai, biustai, paminklai, nusipelnusių visuomenės, mokslo, kultūros, pramonės ir ūkio darbuotojų atvaizdai. Jankevičiūtė atkreipia dėmesį, kad jau pačiais pirmaisiais okupacijos metais menininkams buvo užsakomi Lietuvos literatūros ir kultūros klasikų portretai, turėję kauptis į reprezentacinę ir memorialinę paskirtį turinčią LSSR mokslų akademijos galeriją. Ši „[g]alerija demonstravo naujosios valdžios mecenatinius užmojus ir užsakymo vykdytojų atidą oficialaus stiliaus reikalavimams“¹⁴⁷. Brandžiame socializme iš portretų tikėtasi nebe herojų, kulto objektų, o individualių, dvasingų asmenybių atvaizdavimo – „reprezentuoti sovietų elitinės kultūros brandą“¹⁴⁸.

Pripažinti sovietiniai dailininkai portretistai (pvz., skulptorius Bogdanas, tapytojai Ciplijauskas, Karatajus, Veiverytė), kurdami kitų žmonių portretus, programinių reikalavimų laikėsi gana nuosekliai, neretai dirbo inertiškai. Kultūros ir mokslo darbuotojai vaizduoti jei ne džiaugsmingi kaip Bogdano sukurtas menotyrininko Prano Gudyno biustas (1980), tai sureikšminti, prakilnūs ir „giliai psychologizuoti“ kaip Veiverytės architekto Vytauto Čekausko portretas (1978). Kur kas blankesni sovietinių funkcionierių veidai. Tačiau minimi autoriai savo pačių portretų yra sukūrę itin mažai – vos vieną kitą, ir tie yra dažniau beveik nežinoma jų kūrybos dalis. Bet argi gavę

¹⁴⁵ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė...*, 2014, p. 23.

¹⁴⁶ 1) *a-struktūrinė*: mėginama (tiesiogiai ar netiesiogiai) apeiti, ištrūkti iš ideologinės situacijos; 2) *para-struktūrinė*: paraleliai ideologinės situacijos kuria kompensacinius, surogatinius mechanizmus; 3) *anti-struktūrinė*: veikia priešinga kryptimi, prieštarauja, piktnaudžiauja arba ardo ideologines situacijas iš vidaus; Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė...*, 2014, p. 30.

¹⁴⁷ Giedrė Jankevičiūtė, *Po raudonąja žvaigžde...*, p. 85.

¹⁴⁸ Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje...“, p. 318.

formuotojo vaidmenį sovietinėje visuomenėje, socialiai privilegijuoti ir paveldėję įprotį likti iškiliais istorijoje kūrėjai turėjo priežasčių jaustis nenusipelnę įamžinimo? Tikrai ne, reikėjo tik rasti priimtina formą.

XX a. 7–8-uoju deš. tapybai skirtuose albumuose, žurnaluose pasirodė daug portretų, kur dailininkai vaizduoja kitą dailininką ar kitos srities menininką – aktorį, dainininką, dirigentą, baleto šokėjus, muzikos atlikėjus, architektus, rašytojus. Jų gausu ir Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose. Šiais dešimtmečiais sukurtų dailininkų portretų iš viso nesunku priskaičiuoti daugiau kaip trisdešimt. Tokio tipo portretų pagausėjimą liudija ir parodų recenzijos¹⁴⁹. Žanro išpopuliarėjimą tarp dailininkų įvardino ir analizavo Grigoravičienė, jį siejo su 1973–1974 m. vykdyta portreto žanro gaivinimo kampanija, sumanyta auklėjamaisiais tikslais, siekiant pagarbiai įamžinti amžininkus ir gydyti pernelyg apibendrinto, dekoratyvaus žmogaus vaizdavimo tapyboje ydas. Po 1972-ųjų TSKP XXIV suvažiavimo „TSRS skelbėsi esanti ne naujos, iki tol niekur neregėtos visuomenės kūrėja, bet paskutinis išlikęs humanistinės pasaulėžiūros bastionas. <...> Buvo pabrėžiama, kad tarybinis gyvenimas, palyginti su „standartizuotu kapitalizmu“, išsiskiria savo „dvasinio gyvenimo turtingumu“, o menas demonstruojas „individualybių įvairumą, žmogaus neišsemiamą dvasinį turtingumą“¹⁵⁰. Nebe sovietinio antžmogio, o „harmoningos visapusiškai išsivysčiusios asmenybės“¹⁵¹ siekiamybė tiek kūrėjams, tiek jų kritikams suteikė daugiau galimybių kūrybinėms interpretacijoms.

Tuo pat metu pasklinda ir akiratį plečianti modernistinė literatūra: pasirodo T. S. Elioto, Dylano Thomo, Charles’io Baudelaire’o, Osipo Mandelštamo, Albert’o Camus, Julio Cortázar, Gabrielio García Márquezo, Jacko Kerouaco vertimai, suklesti modernizmo formų įgavusi poezija (Eduardas Mieželaitis, Justinas Marcinkevičius, Vytautas Bložė, Marcelijus Martinaitis, Judita Vaičiūnaitė ir kt.). Anot Aušros Jurgutienės, nors ši literatūra, kaip ir muzika bei dailė, – doktriną pakeitusi kūryba, – buvo politiškai neutrali, kaip tik čia „labiausiai išgarbintas iš vaizduotės kylantis Menas, vertybių horizonte užėmęs ištuštėjusią Dievo ir Komunizmo vietą“¹⁵². Naujoji teisė į formą ir sąlyginį politinį neutralumą kūrėjų patirta kaip laisvės forma, o atnaujinta visuomenės samprata suteikė progą pasiūlyti pakoreguotą kūrėjo reikšmę visuomenėje, leido grįžti prie renesansinio (ne

¹⁴⁹ Jonas Umbrasas, „Kūrybinio subrendimo metas“, in: *Literatūra ir menas*, 1972 02 05; Vilius Uloza, „Dailininkas, žmogus, portretas“, in: *Pergalė*, 1974, Nr. 8; Vytenis Rimkus, „Dailininkų dinastijos“, in: *Kultūros barai*, 1974, Nr. 10.

¹⁵⁰ Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje...“, p. 332.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Aušra Jurgutienė, „Kompromiso menas sovietmečio literatūros kritikoje“, in: *Metai*, 2019, Nr. 7, p. 90–91.

tarno, o išskirtinio asmens) modelio. Naująja kuriančiojo svarba plačiuosiuose sluoksniuose neabejota, ji pasitikta su susidomėjimu.

Nors portreto gaivinimo programa buvo sąmoningai organizuota (surengta daug etapinių parodų, išleista leidinių)¹⁵³, dailininkų prielankumas savo ratui renkantis portreto objektą buvo vertintas tik iš dalies kaip natūralus, kartais ir aštriau kritikuotas¹⁵⁴. Tačiau neretai dailininkų atvaizdai išsiskyrė įtaigumu, o publikai buvo patrauklūs kaip įdomesnio, svarbesnio, ne tokio banalaus gyvenimo atspindžiai. Dailininkų ir meno žmonių portretai buvo gausiai įsigijami muziejų, tai buvo parodinė, užsakoma – toleruojama ir skatinama – svarbi pripažintų autorių (Veiverytės, Antano Gudaičio, Bogdano, Karatajaus, Ciplijausko ir kt.) kūrybos dalis. Šalia šeimos narių ir kitoms profesijoms atstovaujančių portretų, dailininkų portretai keliavo po bendras ir personalines parodas, kartojo įvairiuose svarbių atvaizdų komplektuose. Pavyzdžiui, Ciplijausko nutapytas dainininkės Marijonos Rakauskaitės ir dailininko Liudo Truikio (1971–1974, drobė, aliejus, 120 x 170, LNDM) portretas ne tik labai gerai žinomas iš vietinės spaudos, personalinio autoriaus albumo, bet ir buvo įtrauktas į reprezentatyvų rusakalbį albumą *Vaizduojamoji Lietuvos SSSR dailė*¹⁵⁵, o kartu veikė kaip sąsaja su nepriklausoma idealizuojama Lietuva [4 il.].

Ir nors XX a. 9-ajame deš. dailininkų portretų kūrimo tradicija nenutrūksta, ji nebe tokia dažna, ima vyrauti nuo 7-ojo deš. išpopuliarėjęs, itin reprezentatyvus kolegos portreto tipas: didelis paveikslas, pozuojama dažniausia visu ūgiu, dėvint kostiumą, laikysena iškilminga. Tipiškas pavyzdys – Karatajaus tapytas profesoriaus Leono Žuklio portretas (1986), vaizduojantis dailininką kaip elito atstovą.

Ieškant sovietinės ideologijos poveikio (auto)portretams, atskiru potipiu galima būtų laikyti grupinius portretus. Jų struktūra jungia du labiausiai sovietmečiu skatintus žanrus: figūrinę kompoziciją ir portretą. Pavaizduota grupė žmonių atitinka sovietinės ideologijos iškeltą kolektyviškumo vertybę ir kartu išsprendžia dailininko individualumo vaizdavimo dilemą. Vienas įtaigiausių pavyzdžių – Veiverytės *Tapytojai* (1985, drobė, aliejus, 200 x 219, LNDM). Tai vienu metu ir autoportretas, ir grupinė kompozicija, ir penkių dailininkų portretų komplektas. Šioje Veiverytės komponuoja paveikslą centre, Rimas Bičiūnas ir Augustinas Savickas jai iš kairės, o

¹⁵³ Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje...“, p. 320.

¹⁵⁴ „Kai „dailininkas pats ėmė rinktis savo kūrinių personažus“, susilpnėjo portretų „visuomeninis skambėjimas“, dailininkai „apsiriboja tik labai gerai pažįstamų, artimų žmonių ratu“, todėl „pernelyg ėmė vyrauti inteligentijos atstovų portretai“. Savickas pastebėjo, kad iš 100 tapybos darbų, eksponuotų 1974 m. portretų parodoje, 38 buvo anoniminiai, 55 – menininkų, 28 – dailininkų, 9 – aktorių, 14 – tėvų ir artimųjų, 11 – mokslininkų portretų“, *Ibid.*, p. 332.

¹⁵⁵ *Изобразительное искусство литовской СССР*, автор-составитель Л. Ясюлис, Москва: Советский художник, 1978.

Silvestras Džiaukštas ir Antanas Gudaitis – iš dešinės [7 il.]. Vis dėlto svarbiausi kompozicijoje atrodo arčiau žiūrovo esantys Savickas ir Gudaitis. Savo atvaizdo komponavimas į centrą ir žymiausių dailininkų kompanija aiškiai parodo nesvyruojančią Veiverytės savivertę ir net jos pažiūras: sugraduota tapytojų svarba. Viename kūrinyje sugebėta sureikšminti savo ir dailininkų individualumą, taip pat pateikti tapytojus kaip kolektyvą. Veiverytei pavyko tai, kas nepavyko Mackevičiui – asmens ir kolektyvo reikšmių paradoksą paversti patraukliu turiniu. Panašiu principu sukurta drobė *Dirbtuvėse* (vaizduojami 6 aktoriai, 1984, drobė, aliejus, 220 x 210, LNDM, [6 il.]), *Mūsų chirurgai* (9 chirurgai, 1975).

Analogiška Gečo pastanga vienu metu aprėpti asmenis ir grupę kūrinyje *Rektorių taryba* (1981, drobė, aliejus, 265 x 220, LNDM). Tarp 12-os profesorių ir dėstytojų dailininkas vaizduoja ir save, tačiau Veiverytės stiliaus vientisumo nepasiekia, lieka neaiškūs kompoziciniai akcentai, visi veikėjai svarbūs, individualiai apšviesti, todėl bendras vaizdas atrodo dirbtinai suklijuotas [10 il.]. Rektorių tarybos dalyviai dėvi kostiumus, jų veidus taurina susimąstymas. Veiverytės *Tapytojai* atrodo it gyvi nuotraukai geranoriškai pozuojantys žmonės, o Gečo rektoriai vaizduojami kaip monumentalios, stilizuotos figūros, dalyvaujančios įamžinimo akte. Tai grupinis paradinis portretas, kuriame rektoriai pavaizduoti labiau formalizuotai kaip funkcionieriai, ir Gečas tarp jų.

Pabaltijo tapybos trienalėse su Lietuva kartu dalyvavusioje Latvijoje XX a. 7–8-uoju deš. irgi populiarūs grupiniai menininkų portretai. Maija Nora Tabaka diplominiame darbe *Grupė jaunų menininkų* (1969, drobė, akrilas, 126 x 210, LMA) vaizduoja save, tapančią studijoje, kur laiką leidžia dar penki kolegos. Rita Valnere figūrinėje kompozicijoje *Kalbant apie tapybą* (1974, drobė, aliejus, 220 x 160, LNMM) nutapo net keturiolika dailininkų. Tam autorei žmonių grupės tenka komponuoti net dviem aukštais. Tapytoja šį vyrišką kolektyvą (išskyrus ją ir Birutą Baumanę) kuria iš nuotraukų ir dailininkų autoportretų medžiagos. Baumanė labai panaši į savo atvaizdą iš jos *Autoportreto naktį* (1965). Apie situaciją kaimyninėje Latvijoje įspūdį leido susidaryti Latvijos valstybingumo šimtmečiui skirta paroda ir jos katalogas *Portretas Latvijoje. 20-as amžius. Veido išraiškos*, vykusi 2018–2019 m. sandūroje¹⁵⁶.

Peržvelgus Latvijos sovietinio ir posovietinio laikotarpių portretinę dailę, matyti nemažai analogijų su Lietuva. Kaimyninėje šalyje jau prieš Pirmąjį pasaulinį karą dailininkai mėgo vaizduoti meno atstovus, o autoportreto žanre buvo regimi drąsūs formos ir saviraiškos ieškojimai, tačiau pirmaisiais sovietmečio dešimtmečiais, kaip ir okupuotoje Lietuvoje, jie visi pranyksta. Čia savęs

¹⁵⁶ *Portrets Latvijā. 20. Gadsimts. Sejas izteiksme*, parodos katalogas, sudarė Ginta Gerharde-Upeniece, Ryga: LNMM, 2018.

vaizdavimas taip pat tampa retas, santūrus, pilkas. XX a. 8–9-uoju deš. Latvijos, kaip ir Lietuvos, dailėje iš bendro konteksto įtaigumu išsiskiria dailininkų kolegų (ir platesnio kultūros rato veikėjų) portretai. Baumanė, Biruta Delle, Felicita Pauluka, Tabaka, Leo Kokle yra sukūrę darbų, kuriuose ne tik vykusiai įamžinti kolegos, bet ir įvaizdinta įtampa, regima žvilgsniuose, pozose, privačioje erdvėje¹⁵⁷. Nieko panašaus nejusi valdininkų ar kitų profesijų atstovų (medžiotojo, metalurgo) portretuose.

Analogiškas Lietuvos dailei latvių autoreprezentacijos tendencijas atspindi įvairialypė Miervaldžio Polio figūra. Jis veikė kaip fotorealistinė maniera dirbantis portretistas, kuris iš pateiktų nuotraukų nekritiškai sukuria (irgi nekritišką) užsakovų geidžiamą įvaizdį, o jo XX a. 8-ojo deš. autoportretai, imituojantys keliones po Veneciją, ir 9-ojo deš. autoportretų ciklas, kur save įterpia į klasikinius Europos meistrų kūrinius, žymėjo pastangas ironiškai ir paradoksaliai tapti Vakarų dailės istorijos dalimi, o vaizdą traktuoti kaip atskirą, lengvai manipuliuojamą tikrovę. Polis tikroviškumą nuo pradžių kvestionuoja, taikydamas naiviajai dailei būdingas išraiškos priemones ir taip prisitaikydamas prie cenzūruojančios sistemos. Jo autoportretai su fikcine faktografija ir XX a. paskutinio dešimtmečio *Bronzinio žmogaus*¹⁵⁸ performansai įgauna triksteriškų savybių, kurias nagrinėsime atskirai paskutiniame disertacijos skyriuje. Kad Polis – reikšmingas Latvijos dailininkas, galima suprasti iš to, kad 2016 m. renovavus Latvijos nacionalinį dailės muziejų pirmoji paroda (retrospektyva) buvo skirta būtent šiam menininkui.

Sovietmečiu portreto kūrimas buvo tapęs vienu iš palankesnių dailininko pasirinkimų. Juo galima buvo realizuoti savo gebėjimus nepatiriant didelių moralinių dilemų, kaip kad vaizduojant politiškai angažuotas kompozicijas, o kartu – finansinę naudą (dirbama valstybei užsakant, gaunant avansą ir priemonių). Yra pavyzdžių, kad kūrybinė realizacija galėjo vykti visai glaudžioje aplinkoje, dailininkai turėjo sąlygas kurti užsakyminius portretus neišeidami iš namų, pavyzdžiui, Leopoldas Surgailis tapė žmonos grafikės Aspazijos Surgailienės portretą¹⁵⁹.

Portreto žanre daug nuveikė Bogdanas. Jo kūryboje taip pat vyrauja akademikai, sovietinės nomenklatūros veikėjai, tačiau jis yra sukūręs nemažai ir dailininkų portretų: Juzefos Čeičytės (1970), Stasio Krasausko (1974), menotyrininko Prano Gudyno (1980), Karatajaus (1983), Vytauto

¹⁵⁷ Felicitos Paulukos dailininkų Jurio ir Andrejo Germani dvigubame portrete (1977) ir tapytojos Baibos Vegere portrete (1978) veikėjai sunėrę rankas, jų žvilgsniai liūdni, intensyvūs, laikysena ori.

¹⁵⁸ 1987–1991 m. atliko nemažai performansų dėvėdamas bronzos spalvos kostiumu ir nuspalvinęs kūną bronziniais dažais. Vaikščiojo po Rygą, stovėjo ant postamento, pardavinėjo saulėgrąžas. Tokiu būdu menininkas tampa it statula ir nebeslėpdamas siekia monumentalumo, įsiamžinimo afekto. Taip ironizuojamas žmonių poreikis sutaurinti savo atvaizdą ir monumentalistikos tradicija.

¹⁵⁹ Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje...“, p. 326.

Kalinausko (1986) ir kitų. Vytautas Ciplijauskas – Kazės Zimblytės (1972), Birutės Žilytės (1973), Viktoro Vizgirdos (1977), Viktoro Petravičiaus (1986–2000), Kazio Varnelio (1988–1990), operos solistės Rakauskaitės ir dailininko Truikio (1971–1974) ir kitų. Gudaitis – Algimanto Švėgždos (1964), Vytauto Kalinausko (1974), Rimo Bičiūno (1975). Daugiausia kolegų, ko gero, yra nutapęs Karatajus¹⁶⁰: Gudaičio (1958), Aloyzo Stasiulevičiaus (1962), menotyrininkų Veronikos ir Stasio Budrių (1964), Kazio Morkūno (1967), Bogdano (1968), Jono Kuzminskio (1970–1971), architektų brolių Nasvyčių (1976), Gedimino Jokūbonio (1982) ir daugelio kitų portretus.

Dailininkai tarsi nebyliu susitarimu keisdavosi specifinio reprezentavimo paslauga. Karatajus nutapo Bogdaną, Bogdanas nulipdo Karatajaus portretinį biustą, Gudaitis – Kliaugos portretą, Kliauga – Gudaičio ir t. t. Šio laikotarpio dailininkų portretų visuma siūlo mąstyti apie juos kaip apie paraautoportretus, kylančius ne tik iš kūrėjų rato uždarmo, bet ir iš poreikio pristatyti save bei panašius į save pageidaujamu būdu. Šis poreikis aktualus psichologiniu ir socialinio statuso kūrimo požiūriu. Savęs sureikšminimas, sutaurinimas galėtų sukelti atmetimo reakciją kaip į sumeluotą vaizdą ir pristatytų autorių kaip narcisistišką asmenybę, o pabrėžiant geriausias kolegos savybes bei idealizuojant atrodo priešingai, kaip pagarbus elgesys. O būti išskirtiniu unifikuotoje visuomenėje atrodė svarbu, nes kitų galimybių (originalumui ir laisvumui) nebuvo daug.

Vaizdavimosi mainuose, regis, nedalyvavo grafikė Lili Janina Paškauskaitė (1925–2012). Žinoma portretistė iš konteksto išsiskiria tuo, kad dailininkus ir kitus meno žmones ji vaizdavo dar iki XX a. 7–8-ojo deš. dailininkų portretų bumų (ciklas *Kultūros ir meno darbuotojai*, 1953–1961) ir dažniau nei kiti kūrė bei rodė savo autoportretus. Ryškiausi mokslininkų portretai jos sukurti taip pat portreto žanro klestėjimo laikotarpiu XX a. 7–9-uoju deš. cikle *Lietuvos mokslininkai* (1968–1985), kur patraukliai derinamas simbolinis ir realistinis vaizdavimas. Paškauskaitės teigimu, ji nebenorėjusi vaizduoti menininkų todėl, kad jie pozuodami vaidina, tuomet sunku atskirti asmenybę nuo vaidmens¹⁶¹, ji gal net labiau tapatinosi su savo darbui atsidavusiais mokslininkais¹⁶². Nors mokslininkų veidų ar figūrų fonas jos darbuose pripildomas profesiniais atributais, kurie įgauna simbolio ir ornamento bruožų, savo autoportretuose Paškauskaitė dažniau apsiriboja portretiniu panašumu be daug detalių. Tačiau jos veidas nėra neutralus ir dokumento nuotrauka (*Autoportretas*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 324.

¹⁶¹ Audronė Jablonskienė, „Lili Paškauskaitė. Vieniša portretistė“, in: *Respublika*, [interaktyvus], 2010 11 03, [žiūrėta 2020-03-21], https://www.respublika.lt/lt/naujienos/kultura/kulturos_naujienos/lili_paskauskaite_vienisa_portretiste/.

¹⁶² „Menininkei imponavo darbo pasišventėliai – tokie kaip ji pati. Ir vyresnės, ir jaunesnės kartos chemikai, botanikai, geografs, filosofai, ekonomistai, filologai jos portretuose – orūs, susimąstę, panirę į savo mintijimus“, Ramutė Rachlevičiūtė, „Lili Paškauskaitės švytintys ir spindintys portretai“, in: NLDM internetinė svetainė, [interaktyvus], Anotacija parodai Vilniaus paveikslų galerijoje, 2010–2011, [žiūrėta 2020-03-21], <http://old.ldm.lt/VPG/Lili.htm>.

(*dažytomis lūpomis*), 1959, popierius, sausa adata, 27,5 x 22,5, MO muziejus), ji susimąsčiusi, panirusi į save, mintys skausmingos. Pasakojimo struktūros turi autoportretas interjere (*Autoportretas veidrodžio atspindyje*, 1966, popierius, sausa adata, 32 x 50, MO muziejus). Čia irgi regime liūdną elegantišką moterį, tik ji apsupta prabangių daiktų ir vaisių, kurie veikia it priminimas apie prarastą meilę (vyras mirė išvežtas į gulagą, palikęs 29-erių našlę) ir laimingus vaikystės bei jaunystės laikus. Pašauskaitės autoportretai įsiliejo į jos kuriamų portretų visumą, nenuskambėjo kaip iššūkis sistemai. Juose daugelis pirmiausia matė gražią moterį ir grafikės meistriškumą, šios reikšmės skiriasi nuo dailininkų ambicijos teigti savo galią, pirmiausia sietą su profesijoje dominuojančiais vyrais.

Kaip paraautoportretuose vaizduojamas dailininkas? Vyrauja du tipai: *išskirtinio herojaus*, kur vaizduojamasis būtinai dėvi kostiumą, oriai pozuoja, laikysena byloja atsipalaidavimą, savo vertės pajautimą – t. y. paradinis portretas; ir *paprasto herojaus* – čia vilkima kasdieniais drabužiais, veido išraiška mąsli, galima įžvelgti pretenziją į dvasingumą ar bent gilų susirūpinimą, fone neretai liaudiška atributika, siūlanti užuominas apie tautinių vertybių puoselėjimą¹⁶³. Vedant analogiją su fotografija, pirmasis tipas primena surežisuotą fotoateljė portretą, antrasis – lyg buitinė-reportažinė nuotrauka, kur vaizduojamasis „pagautas“ nesitikint.

Išskirtinio herojaus tipą geriausiai iliustruotų Karatajus nutapyti skulptoriaus Bogdano (1968), dailininko Juozo Balčikonio (1974) portretai, Veiverytės atliktas Gečo portretas (1966) [6 il.], Palaimos – Kuzminskio (1968), o paprasto herojaus – Karatajus tapyti dailininkų Stasiulevičiaus (1962) ir Kisarausko (1969) [5 il.] portretai, Gudaičio – Švėgždos (1969), Bičiūno (1975) portretai. Tokį tipą yra apibūdinusį Grigoravičienė: „Dailininkai dažniausiai sėdi krėslė sunėrę rankas arba sėdi prie stalo ranka parėmę galvą, už jų nugarų matyti kūriniai, kartais liaudies skulptūros ar į vazas sudėti teptukai. Neretai dailininkas vaizduotas tiesiog kaip žmogus, nervingas, vidinių prieštaravimų draskomas amžininkas (Gudaičio Švėgžda), kartais portretuojamieji įgyja pozuotojų statusą (Cipliausko Žilytė).“¹⁶⁴

Vaizduojamo kūrėjo portreto fone, per atributus ar pasirinktą plastiką madinga įvesti užuominų į portretuojamojo kūrybą. Veiverytės Savicko portretas (1968, kartonas, aliejus, 185 x 145, LNDM)

¹⁶³ Verbų, rūpintojėlių ir kitos archajiškos liaudies skulptūros dailininkų buvo vertinamos dėl skirtingų priežasčių. Vieniems tai simbolizavo sąsają su religija, prarasta Lietuva, kitiems buvo tautinė forma. Sovietiškai angažuoto tapytojo Vytauto Mackevičiaus autoportrete yra šių motyvų. Anot Jankevičiūtės „[s]ovietų režimas priėmė liaudies tradiciją kaip puoselėtiną tautinės kultūros pagrindą – tai buvo parankus būdas neutralizuoti modernaus miesto gyvenimo refleksijas, kurios gali tapti iš tiesų pavojingos ir kurias žymiai sunkiau kontroliuoti negu primityvios tradicijos kartotos <...>“; *Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974*, parodos katalogas, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: LDM, VDA leidykla, 2015, p. 55.

¹⁶⁴ Erika Grigoravičienė, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje...“, p. 325–326.

tamsus kaip ir Savicko tapyba, tiesiai ant drobės teptuku užrašytas jo vardas ir pavardė, imituojant primityvią daile, iš kurios šis autorius sėmėsi įkvėpimo. Bičiūno tapytame Stasiulevičiaus portrete (1975, drobė, aliejus, 116 x 73, LNDM) už nugaros esantis miesto peizažas stilizuotas pagal lengvai atpažįstamą Stasiulevičiaus braižą. Nemaža dalis dailininkų portretų įgydavo įtikinamo psichologizmo, vertinto ir sovietinės kritikos, ir kultūrinės bendruomenės. Ši dailininkų bendruomenė puoselėjama atspindėjimo paslauga padėjo tvirtinti savo socialinio statuso reikšmę, pozityviai ir pageidaujamu būdu formulavo dailininko tapatybę bei stiprino horizontalius ryšius.

Tapytų portretų retėjimą ir jų formatų mažėjimą kultūros ministras (1967–1976), menotyrininkas Lionginas Šepetys aiškino meninės fotografijos paplitimu¹⁶⁵, tačiau šias tendencijas verta sieti ir su proporcingai dažnėjančiu dailininkų autoreprezentacijos pasirodymu susikūrus ideologiškai liberalesnėms aplinkybėms sąstingio laikotarpiu.

Paraautoreprezentacijos fenomenas sietinas su situaciniu poreikiu, todėl taip ryškiai reiškėsi tik laikinai. Šis reiškinys žymi dailininkų laisvės raiškos paieškas ir pasitarnauja kaip pereinamasis etapas tarp dailininkų savęs nevaizdavimo į vaizdavimą. Dailės bendruomenės pastangomis buvo prikurtas pakankamas kiekis sovietmečiu priimtinos ikonografinės medžiagos, į kurią galėtų remtis atsinaujinanti autoreprezentacija ir kuri visuomenėje kurtų / įtvirtintų ankstesnėse epochose puoselėtą dailininko, kaip ypatingo žmogaus, vaizdinį. Paraautoportretiniai dailininko vaizdavimo tipai plėtojosi dviem kryptimis: iškilmingasis perėjo į konvencionalaus autoportreto kūrimą, o paprastojo herojaus nerimastingumas prasiveržė dar didesne jėga autoportretuose, vos tik leido politinės-socialinės aplinkybės.

1.3. ŠALIA KANONO: MARIJOS CVIRKIENĖS ATVEJIS

Imantis analizuoti Marijos (Račkauskaitės) Cvirkienės (1912–2004) autoreprezentaciją kūriniuose, būtina įvertinti jos pobūdį nulėmusį socialinį kontekstą: kūrimo ir sklaidos aplinkybes. Savo karjerą Tarpukario Kaune talentinga dailininkė pradėjo palankiomis sąlygomis. Ji buvo iš gerbiamo universiteto filologijos profesoriaus Merkelio Račkausko šeimos¹⁶⁶, aktyviai reiškėsi¹⁶⁷, ją

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 319.

¹⁶⁶ Merkelis Račkauskas buvo gerbiamas klasikinių kalbų specialistas, Kauno Vytauto Didžiojo universiteto profesorius, vertėjas iš graikų, lotynų kalbų. Marija gimė Ukrainos Bolhrado miestelyje, Odesos srityje, tėvui ten mokytojaujant. Nuo 1921 metų 5 asmenų šeima (tėvas, mama – Elena Račkauskienė (merg. Latinskaitė), brolis Vytautas, sesuo Eliza ir jauniausia Marija) persikėlė į Panevėžį, o nuo 1927 m. apsigyveno Kaune, įsikūrė nuosavame name Aukštojoje Fredoje.

¹⁶⁷ Dar studijų metais jaunoji tapytoja reiškė socialiai angažuotas pažiūras: 1934 m. bendradarbiavo su kairiosios pakraipos studentų leidiniu „Žingsnis“, nuo 1938 m. buvo aktyvi Lietuvos moterų dailininkų draugijos narė. Nuo 1937 m. tapo Lietuvos dailininkų sąjungos nare, nuo 1939 m. priklausė individualistų sekcijai.

lydėjo sėkmė¹⁶⁸. Sparčiai modernėjančiame tarpukario Kaune turėjo pajusti moters vaidmens ir galimybių kaitą. Nors moterys vis dar sietos su motinyste, namais, švelnumu, į Kauno meno mokyklą jos buvo priimamos lygiai tokiomis pat teisėmis kaip ir vyrai nuo institucijos įkūrimo (1922), o spaudoje pasitaikydavo drąsinančių nuomonių, kad dailininkų kūryba turėtų būti vertinama tais pačiais kriterijais kaip ir visų¹⁶⁹.

Sovietmečiu, tapytojoms tapus retenybe, nes moterims studijuoti rekomenduota tik taikomosios dailės šakas ir grafiką, o priimant jas į tapybą ir skulptūrą galiojo kvotos, tapytojos išsilavinimą tarpukariu įgijusi Cvirkienė tapo išimtimi. Tačiau jos situacija buvo išskirtinė labiausiai dėl sovietiniam elitui priklausančių šeimos narių. Dailininkės vyras Petras Cvirka (susituokė 1935)¹⁷⁰ tapo įtakingu sovietiniu rašytoju ir politiniu veikėju, o pusantrų metų vyresnė sesuo Eliza dar mokydama Kauno universitete (1934) susituokė su Antanu Venclova, tuo metu jau garsiu poetu, žurnalo „Trečias frontas“ redaktoriumi, Cvirkos draugu ir kūrybos bendražygiu. Venclova taip pat tapo vienu iš reikšmingiausių sovietų politikos ir literatūros veikėjų¹⁷¹. Abu vyrai buvo ryškios sovietmečio asmenybės, o tai reiškė ne tik solidų užnugarį, geras materialines sąlygas, bet ir būtinybę prisitaikyti prie reprezentacinio vaidmens – elgtis pagal sovietinio elito žmonoms numatytą vaidmenį ir viešo bendravimo normas. Nors dailininkė buvo oficialiai įvertinta (visais laikotarpiais) ir mėgstama publikos¹⁷² bei dažna grupinių Vilniaus, Kauno ir respublikinių parodų dalyvė, personalinių parodų per visą kūrybą yra surengusi vos tris (1964, 1984 ir 2002). Sovietmečiu Cvirkienė laikėsi atokiau nuo meno gyvenimo sūkurio.

Nors tapytoja kartais nutapydavo privalomų programinių kūrinių (*Bulviakasis*, 1939; *Gegužės pirmoji*, 1940 ir kt.), daugiausia kūrė kamerinio tipo darbus: peizažus, naturmortus su gėlių

¹⁶⁸ Iškart po studijų (1935) Kauno meno mokykloje (toliau – KMM), kur mokėsi pas Adomą Galdiką ir Petrą Kalpoką, įsitraukė į parodinį gyvenimą, sulaukė palankių kritikų vertinimų. Iš daugybės grupinės parodos dalyvių ją išskyrė reiklus menotyrininkas Mikalojus Vorobjovas: „Ryškesniausioji visos parodos individualybė – viena jaunesniųjų jos dalyvių – Marija Račkauskaitė. Štai iš tikrųjų tapytoja iš Dievo malonės, suvokusi savojo meno paslaptį. <...> Nedirbtinis jausmo nuoširdumas čia rado sau adekvatiškos išraiškos priemones: tapybą, kaip gryną spalvų ir šviesos muziką <...>“, Mikalojus Vorobjovas, „IV rudens dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, Nr. 50, p. 960.

¹⁶⁹ Justinas Vienožinskis diskusijoje susiginčijo su Vydūnu; Paulius Galaunė, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, Nr. 11, p. 661–662.

¹⁷⁰ Su juo 1940 m. susilaukė sūnaus Andriaus ir 1947 m. (porą mėnesių po Cvirkos mirties) dukters Elenos. Elena gimė 1947 07 04, Petras Cvirka mirė 1947 05 02; *Asmeninis susirašinėjimas* su Cvirka anūku Aidu Pivoriūnu (Elenos Cvirkaitės sūnumi), 2019 12 20.

¹⁷¹ 1940 m. birželio viduryje žlugus nepriklausomai Lietuvos valdžiai, vadovaujant Justui Paleckiui sudarytoje Liaudies vyriausybėje Venclova paskirtas švietimo ministru, 1941 m. jis tapo TSRS Aukščiausiosios Tarybos deputatu, buvo svarbus kaip rašytojas ir vertėjas.

¹⁷² Jos kūrinių turi Čiurlionio dailės muziejus, Lietuvos dailės muziejus, Maironio lietuvių literatūros muziejus, Venclovų namai-muziejus Vilniuje, Valstybinė Tretjakovo galerija Maskvoje, privatūs asmenys. 1965 m. pripažinta nusipelnusia meno veikėja, 1972 m. – LSSR liaudies dailininke, 1999 m. apdovanota kunigaikščio Gedimino V laipsnio ordinu, populiarė tarp žmonių – jos darbus noriai pirkto inteligentija.

puokštėmis, jai pažįstamų žmonių portretus ir autoportretus. Autoportretų, lyginant su kitais autoriais sovietmečiu, yra nemažai ir, skirtingai nuo kitų, tai svarbi ir gerai žinoma Cvirkienės kūrybos dalis jos kūrybos kontekste. Įdomu, kad autoatvaizdai dailininkės kūrybai skirtuose leidiniuose dailėtyrininkų liko tarsi nepastebėti¹⁷³, kas patvirtina teiginį, kad sovietmečiu dailininko savistaba buvo vengtinas turinys.

Cvirkienės atvejis pirmiausia patraukė dėmesį dėl kontrasto su unifikuotu, intymesnio kalbėjimo stokojančiu sovietinio autoportreto kontekstu, tačiau pasirodė aktualus dar keliais aspektais. Šios dailininkės autoportretai ne tik vaizdžiai atskleidžia dailininkių autoportretų specifiką, bet ir pasiūlo originalų sprendimą nuolatinei dilemai, kaip pavaizduoti save tinkamai ir kaip moterį, ir kaip dailininkę¹⁷⁴. Galiausiai – žvelgiant į Cvirkienės autoportretus kaip į vaizdų seką, regima ne tik asmens brandos istorija, bet praslysta ir asmeninis pasakojimas – tai, ko žodiniame oficialiame pasakojime nepasirodydavo.

1929 m. rašytoja Virginia Woolf knygoje apie moteris ir literatūrą suformulavo idėją apie „savo kambario“ svarbą, tokiu būdu įžodindama Europos moterų aktualijas, pasireiškusias dar prieš pasirodant knygai dailininkių darbuose – juose vis šmėstelėti savo kambario motyvas, dažnai tampantis ir autoportreto metonimija¹⁷⁵. Nors Woolf siekiamybė, įkūnijanti galimybę kurti – „duokit jai kambarį ir penkis šimtus svarų per metus, suteikite jai galimybę sakyti, ką galvoja, ir praleisti maždaug pusę to, apie ką ji dabar rašo <...>“,¹⁷⁶ pamažu iš svajonės ėmė virsti realybe, tokiomis sąlygomis galėjo džiaugtis tikrai ne kiekviena tarpukario moteris. Tik XX a. Europoje dailininkės profesija moterims tapo norma, neaplenkiant ir Laikinosios sostinės. Atėjus sovietmečiui moterų emancipacija turėjo prarasti asmeninio išsilaisvinimo atspalvį bei konvertuotis į darbinį, matuojamą naudos kolektyvui matu. Apie bohemią, kuri propaguoja individualumą ir laisvai „sako, ką galvoja“, turėjo pamiršti ir vyrai, ir moterys.

¹⁷³ Sovietmečiu išleistame Cvirkienės kūrybos parodos kataloge (1964) ir reprodukcijų rinkinyje (1971) autoportretai neįtraukti, o 1992-aisiais pasirodžiusiame albume (rengtame 1986 m.), nors reprodukuojami aštuoni dailininkės atvaizdai, tekste jie neaptariami. Monika Krikštopaitytė, „Marija Račkauskaitė-Cvirkienė: ieškant savo kambario“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2017, t. 85: *Moteriškumo reprezentacijos ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 123–124.

¹⁷⁴ Frances Borzello, *Seeing Ourselves...*, p. 38.

¹⁷⁵ Borzello savo knygoje pateikia šiuos pavyzdžius: Gwen John „A Corner of the Artist's Room in Paris“ (1907–1909), Emilie Charny „Interior in Lyons“ (1902); Frances Borzello, *Seeing Ourselves...*, p. 142–143. Agnė Narušytė recenzijoje apie KUMU muziejuje veikusią parodą „Kuriant save. Moters emancipacija Estijos ir Suomijos mene“ rašo: „Yra ir „savi“ žymių menininkių – Julie Hagen Schwarz (1824–1902), Karin Luts (1904–1993) – kambariai.“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2020-03-27, Nr. 12 (1333), [žiūrėta 2020-04-16], https://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2020-03-27/Menininkes-ir-kanonas.

¹⁷⁶ Virginia Woolf, *Savas kambarys*, iš anglų kalbos vertė Lina Būgienė, Vilnius: Charibdė, 1998, p. 116.

Būti žymaus rašytojo žmona reiškė ne tik galimybę turėti savą kambarį prabangiam bute, automobilį¹⁷⁷, vykti į kurortus, būti valstybės remiamų asmenų sąrašė bei galimybę apsipirkti specialioje maisto prekių parduotuvėje, kai paprastos buvo pustuštės, bet ir įsipareigojimą rodyti pavyzdį – t. y. nelaužyti gražios sovietinės inteligentų šeimos iliuzijos, žinoti „savo vietą“, neišsišokti kūryboje. Karjeros pradžioje jos, kaip kūrėjos, laisvės tik augo, o sovietmečiu susidurta su apribojimais. Parafrazuojant Woolf, Cvirkienė turėjo gal net kelis „savus kambarius“, tačiau neturėjo teisės iš jų „išeiti“ kaip ambicinga individualistė, nes tie kambariai buvo skirti klasiko žmonai, o ne nepriklausomai dailininkei. Nepaisant to, jos autoportretai įtvirtina autorę kaip kūrėją, rodo savarankišką, atsietą nuo socialinio šeimos statuso savivaizdį.

Ankstyvas vyro praradimas (1947) prisidėjo prie dailininkės emancipacijos (be pasirinkimo) proceso. Palyginus autoportretus iki šio lūžio ir po jo, Cvirkienės laikysena radikaliai skiriasi. Apžiūrint nedidelio formato paveikslą *Šeima (su P. Cvirka)* (1945, fanera, aliejus, 20 x 20, LNDM) pirmame plane matome prie knygos palinkusį Cvirką, o ji sėdi tolėliau droviai ant kelių sunėrusi rankas, nuleidusi akis. Fone – kultūringai ir turtingai aplinkai atstovaujantys daiktai: sklidinai užstatytos knygomis lentynos, kaip elnio ragas išsiskleidusi žvakidė, paveikslas, gėlės. Tai tyli šeimyninė akimirka, kur labai aišku, kas yra aktyvus, svarbus, o kas pasyvus, antraeilis. Jaunos Cvirkos žmonos atvaizde (1937, drobė, aliejus, 50 x 43,5, ČDM) dailininkė žvelgia į mus susimąsčiusi, panirusi į save. Jai už nugaros balkonas, pro jį matosi peizažo dalis. Greta – vaza su gėlėmis. Mergina rankoje laiko teptuką, tačiau ji yra tik viena iš trikampio, kurį sudaro portretas, peizažas ir naturmortas, dalis [13 il.].

Autoportrete, kurtame po Cvirkos mirties (1953, drobė, aliejus, 53,4 x 45,3, ČDM) dailininkės laikysena teigia savo savivertės suvokimą. Čia Cvirkienė jau užima didžiąją dalį drobės ploto, yra jo centre [14 il.]. Nuotraukose ir tapyboje atsikartojanti, iš bangų „sudėta“ elegantiška šukuosena net išeina už rėmo, atrodo, lyg dailininkė palinkusi į žiūrovą, kėsina į jo asmeninę erdvę. Už kūrėjos esantį atvirą langą (mėgstamas kompozicijos sprendimas) išduoda tik virpanti šviesa. Į mus (bet labiau į save) žvelgiama intensyviu tiriančiu profesionalo žvilgsniu, rankoje didžiulė paletė, paveikslo kraštą įstrižai kerta porėmio nugarinė dalis. Dailininkės objektas aiškus ir be jokių papildomų dirgiklių. Matome brandžią asmenybę ir išpūdingą moterį, kuri tvirtai teigia savo,

¹⁷⁷ XX a. 5-ojo deš. pabaigoje „Į prabangų ir erdvų būstą P. Cvirka pretendavo tais laikais, kai buvo nacionalizuojami visi namai, kurių plotas viršijo 220 kv. m., o maistas, netgi duona, pardavinėjamas pagal korteles. <...> 1946-ųjų rugpjūtį Profesinių sąjungų komitetui jis perleido generolo Ivano Bagramiano dovanotą firmos „Hanomag“ automobilį“, Darius Pocevičius, „Kur norėjo gyventi tarybinės lietuvių literatūros kolosas?“, in: *Literatūra ir menas*, 2017, Nr. 3607, p. 31.

profesionalios dailininkės, poziciją. O įtaigi ir gyvybinga tapyba liudija jos gabumus, visai kaip klasikinėse senųjų meistrų drobėse, tarnavusiose ir kaip autorių reklama.

Po trejų metų kurtame autoportrete (1956, drobė, aliejus, 57 x 46, LNDM) autorės figūra irgi dominuoja drobės plote, tačiau ji komponuoja save jau atokiau, kad matytųsi ir aplinka. Šį kartą tai nebe namai, o vieša vieta, reikia manyti – kavinė, nes geriama arbata, yra šviesu, erdvėje išdėstyti apvalūs staleliai be staltiesių. 1957 m. kūrinyje pavadinimu *Dailininkė* (drobė, aliejus, 40,5 x 32,5, Pauliaus Galaunės nuos.) ji pasisukusi į mus šonu, tapymo procese sulaikytu judesiu. Aiškiai matome dailininko atributus ir tai, kad dirbama namuose. Tai mažiau psichologiškai intensyvus atvaizdas nei etapis 1953 m. autoportretas, kur dailininkės žvilgsnis tarsi reikalauja pripažinti jos, kaip asmens ir kūrėjos, egzistavimą, tačiau šiame darbe galime įžvelgti ramų, nekovingą pasitikėjimą savimi ir stipresnį akcentą į profesiją, mažiau į įtaigų atrodymą. Čia dailininkė labiau susitelkusi į „darbinį“ savo profesijos fiksavimą. Šį kamerinį Cvirkienės autoportretą Galaunė ne tik turėjo savo kolekcijoje, jis kabėjo dailės istoriko kambaryje, dabar rekonstruotame kabinete¹⁷⁸, kaip vertingas geros tapybos pavyzdys.

Prie netiesioginės autoreprezentacijos taip pat galima priskirti ir kompoziciją *Gėlės* (1952, drobė, aliejus, 74 x 69, ČDM), kur greta įvairiaspalvių gėlių puokštės vazoje pastatyta peleninė su cigarete, kas suponuoja privatų liberalumą. Ant stalelio taip pat padėta knyga, kuri mums kalba apie akiračio plėtimą ir reprezentuoja kultūrą. O antrame plane stovintys paveikslų rėmai praneša, kad ši erdvė yra tapytojos teritorija.

Visuose paminėtuose Cvirkienės kūriniuose svarbus vaidmuo tenka gėlėms, kurios ne tik nusako autorės pomėgį bei yra paranku dailininkės pamėgtam kolorizmui, bet ir atlieka tradicinio moteriškumo komunikavimo vaidmenį. Greta tapančiosios kambario tolumoje ar paveikslo centre visada stovi beveik tokia pat įvairiaspalvių žiedų puokštė: ekspresyvi, kerojanti spontaniškai – ji atstovauja su moterimis tapatinamą gamtos plotmę (*natūra*). Tik įtaigiajame 1953-ųjų Cvirkienės atvaizde nėra puokštės, tačiau ją deramai atstoja tokio pat margumo dailininkės dėvima gėlėta suknelė – ryški, pirmame plane. Pasikartojantis gėlių motyvas kaip identiteto dalis rodo Borzello įvardintą poreikį pristatyti save ir kaip moterį, būti reginiu. Cvirkienės sprendimas dviprasmiškas: viena vertus, ji atsiliepia į patriarchalinės lyčių sampratos imperatyvą – atitikti moteriškumo konstrukta (graži, gležna), antra vertus – ji šį nuo profesijos nukreipiantį krūvį perkelia gėlėms, randa tarpininką.

¹⁷⁸ Adelės ir Pauliaus Galaunių namai (Vydūno al. 2, Kaune).

Peržvelgiant Cvirkienės autoportretus kaip vaizdų seką aiškėja, kad šiuo atveju autoreprezentacija naudojama siekiant įtvirtinti savivaizdį, kuriame aktuali profesijos išraiška. Net „Autoportrete su sūnumi“ (1945, fanera, aliejus, 20 x 20, LNDM) idiliškas motinos ir vaiko santykis atskleidžiamas dirbant prie drobės. Tik darbe, kurtame apie 1956 m., Cvirkienė nerodo savęs kaip dailininkės (tapančios ar su dailininko atributais), čia ji melancholiškai nusiteikusi sėdi lauko kavinėje, kuri, sprendžiant iš *Thonet* tipo kėdės atkalės, galėtų būti Paryžiuje. Tai vienintelis Cvirkienės atvaizdas, kur ji vaizduoja save ne namie / studijoje, o viešojo erdvėje, bet kavinė labiau panaši ne į realią sovietinę, o į menamą Europos miesto¹⁷⁹ erdvę. Tai tarsi bandymas susisiekti su pasaulio daile, nutolti nuo konteksto, kur jos vaidmuo nulemtas.

Cvirkienės savirefleksija paremtų kūrinių visuma rodo, kad šios autorės savivaizdyje akcentuojama profesijos svarba leidžia jai patirti ir individualumą, ir tam tikrą nepriklausomumą nuo varžančio konteksto. Šis savivaizdis paneigia ir populiarią sovietmečio nuostatą, kad tapyba yra vyriška specialybė. Kamerinio tipo dailininkės autoportretai buvo ne pagrindinės dailės scenos įvykiai, į juos žvelgiama atlaidžiau, tačiau šie darbai vis dėlto patenka į sovietinės viešumos apibrėžtį. Cvirkienės autoportretai intymesni, pagal patriarchalinę tvarką formuluojant – moteriškesni – t. y. į juos palanku žvelgti kaip į kažką nelabai rimta. Sovietinio elito privilegijos ir darbų kameriškumas leido Cvirkienei ne itin paisyti sovietinio kanono, remtis pirmiausia Vakarų dailės pavyzdžiais ir autoritetais. Tik autoportretas, pavadintas *Dailininkė*, organiškiau pritiktų prie tipizuotus profesijos atstovus vaizduojančių sovietmečio dailininkų darbų plejados.

2. ALTERNATYVŲS AUTOPORTRETO MODELIAI

Ideologinės normos ir dailės kanonas aprėpė ne viską ir nereguliuojama arba mažiau reguliuojama realybės dalis vis plėtėsi. Vadinamuoju sąstingio, arba stagnacijos, laikotarpiu (XX a. 8-ojo deš. pab. – 9-ojo deš. pr.) apsunko biurokratinis aparatas, smuko ekonomika¹⁸⁰. Konservatyvių pažiūrų Leonidas Brežnevas užgniaužė džiaugsmingai sutiktas Nikitos Chruščiovo pertvarkas, kurios teikė liberalesnio gyvenimo galimybes. Sovietinei sistemai tampant vis labiau imitacine, fasadine, silpo ir sovietinio režimo kontrolės mechanizmai, atsirado daugiau spragų dailės ir jos tikslų sampratoms plėtotis tolstant nuo kanono, todėl buvo reikalingi ir nauji kūrybos

¹⁷⁹ 1937 m. su vyru keliavo po Vakarų Europą: aplankė Berlyną, Dresdeną, Miuncheną, Florenciją, porai metų apsistojo Paryžiuje. Šios kelionės buvo svarbios besiformuojančios autorės pasaulėžiūrai ir kūrybiniam braižui. Jos stiliui įtakos turėjo ne tik KMM dėstytojai, bet ir Auguste'o Renoiro, Claude'o Monet, Pierre'o Bonnard'o tapyba bei kritikų nuomonė.

¹⁸⁰ Linara Dovydaitytė, „Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai...“, p. 115.

interpretavimo būdai. XX a. 8–9-ojo deš. dailės reiškiniams paaiškinti menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius išrado sąvoką *deromantizavimo tendencija* (1982)¹⁸¹. Ji apibūdino nutolimą nuo romantizmo, grožio sampratos kaitą ir buvo skirta naujosios (neharmoningos, neaiškos prasmės) tapybos sukeltam šokui malšinti bei tapytojų veiklos legitimavimui, jų motyvų išaiškinimui. Deromantizavimo tendencija pristatyta kaip evoliuciją patyrusi tradicija.

Pralaisvėjusioje aplinkoje atsainumas ideologijos atžvilgiu tapo populiaria menine laikysena, dailėje ėmė daugintis nuo sovietinės kultūros reprezentavimo funkcijos nutolę, jai priešingi vaizdai. Andriuškevičius tapytojų Antano Martinaičio, Arvydo Šaltenio, Mindaugo Skudučio, Raimundo Sližio drobėse įžvelgė „kone eschatologinio pobūdžio vaizdus“, bandydamas nusakyti jų poziciją mito atžvilgiu. Kritiko požiūriu, paveikslų motyvai rodo, kad kuriama tolstant nuo Aukso amžiaus idėjos, nuo to, ką vaizdavo Vincas Dilka XX a. 6–7-ąjį dešimtmetį¹⁸². Taikydama Jacques'o Lacano ir postlakanišką Julios Kristevos psichoanalizės teoriją Linara Dovydaitytė patikslino kryptį, kuria ėjo dalis XX a. 8-ojo deš. tapybos:

<...> dailininkai <...> kai kuriuose savo darbuose pabandė įvaizdinti „nereprezentuojamą“ tikrovės pusę, esančią anapus simbolinės tvarkos. Tematizuodami abjektines individo būsenas, „nešvarias“, gėdingas situacijas ir erdves jie išreiškė traumines subjekto patirtis, asociatyviais ryšiais susijusias su socialinio kūno traumomis. Aiški individo ir sistemos konfrontacija čia apeinama, tačiau kritinė dimensija užsimezga išviešinant tiek psichinės individo tikrovės paraštes, tiek „komunalines“, nuasmenintas gyvenimo sovietmečio visuomenėje puses.¹⁸³

Dažnas kūrėjas ne tik atvirai nebesitapatino su ideologija ir sovietiniu elitu, bet ir ėmė rodyti gniuždančias sovietinės santvarkos pasekmes, jos paradoksus per savo ir kitus atvaizdus. Pozityvistinė reprezentacinė autoportreto funkcija buvo perkelta į antrą planą, liko nomenklatūrinio elito prerogatyva. Ėmė dominuoti naujas herojus – skeptikas, nepritapėlis, literatūroje¹⁸⁴ ir kine pasireiškęs jau XX a. 7-ąjį dešimtmetį. Autoportretų veikėjas iš kūrinio herojaus tapo labiau pasakotoju, kur svarbi visa scena, aplinkos ir subjekto santykiai.

XX a. 8-ąjį deš. kūrusiems dailininkams nebereikėjo apsiriboti individualiu stiliumi kaip XX a. 7-ojo deš. tapybos atsinaujinimo, modernizacijos kartai (Jonas Švažas, Silvestras Džiaukštas,

¹⁸¹ Alfonsas Andriuškevičius, „Deromantizavimo tendencija tapyboje“, in: *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 33–44.

¹⁸² Alfonsas Andriuškevičius, „Lietuvių tapyba pro mito prizmę“, in: *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 64.

¹⁸³ Linara Dovydaitytė, „Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai...“, p. 129.

¹⁸⁴ Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970...“, p. 189.

Veiverytė, Aloyzas Stasiulevičius ir kt.), kuri vis dėlto rėmėsi į neoklasicizmą, neoromantizmą, o šios, savo ruožtu, – į senosios dailės klasikos schemas¹⁸⁵, bet galėjo atviriau įgyvendinti laisvė masinusią modernizmo (pirmiausia (neo)ekspresionizmo, abstrakcionizmo, siurrealizmo) programą, kurios paradigma paremta individualizmo, genijaus, autentiško gesto, autentiško patyrimo, bohemos ir pan. sampratomis.

Antistruktūrinio tipo reakcija į ideologinę situaciją autoportretų tyrimo perspektyvoje pasitaikydavo jau XX a. 7-ąjį deš., bet dar tik pavieniais atvejais (Vincas Kisarauskas) ar nujaučiamomis tendencijomis: jaunųjų respublikinė paroda „liudija stiprėjant intymų, autobiografišką tapytojų nusiteikimą“¹⁸⁶. XX a. 8-ąjį deš. atviresnio maišto ar labiau neprisitaikymo deklaravimas autoatvaizduose akivaizdžiau regimas Šaltenio, Kosto Dereškevičiaus, Algimanto Švėgždos tapyboje. Tačiau ryškiausią, gausiausią ir įvairiausią pavidalą įgyja XX a. 9-ajame deš., kai į dailės gyvenimą aktyviai įsitraukia tapytojai Skudutis, Sližys, Audronė Petrašiūnaitė, skulptorė Ksenija Jaroševaitė, grafikė Elvyra Kairiūkštytė, į savo atvaizdą sutelktos fotografijos imasi Violeta Bubelytė, laisviau kuria ir kai kurie vyresnieji autoriai (Marija Teresė Rožanskaitė, Igoris Piekuras), manierizmo apraiškų atsiranda Šarūno Saukos kūryboje.

Neformali tapytojų grupė *Ketveriukė* (Algimantas Kuras, Šaltenis, Dereškevičius, Švėgžda) leidosi į individualius „meninės tiesos“ ieškojimus, jų keliai vedė tolyn nuo herojiškų figūrinių kompozicijų į nenuodailintą kasdienybę ir atvirai dviprasmiškas situacijas bei formos uždavinių dominavimą, o XX a. 8-ojo deš. II p. į meninį gyvenimą įsiliejusios kitos neformalios grupės *Penketas* nariai (Skudutis, Natalevičius, Sližys, Vilkauskas, Bronius Gražys) jau atvirai programiškai „nenori sukurti optimistinio“, „gražaus“ paveikslo, į sovietinę aplinką kūriniuose reaguoja su atvira pašaipa ir ironija¹⁸⁷. XX a. 8-ojo deš. pab. – 9-ojo deš. pradžios (Algio Skačkausko, Jono Gasiūno) tapyboje Dovydaitytė įžvelgia posūkį prie istorijos, kuriam būdinga ekspresionizmo reaktualizacija per neoekspresionistinę tapybą, tokiu būdu tarsi susisieję su ikisovietine Lietuvos tapybos tradicija, iškeliant jausmo autentiškumo svarbą, „neįtarpintos“ raiškos siekį¹⁸⁸. Šio laikotarpio Gasiūno paveikslų pavadinimuose figūruoja vardas, sutampantis su autoriaus (*Fėja ir užmuštas Jonas*, 1989, drobė, aliejus, 135 x 300, privati nuos.). Šis veikėjas

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 179–180.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁷ *Penketas. Tapybos anatomija*, p. 6–7.

¹⁸⁸ Linara Dovydaitytė, „Posūkis prie istorijos? Neoekspresionizmas pertvarkos laikotarpio tapyboje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 11–29.

atsiduria situacijose, kurias galima būtų vadinti mitologinėmis, pasakiškomis, tačiau tai asmeninė mitologija, žiūrovas tegali patirti įtampą, o visą veiksmą / istoriją – tik numanyti.

Igiję vidinę distanciją su santvarka, dailininkai kūrybą atvirai skirsto į tikrąją ir užsakymus (*chaltūra*) pragyvenimui. Vadinamosios tikrąja kūrybos, kuriai būdingas jausmo autentiškumo siekis, darbų veiksmas traukiasi į išviešinto privatumo ir anonimiškas viešas vietas, o dešimtmečio antroje pusėje išsikelia net į kitas dimensijas, tokias kaip slogus sapnas, trikdanti fantazija ar menama pačios kultūros pasąmonė – bet kuriuo atveju, tai alternatyvi tikrovė. Veikėjai keliauja prigrūstu troleibusu ar bukai spokso pro jo langus (Šaltenis, Dereškevičius, Skudutis), pagiriojasi bufete (Šaltenis), tikisi sulaukt guodžiančio balso telefono būdelėje (Šaltenis, Skudutis), neša šiukšles (Dereškevičius), vaikšto į kaimo ir „aukštuomenės“ šokius, pobūvius (Slizys), be tikslo trinasi gamtoje (Dereškevičius), leidžiasi į prisiminimus (Rožanskaitė, Piekuras, Skudutis), žiūri televizorių bendrabučio kambaryje (Vilkauskas), lankosi pas ką nors ar yra lankomi (Skudutis), yra pakeliui į kur nors *kitur*, bet būtinai *iš čia*.

Sovietinės ideologijos pageidauto žmogaus atvaizdo dekonstravimo formų įvairovė rodė, kad individualumas yra menininkų itin vertinama savybė. Išskirsiu tris antistruktūrinio tipo reakcijos nulemtas grupes autoportretuose (*Bastūno*, *Maištininko*, *Išimties*) nesiremddama kartų ir dešimtmečių skirtimi, o siekdama išryškinti akivaizdesnius naujo savivaizdžio paieškos kelius. *Bastūno* provaizdis pasitelkiamas autoportretų grupei, kur veikėjas tarpsta neoficialioje aplinkoje, tranzitinėse vietose, semantiškai – paraštėse (Šaltenis, Dereškevičius, Skudutis). Nuotaikos, įvykiai ir patirtys tokios pat nereprezentatyvios, dažniau niūrios, kaip ir paveiksluose vaizduojama aplinka, tačiau pretenduojama į autentišką jausmą. *Maištininko* apibūdinimas taikomas fatalistinio pobūdžio laikyseną pasirinkusiems Kisarauskui ir Saukai. Jie neieško jaukesnės ar tikresnės aplinkos, o atvirkščiai – ryškina nepalankios, žiaurios, absurdiškos terpės įtampą. *Išimtimi* pavadinami tie dailininkai, kurie sovietmečio apribojimus tarsi ignoravo, gyveno ir kūrė remdamiesi individualiais idealais (Švėgžda, Rožanskaitė, Piekuras, Vitas Luckus, Teodoras Valaitis).

2.1. *BASTŪNAS*: SISTEMOS PARIBIAI

Tranzitinės erdvės, atsainus ar nekonkretus santykis su aplinka, personažų epizodiškumas kuria Walterio Benjamino aprašyto *flaneur* (dykinėtojo, bastūno)¹⁸⁹ įvaizdį. Tai minios žmogus, pasislėpęs po *incognito* statusu, prasmės ir įkvėpimo ieškantis banalybėse, be tikslo vaikštinėjantis

¹⁸⁹ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, į anglų kalbą vertė Howard Eiland ir Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 1999.

miestu, bet jam ir nelabai yra kur nueiti. Sovietinio *flaneur* dekadentiškumas gerokai atskiestas egzistencializmu, jis nuolat persekiojamas beprasmybės, „baimės, nerimo, netekties išgyvenimų“¹⁹⁰.

Dailininko laisvės ilgesys sugrįžta su visa populiariąja mitologija: kad kūrėjas yra jautresnės psichikos, labiau instinktų valdomas, turintis ryšių su subtiliaisiais pasauliais, dėl to ir ryškiau kenčiantis nei kiti, besisvaiginantis, nihilistas¹⁹¹. Bohemiškas gyvenimo būdas neretam tampa priemone artėti prie laisvės idėjos. Dailininkų dirbtuvėse vyksta susiejimai, proginiai ir be progos¹⁹².

Bastūno provaizdis daugiabriauonis – nuo atsiskyrėlio esteto *flaneur* iki tremties aspekto. Sovietmečio *bastūnas* anonimiškai klaidžioja ne megapolio centre. Atvirkščiai – jo maršrutai yra tipinio inteligento, migruojančio tarp mikrorajono ir tėviškės kaimo, sodybos, sustojant viešame tualete ar pan., tai pakraščiai ir tranzitinės erdvės. Sprendimas būti nematomam, šiuo atveju, kilo ne iš laisvo pasirinkimo, o iš sovietinės realybės sukulto poreikio trauktis iš „ideologinių situacijų“. Todėl jo bastūniška laisvė komplikuota nerealizuotų troškimų.

Kosto Dereškevičiaus (g. 1937) 1974-ųjų autoportreto (kartonas, aliejus, 92 x 73, LDS) veiksmo vieta yra bevardė pakelė. Šį darbą galima skaityti dviem būdais: matyti vyrą, stovintį už automobilio su cisterna (dailininkų išvyka į laudį, vasaros praktika?), arba cisternos ovale įžvelgti aureolę, o vyro rimtyje – dvasines gelmes. Hibridiška darbo ikonografija idealiai atspindi dvilypę, išmonės reikalaujančią to laiko kūrėjo savivoką. Centrinė kompozicija, formų harmonija susisieja su krikščioniškąja tradicija, šventųjų vaizdavimu. Į mus nukreiptame žvilgsnyje galime justti ir klausimą: aš reikšmingas ar menkas? Atsakymą suponuoja pats klausimas.

Arvydo Šaltenio (g. 1944) autoportretuose turinys taip pat keliasluoksnis. Dominuoja su romantizmo tradicija sietinas sugniuždyto vienišo veikėjo motyvas, jis ištiktas egzistencinės savirefleksijos, žvelgia į savo vidų: arba stikliniu žvilgsniu į tolį, arba į savo atspindį. Šaltenio *alter ego*, paveiksluose, kurie pavadinti autoportreta ir autoportretiškuose per panašumą kitais pavadinimais, klajojama po suvienodėjusias „viešo naudojimo“ vietas (bufetas, telefono automatas, troleibusas), bet užsukama ir į labai konkrečias (meno) erdves (muziejus, Žaliasis tiltas). Tokiu būdu jis keliauja ne tik po fizines vietas, bet ir po dailės istoriją.

¹⁹⁰ Laima Laučkaitė, „Žmogus šiuolaikinėje lietuvių tapyboje“, p. 208.

¹⁹¹ Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic...*

¹⁹² Tai vaizdžiai aprašoma skyriuose „Gyvenimas studijose“ ir „Lesbo šokis ir poezija“; *Penketas. Tapybos anatomija*, p. 142–151.

Šaltenio darbe *Prie paveikslo* (1986, drobė, aliejus, 140 x 108, LNDM) matome Sankt Peterburgo Ermitažo muziejaus ekspozicinės salės fragmentą, kuriame rodomas Rembrandto *Sūnus palaidūnas*. Olandų dailininko drobė užima didesnę visos drobės trečdalį, o po juo matyti mažytis veidrodelis, kuriame atsispindi dailininko veidas. Erdvėje klaidžioja kiti muziejaus lankytojai, bet jie nesvarbūs, išskyrus blyškų moters profilį pirmame plane. Greta Rembrandto paveikslo, tarsi prisiminimo vizija (nederanti prie aplinkos), pavaizduotas mažas vaikelis, gulintis ant medicininio gulto su ratukais (nuoroda į mirusį sūnų Lauryną). Moters profilis, veidrodžio atspindys ir vaiko vaiduoklis sudaro apverstą trikampį, kaip apverstą atspindį Rembrandto sūnaus apkabinimo kompozicijai. Vykstanti šeimos drama kitiems lankytojams yra nematoma. Ji ir konkrečiai šią akimirką išgyvenama (tapytojo šeima), ir amžina (Rembrandto drobėje), atsikartojanti.

Šaltenio kūrinį galima skaityti dvejopai. Viena vertus, tai kaltės, savigraužos, gedėjimo akto išraiška. Tuomet Rembrandto paveikslo funkcija – kelti egzistencinį klausimą: ar atleidimas įmanomas? Antra vertus, Rembrandto pasirodymas pasitarnauja ne tik siužeto, bet ir įvaizdžio formavimui. Taip atskleidžiamas tapytojo meninis skonis ir galbūt troškimas gretinti dvi kūrybas. Apskritai citata yra mėgstama šio tapytojo strategija, kūriniai neretai turi dedikacijos funkciją (pvz., *Antanui Samuoliui atminti*, 1985). Veidrodžio motyvas, perteikiantis savirefleksijos svarbą, Šaltenio kūryboje matomas taip pat ne kartą – *Autoportretas veidrodėlyje* (1966, kartonas, aliejus, 43 x 40, aut. nuos.). Veidrodyje į save žvelgiama kaip į svetimą, tai ir autoportreto kūrimo sąlyga. Veidrodžio įtraukimas į kūrinio struktūrą šiuo atveju rodo analitišką prieigą. Šaltenis nesižavi tuo, ką mato atspindyje, Narcizo mitas čia neišsipildo, greičiau jau vyksta susidvejėjimo drama – atvaizdas yra nepageidaujamų savybių, jausmų šiukšlių dėžė¹⁹³, o tapymas – apsivalymo aktas, kelionė iš savęs.

Šaltenio *Diena mieste* (1987, drobė, aliejus, 140 x 120, aut. nuos.) irgi sudėtingos turinio kompozicijos. Pirmame plane, bet ne centre, o išdėstytus palei pakraštį, matome vyrą (autorius), užsimerkusią moterį ir piršteliu rodantį vaiką. Vien juos įvardinus mezgasi kūryboje pasikartojanti šeimos dramos gija. Vaikas rodo į keistą dėdę, gestikuliuojantį išraiškingomis plaštakomis. Iš giminingo paveikslo¹⁹⁴ galime spėti, kad tai savamokslis poetas-filosofas Justinas Mikutis. O virš žmonių – Žaliojo tilto socrealistinė skulptūra: kolūkietei su pėdu glėbyje kažką mostu rodo herojiškos išvaizdos darbininkas. Skulptūros patosas kontrastuoja su niūria, net pakrikusia žeme

¹⁹³ 1973–1985 m. autoportrete Šaltenis tiesiogine žodžio prasme vaizduoja save šiukšlių dėžėje.

¹⁹⁴ *Upė. Justinui Mikučiui*, 1991, drobė, aliejus, 100 x 81, MO muziejus.

vaikštančių veikėjų savijauta. Nykias emocijas kelia ir kultūros objektai, pakylėti ant pjedestalo, ir realybė – paveikslas spinduliuoja bejėgiškumą ir poreikį būti kur nors kitur.

Mindaugo Skudučio (g. 1948) „aš“ paveiksluose susilieja su šešėliais budint prie ko nors svarbesnio nei jis (*Rita miega*, 1979, kartonas aliejus, 50 x 80; *Vakaras*, 1984, kartonas, aliejus, 80 x 50), arba virsta kauke, kurią nusineša minia, laipioja juo lyg kalnu, „aš“ demontuojamas iki daikto, peizažo (*Autoportretas (33 metai)*, 1981, drobė, aliejus, 70 x 70, [24 il.]). Skudutis konceptualizuoja matymą uždengdamas akis (užmerkia, uždengia delnais, juodais akiniais). Grigoravičienė tokį „aklumą“ traktuoja kaip priemonę persikelti į vaizduotės plotmę¹⁹⁵. Skudučio „aš“ klajoja už realybės, sąmonės ir pasąmonės peizažais, kurių dalimi tapęs ir jo kūnas. Laučkaitė tokios sandaros kūrinius vadina metabolistiniais paveikslais, „ši šurpi žmogaus kūno bakchanalija, artima viduramžių dailės pragaro vaizdiniais, nūnai atveria tamsiuosius žmogaus dvasios užkaborius“¹⁹⁶. Skudutis su savo atvaizdu elgiasi nepagarbiai, ardo jį, užleidžia kitiems tarsi tuščią vietą, bet visiškai neatsiskiria nuo vaizdo, žiūrovas gali justti jo skausmingus išgyvenimus. Kūrinio *Autoportretas (33 metai)* pavadinime yra aliuzija į Kristaus amžių, per ją – identifikacija su kita kultūra, kurią režimas mėgino represuoti.

Raimundas Sližys (g. 1952) yra nutapęs nemažai autoportretų, kur jis pasirodo vienas ar su kuo nors: šeima, dama, neaiškiais nepažįstamaisiais. Jo kuriamas savivaizdis amorfiškas ne tik lytiniu požiūriu, bet ir dar keliais aspektais. Sližio vaizduojamas žmogus (įskaitant ir jį patį) „dvilypis, jis traukia ir atstumia vienu metu: negražumas susilieja su grožiu, bukumas su jausmingumu, saldumas su pasibjaurėjimu, vyriškumas su moteriškumu, kilnumas su gyvuliškumu“¹⁹⁷. Sližio „aš“ tampa karikatūrišku, bet ir savaip rafinuotu veikėju pasimatyme (*Dvi figūros ant sofos prie divono*, 1981, drobė, aliejus, 86,5 x 100, ČDM), besiruošiančiu eiti į susitikimą (*Raimundas Sližys šukuojasi*, 1979, kartonas, aliejus, 100 x 80), lankančiu šeimą (*Šeima*, 1978, drobė, aliejus, 130 x 150, LNDM). Jo *alter ego*, regis, gyvena saloninį gyvenimą, tik „salonas“ savo keistumu labiau primena viduramžiais Pieterio Bruegelio tapytas pragaro prieigas.

Sližio „aš“ spinduliuoja transgresija, jis nekritiškai imasi sugyventi su tuo, kas yra, – vengia konflikto su sistema ir meiliai joje parazituoja. Nors vaizde dominuoja ironija ir farsas, justti gyvo

¹⁹⁵ Erika Grigoravičienė, „Milžinas ir minia“, Kultūros istorija, *MO muziejaus tinklalapis*, mmcentras.lt/milzinas-ir-minia/7043, žiūrėta 2018 07 30.

¹⁹⁶ Laučkaitė, p. 210.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 212.

asmens pulsas. Jo savivaizdis smarkiai stilizuotas, tačiau raiškus kūniškumo (rajumo, godumo, geismingumo) aspektas nukelia jį į sovietinio kanono alternatyvos poziciją.

Nė vieno iš minėtų autorių autoportretų veikėjas, kildintas iš *Bastūno* provaizdžio, net neprimena tauraus, brandaus ir darbštaus sovietinio žmogaus idealo, o veikiau yra išvirkščioji, šešėlinė jo pusė. Sovietmečio *bastūnui* paliktos tik visuomenės gyvenimo paraštės, kur yra šiek tiek daugiau laisvo oro. Išsprūsti iš tvarkos dailininkai sugeba įvairiai: Šaltenis užsiima niūria savistaba, pasineria į skaudų ir beviltišką laukimą, Dereškevičius atsitraukia per išvykos / kelionės motyvą, Skudutis atsisieja per siurrealistinę sapnų / vizijų plotmę, o savo veidą paverčia kirmijančio peizažo dalimi. Sližys neria į neoficialų saloninį gyvenimą, kuris jam teikia tiek pat pasišlykštėjimo, kaip ir malonumo. Jo atsiribojimas pasireiškia atsisakymu suaugti, ironišku oficialiai neegzistuojančios prabangos parazitavimu.

2.2. MAIŠTININKAS: TRAUMOS REFLEKSIJA

Niūraus, bejėgio, tačiau maištaujančio veikėjo provaizdžiui priskirtini Vinco Kisarauskio (g. 1934) autoportretai ir didelė dalis kūrybos, kur abstrahuotas veikėjas įspraustas į paslaptinius ankštus mechanizmus, uždarytas tarp stačiakampių ir įstrižainių, pavergtas likimo (pavadinimuose nuorodos į graikų mitus). Šio veikėjo vaidmuo menkas, visumą valdo kur kas didesnės jėgos. Autoportretų aplinkoje autorius *maištininkas* išsiskiria savo apgailėtinos padėties suvokimu. Jis mato bendrą vaizdą, suvokia savo jėgų menkumą. Toks kūrinys įgauna liudininko, žinios funkciją, juo pranešama, kad už galingesnių mechanizmų slypėjo siela ar sąmonė, kuri viduje mąstė, siekė skrydžio, jautė kitaip, nei leido pasireikšti aplinkybės.

Kisarauskas iš savo kartos išsiskiria tuo, kad jo kūryboje autoportretas buvo visada svarbus ir dažnas nuo pat ankstyvosios ekspresionistinės grafikos (*Autoportretas*, 1957, linoleumo raižinys, 17 x 11,5, VUB GK), kur jo susirūpinusį veidą slegia trigubai didesnis ir juodesnis šešėlis. XX a. 7-ojo deš. autoatvaizdą regime pusiau natiurmortuose, kur galva atrodo atskirta nuo kūno, aukojama ankštame valgomajame kaip maistas (*Autoportretas*, 1966, kart., aliejus, 104 x 78) ar stebintį „nukirstą galvą“ tarsi pats būtų paveikslas (*Natiurmortas su autoportretu*, 1970, kart., aliejus, 85,5 x 61, L. Noreikos nuos.). XX a. 8-ąjį deš., brandžioje kūryboje, per kelis darbus atsikartoja autoriaus nuotraukos, pavienės ir serijomis, čia menininkas fotopavidalu įžengia į tapytą mėgstamų tragiško likimo mitų herojų pasaulį.

Nuotraukos naudojimas tapyboje tuo metu buvo novatoriškas, postmodernaus rebuso savybių turintis meninis sprendimas. Tai ir *ready made*'o įtraukimas, ir stebėjimo (kaip galios įrankio) situacijos taikymas, ir mechanizuotos aplinkos kritika. Vienodų atvaizdų serijos siūlo apmąstyti popmeno įtaką, tačiau jas galima interpretuoti ir kaip šūvių ar siuvamosios mašinos adatos judesių serijas – traumai būdingu kartojimu. Apie nevienareikšmį, nepilną savęs atskleidimą formaliaame lygmenyje kalba ir faktas, kad visuose autoportretiniuose atvaizduose (tapytuose ir fotografuotame) pusė autoriaus veido yra užtemdyta šešėlio¹⁹⁸ arba uždengta kita plokštuma, spalva. Slegiančiame Kisarausko pasaulyje įmanoma atsiskleisti tik iš dalies. Kartais dailininkas savo nuotraukoms pripaišo ašaras, taip tiesiogiai paženklindamas liūdesį (*Liūdnas autoportretas, arba Sentimentalus*, 1976, drobė, aliejus, 100 x 80; *Aklas Edipas, autoportretas ir Antigonė*, 1976, drobė, aliejus, 82 x 102).

Visuose dailininko autoportretuose svarbus vaidmuo tenka jo įdėmiam žvilgsniui. „Žvelgdamas žiūrovui į akis, jis perspėja jį apie visur esančius stebėtojus su nebyliu įkaito atkaklumu. Kai tas pats tiesiai žiūrintis veidas paveiksle ašarodamas mato Oidipą ir Antigonę, autorius prisistato kaip pasakotojas aiškiaregys.“¹⁹⁹ Grigoravičienė Kisarausko tapyboje nuolat pasikartojančią stebėjimo situaciją, kaip kartinę kūrinio sandaros struktūrą, sieja su tuometine aplinka, sovietiniais visuomenės reguliavimo metodais ir konkrečiu faktu, kad dailininkas daug metų buvo stebimas SSRS valstybės saugumo²⁰⁰. Todėl žvilgsnis Kisarausko kūryboje veikia ir kaip galinga disciplinuojanti jėga, kuri įkalina, stabdo ir verčia veikti, kaip jai reikia, bet yra ir vienintelė galia kalbėti. Žiūrovas kviečiamas abejoti viskuo, tik ne subjekto intencija siekti (nors ir neįmanomos) tiesos, teisingumo. Žvilgsnis čia prilygsta veiksmui. Tai vienintelė nevaržoma raiškos forma, todėl kartojama tiek, kad būtų pastebėta. Žvilgsniu įgyvendinamas maištas, išsakomas skausmas, prašymas, testamentas, išduodama paslaptis, atskleidžiamas sudėtingumas, grasinama priešams. Žvilgsnis suvoktas kaip galingas neverbalinis įrankis, kuriuo Kisarauskas perveria bejėgystės ištiktą jo paveikslų pasaulį.

Plastine raiška nepanaši, bet analogiškos struktūrinės sandaros, paremtos žvilgsnio galia režisuoti sceną, yra Šarūno Saukos (g. 1958) kūryba. Saukos *alter ego* irgi atrodo valdomas didesnių jėgų, labiau įkaltas nei veiksmą lemiantis. Daugelyje jo kūrinių pasirodantis autoriaus atvaizdas atrodo

¹⁹⁸ Į tai dėmesį atkreipė Agnė Narušytė, rašydama apie fotografijos taikymą Kisarausko tapyboje; Agnė Narušytė, „Foto(chrono)grafija“, in: *Vincas Kisarauskas. Pasvirimas į ateitį*, sudarė Erika Grigoravičienė, Aistė Kisarauskaitė, 2015, Vilnius: Inter Se, p. 38–39.

¹⁹⁹ Erika Grigoravičienė, „Estetinė santvarka“, in: *Vincas Kisarauskas. Pasvirimas į ateitį*, p. 26.

²⁰⁰ *Ibid.*

kaip jam nepriklausantis. Tik įdėmus veikėjo žvilgsnis į žiūrovą sukuria įspūdį, kad į nevaldomą, keblų pasaulį patekęs asmuo siekia kontakto, bando kažką pranešti. Liutkus, Saukai išradęs atskirą vaizdo tipą, – „autoportretas-ritualas“, – irgi išskiria įtaigų šio dailininko herojaus žvilgsnį, kuris kreipiasi į žiūrovus. Jo nuomone, „herojaus akys pasako tai, ko neišduoda jo poza ir gestai“²⁰¹.

Monika Saukaitė disertacijoje „Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje“, naudodama semiotikos prieigą, parodo, kad per herojaus žvilgsnį tiesiai žiūrovui į akis suteikiamas arba primetamas situacijos veikėjo vaidmuo: akivaizdoje su Saukos darbu žiūrovas gali tapti „episteminiu lėmėju <...>, liudininku būsimo įvykio, kurį numatyti leidžia paveikslo sąranga, arba antisubjektu-budeliu, numanomi atsakingu už paveiksle įvykdytą kankinimo ar žudymo aktą“²⁰². Kitaip tariant, Saukos tapyba veikia užkrečiamai kaip liga, kuria nevalingai ar kerštingai dalinasi kenčiantis herojus. Visose jo žvilgsnio kryptyse įsivyravo blogis, net už paveikslo ribų, nors pirmiausia atrodo, kad žvilgsniu herojus prašo pagalbos. Kaip ir Kisarausko autoportretiškoje tapyboje, taip ir Saukos žvilgsnio beveik antgamtiška galia kontrastuoja su alogiška aplinka, tik žvilgsnio galią dailininkai naudoja skirtingam maištui.

Autorius ir jį pristatantys menotyrininkai siūlo Saukos atvaizdą vertinti kaip vaidmenį²⁰³, o ne pasakojimą apie menininką, nors dalis darbų, pavadintų autoportretais, ir remiasi klasikiniiais pavyzdžiais. *Autoportretas arbatinuke* (1978, drobė, aliejus, 100 x 120, autoriaus nuos.) ironizuoja Francesco Mazzola Parmigianino (1503–1540) jaunatvišką norą pasipuikuoti gebėjimu įtikinamai pavaizduoti save išlenktame paviršiuje (*Autoportretas*, 1523). Tačiau daugelyje Saukos darbų vyrauja manipuliatyvus santykis su savo atvaizdu, kuris pranašauja naująją kaukės svarbą šiuolaikinėje dailėje, kai atvaizdas ima įgauti daugiau svetimų nei savų bruožų. Jei į savivaizdžio vertinimą įtrauktume Saukos laikyseną visuomenėje, ji sutampa su *menininko legenda*, kur dailininkui būdingas kitoniškumas, atsiskyrimas, ypatingas jautrumas ir savo išskirtinumo supratimas. Šias savybes galima numanyti ir iš darbų stilistikos: detalus piešinys, dideli formatai įmanomi tik praleidžiant daug laiko viename, temų ir motyvų šiurpumas pristato netipiską psichologiją, o visa tai ir tamsus sarkazmas žmonijos atžvilgiu liudija ypatingą dailininko padėtį lyginant su minia.

Atskirą sistemos skriaudžiamo veikėjo darbų grupę sudarytų kareiviški autoportretai. Jų daugiausia nutapė Arvydas Šaltenis (1966 du, 1967 du [16 il.], 1978, 1987), tačiau bent po vieną

²⁰¹ Viktoras Liutkus, „Autoportretas lietuvių tapyboje...“, p. 239.

²⁰² Monika Saukaitė, *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje*, p. 160.

²⁰³ *Žmogus su Saukos veidu*, parodos katalogas, sudarė Monika Saukaitė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2016, p. 6.

Ričardas Vaitiekūnas (1967), Romanas Vilkauskas (1977). Gintaras Zinkevičius 2014 m. šiai temai skirtas savo ir kitų vyrų nuotraukas išleido atskiru leidiniu *Kareivio dienoraštis: 1983–1985* (2014). Visose jose jaunuolis nutrumpintais plaukais atrodo kaip įkalintas uniformos, stovi išsigandęs, nelaimingas, graudžiai žvelgia į žiūrovą. Uniforma veikia kaip įkapės gyvam žmogui, ji reiškia, kad sistema už tave sprendžia, kad esi tik vienas iš daugelio, kad tave stumdys, muš, žemins, kad įkliuvai. „Pabaltijo“ jaunuoliai iš sovietinės armijos neretai grįždavo karstuose, atsidurdavo ligoninėse, likdavo palūžę, „nebe tokie“. Kareiviški autoportretai turėjo ryškesnį memorialinį aspektą, buvo glaudžiau susiję su iš antropologinės prieigos išeinančia funkcija – atstovauti asmeniui po (galimos) mirties, nurodyti į nesantį (išstremtą) kūną (*missing body*). Kita ryški jų savybė – kario niveliacija (nuskutant galvas, vienodai aprengiant), dailininkų ypač skausmingai išgyvenama. Vaitiekūno (1967, drobė, aliejus, 81 x 65 cm, MO muziejus) autoportrete vaizduojamas jaunuolis be atpažįstamų bruožų, labiau panašus į ženklą, kaip ir greta esanti statula [15 il.].

Maištininko tipui ryškiausiai atstovaujantys Kisarausko ir Saukos autoportretai parodo, kad ir čia galimi dideli skirtumai. Nors abiejų pozicija fatalistiška, darbuose vaizduojama aplinka gožianti, verčianti jaustis bejėgiam, Kisarausko asocijuojama kančia nulemta labiau nuspėjamų, nujaučiamų ir vizualiai nuosekliau išreiškiamų aplinkybių, o Saukos – sadistiškai išradinga, kūniškai abjektiška, įjautrintos fantazijos išgražinta. Tačiau visiems atvejams, įskaitant ir kareiviškus autoportretus, būdinga komunikacija intensyviu žvilgsniu. Tik kareiviškuose autoportretuose abstraktus siaubas konkretizuojamas. Sovietinis kanonas minėtuose darbuose nepasireiškė, nebent įmanoma kareiviškus autoportretus interpretuoti kaip vaizduojančius profesiją. Dailininkai pirmiausia gretinosi prie Vakarų dailės istorijos. Pavyzdžiui, Sauka, kaip ir Kisarauskas, ne kartą naudojo savo nupjautos galvos (ant stalo, ant padėklo) motyvą interpretuodamas šv. Jono Krikštytojo ikonografinį motyvą. Tokį meninį sprendimą įgyvendino dar Caravaggio ir ne vienas autorius po jo. Plastinė raiška irgi lygintina ne su socrealistine tradicija, o su modernizmu Kisarausko atveju, altorinės tapybos pavyzdžiais – Saukos.

2.3. IŠIMTIS: VIRŠ SISTEMOS

Šis įvaizdžio tipas nekovoja su sovietiniu kanonu, neišverčia jo vidurių, o elgiasi taip, tarsi jo nebūtų. Kūryba komunikuoja išskirtinai su Vakarų pasaulio tradicija ar asmeninio gyvenimo realijomis, kurios yra tarsi aukščiau sistemos.

Gera žinoma ir lūžiniu autoriaus kūryboje vadinamas Algimanto Švėgždos (g. 1941)

*Autoportretas su moliūgu*²⁰⁴ (1977, kartonas, tempera, 115 x 87, LNDM) atskiria ne tik kūrybinius etapus, bet ir stiklu perskiria paveikslo erdvę į dvi [18 il.]. Tiesiogiai matome vien oranžinį moliūgą, o autorių – tik atspindyje. Jis susikaupęs analizuoja vaizdą, užsimojęs teptuku kaupiasi tiksliai potėpiui. Visa kita tarsi neegzistuoja, tik susitelkimas, natūros virsmas į kultūrą.

Švėgždos sąsajos su Vakarų dailės dailininkų bendrija pirmiausia pasireiškia per autoportretų ikonografiją: „Apskritai pakelto ties drobe ar molbertu teptuko motyvas yra daugelio lietuvių tapytojų autoportretuose (P. Kalpoko, A. Gudaičio, M. Cvirkenės, A. Petrulio, V. Eidukevičiaus, A. Samuolio, V. Visgirdos ir kt.)“²⁰⁵, dar daugiau šio tradicinio mosto – Europos dailės istorijoje nuo Vasari laikų, tiesa – „šio motyvo populiarumas sumenko <...>, kai jaunoji karta savo profesijos atributams nebeteikė tokios išskirtinės prasmės“²⁰⁶, bet tik ne Švėgždai, kuris „labiausiai mėgo Renesanso dailininkus Leonardo da Vinci, Lucas Cranach, 17 amžiaus „mažuosius olandus“ ir Rembrandt van Rijn“²⁰⁷. Šis motyvas dažnas ankstyvuosiuose Švėgždos autoportretuose (1965, 1966 du, 1971 du, 1973), tačiau *Autoportrete su moliūgu* teptuko laikymo gestas pasižymi ypač didele įtampa ir veikia it pozicijos į dailę, į save kaip kūrėją deklaracija.

Atspindys, kaip turinio ir kompozicijos komplikacija, dar intertekstualiau naudojamas 1978 m. autoportrete *EM (Edvard Munch)* (drobė, aliejus, medinis rėmas, 128 x 100, LKTI)²⁰⁸. Šiame darbe Grigoravičienė įžvelgia konceptualų žvilgsnio lygių naudojimą:

Prisistatydamas ne tik kaip homodiegetinis pasakotojas, bet ir kaip savistabus kito kūrinio žiūrovas, Švėgžda tarsi įtvirtina apropiacijos principą, o lango ir litografijos motyvų santykis reprezentuoja vaizdavimo paradigmų kaitą, posūkį nuo gamtos stebėjimo ir studijų prie apropiacijos, interikoniškumo ir intermedialumo (Švėgždos dailė dažniausiai yra būtent reprezentuojanti, sąvokinė, konceptuali). <...>. Muncho litografija atsiduria Švėgždos paveiksle, o pats Švėgžda – Muncho litografijoje, jos stiklo atspindyje; ten matydamas save kaip kitą, jis kartu kitą mato kaip save, mato Munchą, kadaise žvelgusį į veidrodį arba fotokameros objektyvą, ir galbūt tapatinasi su jo atvaizdu. <...> 1978-aisiais šiame kūrinyje, ko gero, svarbiausias dalykas buvo it šventas paveikslas pertapytas autoportretinis Muncho estampas <...>. ²⁰⁹

²⁰⁴ Kūrinio pavadinimas įvairuoja, kartais – *Autoportretas su arbūzu*.

²⁰⁵ Viktoras Liutkus, „Autoportretas lietuvių tapyboje...“, p. 223.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Laima Laučkaitė, *Algimantas Švėgžda*, parodos katalogas, Šiuolaikinio meno centras, 1997, p. 7.

²⁰⁸ Naujausiame leidinyje, skirtame Švėgždos kūrybai, šio darbo išmatavimai nurodomi 115 x 86,5 – greičiausiai matuota be rėmo. Pirmenybę teikiu išmatavimams su rėmu, nes ant apatinės briaunos užrašyta „EM“, o tokį veiksmą suprantu kaip rėmo įtraukimą į kūrinio visumą.

²⁰⁹ Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas...*, p. 191.

Atvaizdų susilieėjimas, vizualinis tapatinimasis siūlo sieti du kūrėjus. Munchas savo kūrybos laiku atstovavo prietemų, užribio žmogui, o ribų nepaisymas reiškė išskirtinumą, didelį jautrumą. Liguistumas, rūkymas, neaiškios kompanijos jo autoportretuose rodė bohemišką gyvenimo būdą²¹⁰, kas sovietiniam žmogui buvo ir savotišku laisvės sinonimu. 1977 m. Vilniaus rotušėje buvo surengta Muncho grafikos ir piešinių paroda. „Tai buvo ypatingos svarbos įvykis. <...> Algimantas Kuras <...> prisiminė detales, kurios paaiškina būtent tokį netikėtą Švėgždos kūrinio plastinį sprendimą. Estampas kabėjo priešais langą centrinėje antro aukšto salėje, ir Švėgžda stiklo matė savo atspindį.“²¹¹

Švėgžda turėjo visus duomenis jaustis išskirtinis, „[u]ž kitus ketverto kolegas Švėgžda buvo elegantiškesnis, labiau apsiskaitęs, rafinuotesnis ir snobiškesnis, ne tik mūvėjo džinsus, bet ir juos tapė – pakabintus ant sienos it paveikslą (*Džinsai*, 1978), buvo vienas iš tų pakankamai gerai prisitaikiusių prie sistemos, galėjusių nemažai keliauti po užsienį, kultivuoti „netarybinį“ gyvenimo būdą ir kūryboje plėtoti nesovietinius motyvus“²¹². Nuo 1982 m. dėl inkstų ligos autorius buvo priverstas apsigyventi Berlyne.

Liongino Šepečio sukritikuoti kaip nuskurdinantys ir nužmoginantys realizmą²¹³ Švėgždos *Džinsai* (1978, kartonas, aliejus, 115 x 86,5, Šeimos nuos.) ir *Mano batai* (1984, drobė, tempera, 36 x 50, LNDM) gali būti analizuojami kaip autoportretas ar jo metonimija. Dėl dvelksmo laisvu pasauliu sovietinio jaunimo taip mėgstamos ir sunkiai gaunamos kelnės to meto cenzorius ir žiūrovus provokavo trejopai. Pirmiausia, Šepetys galėjo būti nepatenkintas tokiu realizmu dėl to, kad atvaizduota vakarietiška (sovietų kritikuoto kaip bedvasio) vartotojiškumo ikona, ji sureikšmintą – tad praktiškai mojuojama raudonu skuduru. Antra – Grigoravičienės akcentuotas džinsų pakabinimas „it paveikslo“ reiškia ir kūrėjo kasdienybės susvarbinimą. Taigi Švėgžda save steigia kaip reikšmingą. Ir trečia – taip sunkiai gaunami ir puoselėjami džinsai paveiksle naudoti kaip darbo drabužiai, kai mažiau privilegijuota jaunuomenė juos dėvi kaip išeiginius. Tuo pat metu autorius sugeba būti atsainus ir cenzūros, ir savos bendruomenės atžvilgiu. Švėgždos džinsai

²¹⁰ Patricia G. Berman, „Edvard Munch’s Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona“, in: *The Art Bulletin*, [interaktyvus], 1993, Vol. 75, No. 4, p. 627–646, [žiūrėta 2013-04-27], <http://www.jstor.org/stable/3045987>.

²¹¹ Algimantas Švėgžda. *Laimės šulinys*, p. 343.

²¹² Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas...*, p.189.

²¹³ Lionginas Šepetys, „Komunistiniai idealai ir modernizmo kaukė“, in: *Literatūra ir menas*, 1982 01 30.

gerokai apnešioti, t. y. turi individualumo žymių, kaip tik todėl galime juos traktuoti it autoriaus atstovą. Taip žvelgiant, dailininkas yra tarsi meno kūrinys. Jo gyvenimas – menas.

Mano batai irgi tik iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti paprastas meninis gestas, rodantis pagarbą analogišku kūrinio savo autoritetui (Vincento van Gogho *Batai*, 1888). Tačiau Švėgždos batai nesuavėti kaip van Gogho, tai sportiniai bateliai, kuriuos deficito visuomenėje gauti ir avėti irgi galėjo ne kiekvienas.

Visai kitokių motyvų genami nuo bendro konteksto atsisieja Marija Teresė Rožanskaitė (g. 1933) su Igoriu Piekuru (g. 1935). Jo *Mano prisiminimai apie karą* (1975, kartonas, aliejus, 160 x 280, LNDM) ir jos – *Autoportretas* (1980–2003, medis, aliejus, metalas, 75 x 120 x 12, šeimos nuos.), kaip ir Švėgždos atveju, kuria kelias erdves viename paveiksle. Į vieną vietą sudedamos dvi skirtingos tikrovės: atsiminimų, kurie stoja prieš akis kaip paveikslai ar nuotraukos, ir prisimenančiojo. Piekuro atsiminimai vaizduojami kaip nejauki korėta erdvė iš šešių skyrių, kuriuose rodomi sunkių patyrimų fragmentai. Pagrindinis herojus atsirėmęs į sieną paveikslo šone žiūri drauge su mumis scenografinėje struktūroje išskylančius vaizdinius, tačiau žiūrovui leista suprasti tik bendrą idėją, konkretumas lieka išgyvenusiajam. Paveikslo dešinėje perlūžusi klasikinė kolona jonėniniu kapiteliu. Ji gali reprezentuoti ir pagrindinio veikėjo likimą, ir apniokotą kultūrą, ir atsiminimų keliamą jausmą.

1978-ųjų Piekuro *Negatyvinis autoportretas* (1978, drobė, aliejus, 140 x 130) irgi pirmiausia siūlo galvoti apie nemalonius jausmus, negalėjimą būti „pozityviam“. Šis dailininko atvaizdas grupuojamas į diptiką su jo tapytu žmonos *Negatyviniu portretu* (1978, drobė, aliejus, 130 x 149, abu šeimos nuosavybė). Portretas perkirstas pusiau mėlyna linija: vienoje pusėje negatyvinis, juodas medis, kitoje – negatyvinė, tik raudonų tonų Teresė Rožanskaitė. Abu žvelgia į žiūrovą ilgu iškalbingu žvilgsniu, lyg stengtųsi perteikti kažką nekalbėdami, nes kalbėti nelabai galima. Pavyzdžiui, Rožanskaitė ilgai slėpė savo su mama tremties ir pabėgimo iš jos istoriją, nes galėjo ir vėl nukentėti.

Rožanskaitės autoportreto fone – tris kartus pasikartojanti peizažo nuotrauka. Narušytės nuomone, peizažas nėra nostalgiškas, o susijęs su traumine patirtimi, todėl ir ritmiškai kartojamas²¹⁴. Dailininkės portretas achromatiškas, nutapytas ant aukso skardos, skarda sulamdyta. Kaip ir nudaužta kolona, taip ir suglamžytas atvaizdas kalba apie žalą, pažeistą gyvenimą, netektį. Vis dėlto ir Piekuras, ir Rožanskaitė į atsiminimus žvelgia tarsi per atstumą (ypač Piekuras), jie

²¹⁴ Agnė Narušytė, „Fotografija“, in: *Marija Teresė Rožanskaitė. Vaizdai ir tekstai*, sudarė Laima Kreivytė, Vilnius: AICA, 2011, p. 54.

pripažįsta žalą, skausmą (Rožanskaitė asmeniškiau), tačiau jei lygintume santykį su perteikiamu pasakojimu, tai ketveriukės, penketo autoportretai būtų dienoraščiai, o Piekuro su Rožankaite – autobiografija. Pastaruoju atveju tiesa / autentiškumas tiek pat svarbūs, bet stilizuoti – reiškiamas ne gyvas patyrimas ar būseną, o pasaulėvaizdis, kuriame negandos jau yra tapusios istorija, nes herojai suvokia savo nereikšmingumą visatoje, geba žvelgti iš šalies. Rožanskaitė ir Piekuras atsiriboja nuo ideologijos, virš jos iškeldami savo vertybes – atjautą, empatiją, pagarbą gyvybei (vieni pirmųjų vystė ekologines temas), net jei visos kūrybos siužetuose pasitaiko valdžios pageidaujamų motyvų, jie neprieštarauja kūrėjų šeimos kriterijams.

Tarsi kitame matavime gyveno ir kūrė skulptoriaus išsilavinimą turintis, tačiau viena sritimi neapsiribojęs Teodoras Kazimieras Valaitis (1934–1974). Trumpu modernizacijos proveržio laikotarpiu sužibėjo taikomosios dailės baruose: labiausiai įsiminė moderniomis dekoratyvinėmis sienelėmis, į vėją reaguojančiomis skulptūromis, metalo kompozicijomis restoranams ir kitoms viešoms erdvėms. Valaitis įkūnijo laisvumo legendą bohemiškuose sluoksniuose ir dar jaunas netikėtai bei mįslingai užtroško gaisro dūmuose. Dailininkas buvo reikšminga savo laiko kultūros figūra, tačiau, anot istoriko Nerijaus Šepetio „<...> sudėjęs į visumą kelis pasakojimus, nutinka keistas dalykas: jie pristato ne žmogų iš kūno ir kraujo, o mitinį herojų, kuris spindėjo ir akino, priartėdavo ir vėl dingdavo, palikdamas įspūdį, bet ne pėdsaką“²¹⁵. Išsamiausiai jo kūrybinį palikimą, įvertinant istorinius kontekstus ir amžininkų atsiminimus, analizavo ir pristatė Jankevičiūtė paroda ir katalogu (2014–2015 m. Nacionalinėje dailės galerijoje), kur Valaitis įvardinamas labiau ne kaip sovietinio gyvenimo „niekintojas“, o kaip į socialines ir kultūros normas „netelpantis“ žmogus, svajojantis apie Europos, pasaulio didžiuosius miestus. „Valaitis buvo ryški asmenybė, pats tą žinojo, norėjo toks būti. Į sovietinius stereotipus jis netilpo nei savo išvaizda, nei pomėgiais, nei gyvenimo būdu, nei kūryba. Jodinėjo, fechtavosi, nardė, piešė, tapė, kūrė skulptūras, rašė eiles ir prozą, vaidino kine.“²¹⁶

Aukšta savivertė, gretinimasis su genijais gali būti rekonstruoti iš ankstyvųjų autoportretų ir autoportretinių kompozicijų, kur jis save vaizdavo kaip Sandro Botticelli (*Trijų karalių pasveikinimo*, sukurto apie 1475, parafrazė, kurta apie 1960, popierius, guašas, 27 x 26,5, šeimos nuos.) ar kaip Pigmalioną (*Pigmalionas ir Galatėja*, apie 1961, popierius, guašas, 19 x 13, šeimos

²¹⁵ Nerijus Šepetys, „Apie intelektualų kūrėją, (ne)palankų laiką, įsakinančius kontekstus, (ne)peržengiamas ribas“, in: *Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974*, parodos katalogo priedas, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, VDA leidykla, 2015, p. 9.

²¹⁶ Giedrė Jankevičiūtė, *Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974*, parodos katalogas, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, VDA leidykla, 2015, p. 205.

nuos.)²¹⁷. Išvaizdaus Valaičio, „kurį visi vadino Apolonu“²¹⁸, legendą esmingai taurino ir tvirtino jo gyvenimą lydėjusios išskirtinio grožio moterys (žmonos Aušra Petrauskaitė ir Mariana Bruni).

Fotografas Vitas Luckus (1943–1987) prieš kamerą jautėsi puikiai, buvo pripratęs prie objektyvo. Savo atvaizdą yra tyrinėjęs nuo jaunystės, o vėliau kolegų fotografai ir ja tapusi žmona Tatjana nuolat fiksuodavo gyvenimo akimirkas. Serijoje *Baltame fone* (1987, sidabro atspaudas, 36 x 35,5, fot. Vytautas Janulis, LFS) Luckus kvietė Kaziuko mugėje besilankančius žmones nusifotografuoti baltame fone, taip ištraukdamas asmenį iš margo konteksto, atidžiau įsižiūrėdamas. Šioje serijoje Luckus nusifotografuoja ir pats, tačiau jis, kitaip nei daugelis, neatrodo sutrikęs, atvirkščiai – žvelgia tiesiai ir skvarbiai, atsainiai traukia cigaretės dūmą. Jo laikysena spinduliuoja pasitikėjimą savimi, įdėmus žvilgsnis smelkiasi žiūrinčiajam į vidų, lyg turėtų ką svarbaus pasakyti. Tai menininko, suprantančio vaizdo galias, atvaizdas.

Žmonos Tatjanos grožis ir aistra jai nepaprastai padėjo ir Luckaus fotografijų įtaigai, ir išskirtinio kūrėjo įvaizdžiui formuoti, nors jis, kaip ir Valaitis, daug dirbo taikomojoje (reklaminės fotografijos) srityje. Ne veltui Luckus kuria *Autoportretą su Tania* (1970, 50,5 x 40,5, *Lewben Art Foundation*), kur jo veidas tik kampe, o žmona užima beveik visą plotą [19 il.]. Ar fotografuojasi nuogi kaip tobulas vyras su tobula moterimi (Be pavadinimo, Iš ciklo *Mimai. Antras albumas* (1969–1971, 50,5 x 40,5, *Lewben Art Foundation* [20 il.])). Jie fotografuoja vienas kitą ir fotografuojasi kartu, tačiau kaip reikšmingas kūrėjas išskiriamas tik Luckus, Tania – jo įvaizdžio dalis.

Valaitis Jeruzalės priemiestyje ar Žirmūnuose praeivių dėmesį traukė jodamas ant balto žirgo, o Luckai, kurių namai buvo pagarsėję kaip bohemos susirinkimų vieta, nenusileido kurdami išskirtinio gyvenimo būdo įspūdį – bute augino liūtą Simbą. Abu galėjo sau leisti švęsti bei puoselėti neįprastus hobius – nuosekliai plėtoti bohemiško gyvenimo įvaizdį, nes atlikdavo itin gerai apmokamus užsakymus. Luckų namai atrodė ypatingi ir dėl vertingų paveikslų, senovinių baldų, brangių knygų, rinktinių indų, sidabro²¹⁹. Fotografą amžininkai taip pat apibūdina kaip „neišsitenkantį“ savame laike: „Vitas buvo per daug talentingas, kad galėtų tenkintis įprastais fotografo amato ritualais. Jis negalėjo dirbti žmogaus „pagražintoju“ kokioje ateljė. Jis negalėjo būti

²¹⁷ *Ibid.*, p. 214.

²¹⁸ Julija Ganelina, „Džiazio liga, arba lėktuvu pietauti į „Neringą“ ir atgal“, in: „*Neringos*“ *kavinė: sugrįžimas į legendą*, sudarė Neringa Jonušaitė, Vilnius: Mažoji leidykla, 2014, p. 62.

²¹⁹ Algimantas Bučys, „Menininko tragedija“, in: *Vitas Luckus. Biografija*, sudarė Margarita Matulytė, Tatjana Luckienė-Aldag, Lietuvos dailės muziejus, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014, p. 175. Pirmą kartą publikuota: *Respublika*, 1997 06 20.

fotožurnalistu <...>. Pagaliau jis niekad negalėjo išsitemti lietuvių meninės fotografijos tradiciniuose rėmuose <...>.“²²⁰ Luckus vadinamas įžūliai išsiskiriančiu, „fotografinio pasaulio legenda“, „neturinčiu sau lygių“.²²¹

Daugelyje atsiminimų figūruoja žodis legenda, mitas, plačiai sklindantis garsas. Panašiai kaip ir Valaičio atveju, svarstoma, koks būtų, jei nebūtų ribojamas laikmečio, tačiau kūrėjo legendoje įrašytas troškimas išsiskirti iš minios, todėl pilkesnė minia gal net ir stiprina legendą. Sovietinė sistema ribų absurdiškumu provokavo nusižengimus, tačiau ne kiekvienas galėjo išsišokti su tokiu užmoju kaip Valaitis ar Luckus. Buvo kalbama ir apie „nestandartinę“ Luckaus psichiką, tačiau fotografas, anot Luckienės-Aldag, buvo itin jautrus, balansuojantis ant ribos, bet šizofrenija, kaip daugelio manyta, nesirgo, o psichiatrinėje ligoninėje gulėjo tik vengdamas kariuomenės²²². Kolegos nužudymas ir nusižudymas rodo užaštrintą Luckaus būklę, kurią galėjo sukelti virtinė nesėkmių: vaiko praradimas, ilgalaikis KGB sekimas ir grasinimai, kūrybos sklaidos ribojimas, nesaikingas alkoholio vartojimas.

Kūrėjo mito kurstymas yra susijęs ir su amžininkų poreikiu turėti kažką išskirtinio. Vėliau tokiomis asmenybėmis tampa Jurga Ivanauskaitė, Kęstutis Navakas ir kt. Egzotiška aplinka, nestandartinė elgsena, gražūs žmonės audrina visuomenės fantaziją ir psichologinės sublimacijos būdu tenkina poreikį prasiblaškyti, turėti apie ką kalbėtis, įsivaizduoti, šiek tiek perimti. Luckus, Švėgžda, Valaitis savo gyvenimo būdu ir elgesiu kultūrinės ir platesnės bendruomenės nenuvylė, žavėjo ir stulbino. Viena vertus, tai Kriso ir Kurzo²²³ minėtas publikos ir menininko tarpusavio įtakos pavyzdys, kai latentiniai auditorijos lūkesčiai formuoja dailininkų elgseną. Kita vertus, ekscentriško bohemos atstovo įvaizdis buvo oficialus, režimo toleruojamas (atidžiai sekant), nes valdžiai buvo naudinga nekenksmingu būdu nustumti negeras mintis apie užgniaužtą politinę tikrovę. Pagal brandesnį sovietmečio scenarijų, menininkai ir turėjo nukrypti į šoną, elgtis kitaip, kad paprasti mirtingieji į juos žiūrėtų, juos aptardami netiesiogiai patirtų įvyki ir iliuzinį laisvumą. Režimas naudojo tokiais žmonėmis, kuriems buvo aktualu eksponuoti savo ego viešai.

Išimties tipai tapyboje atstovauja Švėgžda, fotografijoje – Luckus, skulptūroje – Valaitis.

Išvaizdūs, talentingi, įsivaizduoją turintys kone antžmogiškų galių patys sau leido daugiau nei

²²⁰ *Ibid.*, p. 174.

²²¹ Jurgita Vitkauskaitė, „Vito Luckaus atsiminimai“, in: *Vitas Luckus. Biografija*, sudarė Margarita Matulytė, Tatjana Luckienė-Aldag, Lietuvos dailės muziejus, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014, p. 179.

²²² Tania Luckienė-Aldag, „Toks gyvenimas“, in: *Vitas Luckus. Biografija*, sudarė Margarita Matulytė, Tatjana Luckienė-Aldag, Lietuvos dailės muziejus, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014, p. 122.

²²³ Ernst Kris, Otto Kurz, *op. cit.*, p. 1.

leidžiama. Gyveno ir kūrė, tarsi ribojančios sistemos nebūtų: prie aukštaūgio, apsiskaičiusio Švėgždos išskirtinumo prisidėjo ir gyvenimas užsienyje (Rytų Berlyne). Luckų amžininkai apibūdina kaip nestandartinę asmenybę – ieškančią kraštutinės įtampos kūryboje ir bendraujant, mėgstantį egzotiškus dalykus. O Valaičio į rėmus netelpantis temperamentas iš kitų jį išskyrė „viskuo: išvaizda, laikysena, interesais, užmojais, veikla. <...> gyveno plačiau, intensyviau, įvairiau net už didžiąją dalį menininkų“²²⁴.

Visi trys puikavosi gražuolėmis žmonomis, demonstravo *macho* temperamentą. Luckus žmoną Tatjaną pavertė ir savo tapatybės dalimi autoportretuose dviese, kur jie nuogi ir tobuli it Ieva ir Adomas. Visų trijų kūrėjų legendas užaštrino neįprastos mirtys. Jie palaikė renesansinio kūrėjo mito gyvastį, menininko tapatybę sėjo idėją apie istorijos aplinkybių nepaisymą ir gyvenimą „Olimpe“ – t. y. labiau meno pasaulyje, ne konkrečiu istoriniu laikotarpiu. Tik Luckus su Švėgžda yra sukūrę į Lietuvos dailės istoriją įėjusių autoportretų ir autoportretiškų kūrinių, o Valaičio gyvenimas, elgsena viešumoje, ko gero, ryškiausiai prisidėjo prie nevaržomai gyvenančio pusdievio įvaizdžio formavimo.

Visiems tipams, kurie į ideologines situacijas reaguoja antistruktūriškai, būdingas regos, matymo konceptualizavimas. *Bastūno* žvilgsnis padrikas, jis vengia atsiskleisti (Skudutis), jis dažniau žvelgia į save kaip svetimą (Šaltenis, Sližys). *Maištininko* žvilgsnis intensyvus, nes tai vienintelė jo galia (Kisarauskas, Sauka). O *išimties* tipui priskirti menininkai dažniausiai žvelgia atsiminimų, likimo horizonto link (Rožanskaitė, Piekuras), aptinka kultūros būtį kasdieniauose daiktuose ir istorijoje (Švėgžda, Luckus).

²²⁴ Giedrė Jankevičiūtė, *Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974*, parodos anotacija, [interaktyvus], 2014 Nacionalinė dailės galerija, [žiūrėta 2019-01-22], <http://www.ndg.lt/parodos/archyvas.aspx?year=2014&id=3553>.

2.4. IŠŠŪKIS: VIOLETOS BUBELYTĖS ATVEJIS

Šiuolaikinė fotografija visada yra metavaizdas – fotografija, žvelgianti į begalybės kadru veidrodį.
(Laima Kreivytė)²²⁵

Pirmoji ryškesnio atgarsio sulaukusi Violetos Bubelytės (g. 1956)²²⁶ vieša paroda²²⁷ kartu su Sauliumi Paukščiu įvyko 1989 m. mažytėje Vilniaus fotografijos galerijoje Didžiojoje gatvėje. Fotografės nuotraukose autonomiškai spoksėjo tiesiai į akis, šalta šviesa išryškino kūną tokį, koks yra (o ne pasuktą gražesniu kampu). Pagal sovietmečiu įdiegtą skundimo paprotį²²⁸ apie parodą į vieną iš pagrindinių laikraščių (*Komjaunimo tiesa*) buvo atsiųstas „grupės moterų“ (trys parašai) skundas, piktintis, kad autorė, būdama nuoga, ne tik iš savęs tyčiojasi, bet ir žemina lietuvių orumą, skatina degradavusių asmenų vulgarumą²²⁹. Nuogas menininkas Lietuvos fotografijoje buvo dar nematytas dalykas, autoaktai saugoti privačiuose archyvuose. O toks elgesys – moteriai savo noru pasirodyti nuogai viešai (ne moterų plaže ar pirtyje) – turėjo nepadorumo žymių. Nepaisant dalies publikos skepsio, profesionalai pradedančiąją fotografę palaikė iš karto. Tuo metu vienas iš alternatyvesnių ir įtakingesnių meno kritikų Alfonsas Andriuskevičius ir daug kam autoritetas tapytojas Algimantas Švėgžda Bubelytės nuotraukas, rodytas peržiūrose tarptautiniame Nidos fotografų seminare, įvertino gerai²³⁰.

XX a. 9-uoju deš., Bubelytės kūrybos pradžios laikotarpiu, parodose buvo galima pamatyti nebe „sovietinę realybę“, o privataus patyrimo ir vaizduotės vaizdus. Tapyba nebetiko puošti oficiozinių salių, ligoninių ir kitų „viešo auklėjimo įstaigų“, o tenkino „<...> kitokius žiūrovų ir pačių autorių dvasios poreikius“²³¹. Galbūt Bubelytės ryžtas laisvai interpretuoti kūną ir rodyti nuotraukas buvo pastūmėtas tuometinės tapybos būklės? Tokį manymą paskatina jos atsiliepimas apie kolegų

²²⁵ Laima Kreivytė, „Žvilgsnis pro stovinčio traukinio langą“, in: *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, sudarė Margarita Matulytė, Skirmantas Valiulis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005, p. 110.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Pirmą personalinę parodą vyko 1983 m. Lietuvos moksliniame metodiniame kultūros centre (Vilniuje), 1985 m. Lietuvos valstybiniame dailės institute (Vilnius), 1986 m. Kauno fotografijos galerijoje, 1987 m. *Zango Fotoforum* galerijoje Miunchene (Vokietija). *Violeta Bubelytė. Autoaktai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2011, p. 44.

²²⁸ Istoriko Olego Kharkhordino įsitikinimu, „be tarpusavio stebėjimo Sovietų Sąjunga apskritai nebūtų egzistavusi“, Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė...*, p. 292.

²²⁹ Transkribuotas laiškas-skundas, pasirašytas „Grupės moterų“, pridedamas Priede, p. 181.

²³⁰ Violeta Bubelytė, Ksenija Suvorova, Interviu (2012 05 17, kavinė-kepykla „Šviežios bandelės“, Gedimino pr. 46), in: Ksenija Suvorova, *Lietuvos menininkų autoportretai: XX a. pab.– XXI a. pr.*, magistro darbas, Vilnius: VDA, 2012, p. 99–100.

²³¹ Alfonsas Andriuskevičius, „Deromantizavimo tendencija tapyboje“, p. 44.

trūkumus: „Daugelio fotografų bėda yra, kad jie gyvena tik fotografija ir nesidomi grafika, tapyba, vitražu, skulptūra ir t. t.“²³² Jos drąsą taip pat kurstė būtinybė tapti savarankiškai, temperamentas ir pasiryžimas įsitvirtinti fotografijos baruose, kur rado savo terpę, mokymosi galimybes ir bendruomenę²³³. Fotografei kaip motyvacija imponavo tai, kad „Andriuškevičius fotografiją pavadino menu“²³⁴. Autorei rūpėjo neamatininkiška fotografijos pusė.

Recepcijos aspektu nė kiek nekeista, kad piktintasi moters apsinuoginimu, nes oficialios sovietinės visuomenės normos šiai lyčiai primygtinai rekomendavo kitokius socialinius vaidmenis: motinos, darbo spartuolės ir pan. Tačiau fotografijos kontekste pasipiktinimas nuogu moters kūnu stebina, turint galvoje, kad kaip tik tuo metu Rimantas Dichavičius išleido populiarųjį albumą *Žiedai tarp žiedų* (1969–1980). Tiesa, čia aktas pakylėtas iki metaforos – jaunos merginos ir mergaitės atstovauja tyrumui, gamtos vaisingumui, nesuvoktam erotiškumui; herojų kūnai susilieja su gamta, jos tapatinamos su žiedais, vėjo dvelksmu, sirpstančiais vaisiais²³⁵.

Bubelytės autoatvaizdai stokojo šio romantinio pakilumo, gamtiškumo ir metaforos ar alegorijos elemento. Kompozicijose galima įžvelgti vaizdų (dailės ir kultūros) istorijos atgarsius. Narušytė Bubelytės reprezentacijos strategiją apibūdina kaip mimetinių fotografijos stereotipų pakartojimą, bet su tyčine paklaida, kuri ardo ankstesnes struktūras. Menotyrininkė tokiame elgesyje įžvelgia *écriture feminine* požymį²³⁶. Prancūzų feminisčių – Hélène Cixous, Julijos Kristevos ir Luce Irigary – suformuluotas „rašymas kūnu“ siekia keisti diskursą, ignoruoti tvarką, išnaudoti neapibrėžtumą,

²³² Violeta Bubelytė, Ksenija Suvorova, Interviu, p. 100.

²³³ Bubelytė augo „Vilniaus centre, už konservatorijos – Andriaus Domaševičiaus gatvėje. Trisdešimties kvadratinį metrų dydžio kambaryje, bendrame bute, vadinamojoje komunalkoje. <...> vienu metu tame kambaryje gyvenome septyni žmonės.“ Būsimos fotografės mama buvo baigusi vos keturias klases, tėvas pasėdėjęs kalėjime už alimentų nemokėjimą, girtuokliavo, kėlė šeimai daugiau rūpesčių nei buvo atrama, abu tėvai dviejų dukrų polėkais nesidomėjo. Kartu gyvenęs jos dėdė turėjo fotoaparata „Zorkij“ ir kartais dideliame Bubelytės džiaugsmui leisdavo pasiskolinti aparatą ar dalyvauti ryškinant juostas. Mergaitė buvo atkaklaus charakterio, kuris praverė sporte, jodinėti pradėjo būdama 15 metų. Kai tik galėjo, Bubelytė imdavosi įvairiausių darbų (buvo ir žirgyno arklininke, ir sandėlininko padėjėja, ir prekių žinove, buhalterė-kasininke). Kai tapo fotografo Juliaus Vaicekausko (g. 1939) laborante, ne tik galėjo pritaikyti ir vystyti hobiu buvusią veiklą, bet ir, kalbant Woolf žodžiais, gavo „pinigų ir savą kambarį“, būtiną kūrybai, – 130 rublių ir galimybę naudotis fotolaboratorija, taip pat naują pažinčių ratą. Pas jį dirbdama įstojo į Fotografijos meno draugiją, ten įsidarbino nuo 1982-ųjų sekretore (9 metams), vėliau rūpinosi svečių iš užsienio vizitais, dirbo meno tarybos sekretore, fondų saugotoja. Ėmė dalyvauti parodose Lietuvoje bei užsienyje; Violeta Bubelytė, Remigija Paulikaitė, „Sovietinėje Lietuvoje drįsusi fotografuoti save nuoga fotomenininke Violeta Bubelytė grįžo prie akto žanro“, in: *Žmonės*, [interaktyvus], 2019 08 17, [žiūrėta 2019-08-19], <https://www.zmones.lt/naujiena/sovietineje-lietuvoje-drįsusi-fotografuoti-save-nuoga-fotomenininke-violeta-bubelyte-grizo-prie-akto-zanro.d83e8a45-be85-11e9-a421-aa000054c883>.

²³⁴ Violeta Bubelytė, Ksenija Suvorova, *op. cit.*

²³⁵ Albumo įžangoje autorius penkiomis kalbomis (lietuvių, rusų, anglų, prancūzų ir vokiečių) rašo: „Tik menas sugeba maksimaliai priartėti prie grožio, įamžinti jį ir palikti būsimoms kartoms. <...> Moters grožis – vienas iš gamtos stebuklų. Jis lydi meilę, o meilė – tarsi prisilytėjimas prie amžinybės“; Rimantas Dichavičius, *Žiedai tarp žiedų*, Vilnius: Mintis, 1990.

²³⁶ Agnė Narušytė, „*Écriture feminine* fotografijoje...“, p. 81–103.

anuliuojant patriarchališkos sistemos nustatytą moters poziciją kaip trūkumo, kuris įtvirtina vyro egzistavimą, o be jo nieko nereikia.

Kalbėdama apie save ir vaizduodama save Bubelytė kategoriškai atsisako bet kokio apibrėžimo²³⁷. Etiketės vengimo pozicija sutampa su lyčių studijų teoretikės Judith Butler pasiūlymu tapatybę saugoti nuo apibrėžties, kultivuoti takią, neapibrėžiamą jos būklę. Mokslininkė yra įsitikinusi, kad lyčių ir socialiniai vaidmenys sukonstruoti ir inkorporuoti į galios matricą, kuri nuskurdina žmogiškuosius pasirinkimus. Anot Butler, lytis ir identitetas yra performatyvūs – nuolat kintantys²³⁸. Tirpstantys Bubelytės užfiksuoto kūno kontūrai, pasidauginę siluetai, tvyrantis neapibrėžtumas dėl vaizdo netapatumo su provaizdžiais jos fotografijas paverčia retoriniais klausimais.

Paprastai Bubelytės nespaltotos fotografijos yra kuriamos studijoje, kur erdvė dažniausiai atrodo neutrali, uždara, belaikė. Kartais fone matyti užuolaida ar eglutės forma sudėtas parketas, kokia nors dėžė, stalas, plokštė – jie nekonkretūs, veikiau kaip abstrakčios formos ar Platono daiktų idėjos. Beveik visada naudojama ilga ekspozicija, dėl to atsiranda keli vienas kitą užklojantys kūno siluetai. Kūrybos pradžioje autorė dažniau naudojo įvairius kūną dengiančius ar kitaip su juo santykį kuriančius elementus: perregimus ir neskaidrius audeklus, veidrodžius [21 il.], stiklo ir kitokias plokštes. Buvo būdingesnė pusiau slėpimosi situacija: kūnas nukreiptas į kampą, įterptas tarp ko nors, nusuktas, apgaubtas, ekspozicijos aptirpdytas, padaugintas, judesio išskaidytas – neryškus, neatviras. Pusiau slėpynės Bubelytės nuotraukose neatrodo kaip drovumo apraiška, tai greičiau kvietimas sekti iš paskos. Atlikus instinktyvų judesį, leidusį sureaguoti į kvietimą, tuojau pat pasitinka intensyvus žvilgsnis. Pasitinkančios akys įžūlios, griežtos, jos aiškiai brėžia ribas ir liepia sustoti. Kvietimas ir atmetimas vienu metu veikia kaip sudėtos drauge priešingos magneto pusės. Tai *taip* ir *ne* vienu metu. Autorė tarsi tiesioginiu kontaktu išmėgina santykį su aplinka, su savimi. Ši paieška yra tik viena menininkės kūrinių interpretavimo plotmių.

Bubelytė atsisako savo sukurtus vaizdus interpretuoti iš autobiografijos perspektyvos, kaip autoportretus, nors dalis aktų kaip tik *taip* ir pavadinti. Viena vertus, galime sutartinai laikytis šio draudimo, kita vertus, anot moterų autoportretus tyrinėjusios Rosy Martin, autoportrete yra svarbiau, kad matytųsi, kaip „ji mato, nei kaip atrodo. Ji pristato įkūnytą subjektą.“²³⁹ Intensyvus

²³⁷ Asmeninis pokalbis telefonu su Violeta Bubelyte, 2017 09 22.

²³⁸ Judith Butler, „Gender trouble...“

²³⁹ Martin Rosy, knygos įžanga, in: Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, London: Scarlet Press, 1996, p. 15.

Bubelytės žvilgsnis iš nuotraukos užgožia galimybę ją matyti kaip apžiūrimą objektą, o prabyla apie pastangą įsteigti save, atvaizdų kiekis tampa vienu iš poreikio įsitvirtinti simptomų.

Autoportreto struktūroje užkoduota priešybių *aš–svetimas* įtampa ypač išryškėja Bubelytės autoaktuose. Viena vertus, matyti akivaizdi kūrėjos valia teigti save visuomenėje, įsitvirtinti fotografijos pasaulyje, net tiesiogiai visu kūnu „įlipant į jį“ ir šį teiginį užtvirtinant begaliniu kartojimu – taigi intencijos plotmėje ji veikia kaip konkretus asmuo, tačiau analizuojant rezultata – Bubelytės sukurtą vaizdą – vaizduojamas asmuo aprėpia kur kas daugiau. Susiduriame su skirtingo lygmens ir pobūdžio veikėjomis viename atvaizde, jų kiekis ir daro didžiausią įspūdį bei kuria įtaigą.

Bubelytės veikėją galime matyti įvairiai: ir kaip Rolando Barthes'o aprašytą vaidmens gimimą²⁴⁰, ir kaip jauną moterį, kuri išbando kitų nuogalių vaidmenis, dar ji Borzello apibūdinta apžiūrima moteris ir menininkė vienu metu. Jos nuotraukos – tarsi atmintį įdarbinantys mechanizmai, kurie verčia gaudyti, rūšiuoti iš miglų užplūstančias asociacijas su jau regėtais vaizdais. Kita vertus, moters vaizdavimo kanonas yra labai stabilus, Bubelytei nebuvo ką per daug išradinėti. Tačiau menininkė matytus provaizdžius pakeičia, nes savo laisvumu sulaužo tokių atvaizdų prigimtį – pasyvumas pakeičiamas veiksmu. Paradoksalu, kad dabarties dailės ir kultūros teorijų kontekste ji tapo viskuo, kuo neketino: ikoniniu feministinės laikysenos ir taikomų meninių strategijų pavyzdžiu ir tuo, kieno kūryba atrodo įdomi apropiacijos interpretavimo kontekste, nes Bubelytės nuogalės siejasi su visomis dailės istorijos nuogalėmis.

Bubelytės atvejis parodo, kad sąstingio laikotarpiu sistemos paribiuose buvo įmanoma sovietinio kanono nepaisyti visai, net neimituojant toleruojamų temų ar nevargstant su ideologiją amortizuojančiomis interpretacijomis. Savo karjerą pradėjusi kaip avantiūra, kuri pasiteisino, fotografė galėjo dalyvauti parodose galerijose, gavo, kad ir kuklią, bet savo studiją – valstybinė sistema jos neatmetė. Tačiau intensyvus, reiklus žvilgsnis Bubelytės autoaktuose liudija jos kūryboje gyvuojantį nepaklusimo sistemai aspektą.

Paskutinis sovietmečio dešimtmetis, kai debiutavo Bubelytė, Lietuvos fotografijoje pirmiausia atsimenamas kaip pokyčio metas, kai ilgai dominavusi vadinamoji *Lietuvos fotografijos mokykla*²⁴¹,

²⁴⁰ „O kai jaučiu, kad esu stebimas objektyvo, viskas pasikeičia – aš save steigiu „pozavimo“ procese, sau akimirksniu pasidarau kitą kūną, transformuojuosi iš anksto į vaizdą. Ši transmisija yra aktyvi – jaučiu, kad Fotografija sukuria mano kūną arba numarina jį, priklausomai nuo jos kaprizo <...>“; Roland Barthes, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, iš anglų kalbos vertė Agnė Narušytė, Vilnius: Kitos knygos, 2012, p. 19.

²⁴¹ Anri Vartanovo ir Konstantino Višneveckio terminas, pirmą kart panaudotas 1969 m. žurnale *Sovetskoje foto*, kur buvo rašoma apie parodą *9 Lietuvos fotografai*. Levas Aninskis, *Saulė šakose (Apybraižos apie lietuvių fotografiją)*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009, p. 6.

atstovaujama Antano Sutkaus, Romualdo Rakausko, Aleksandro Macijausko ir kt., susiduria su dailės istorikės Agnės Narušytės aprašytąja „nuobodulio estetika“²⁴² – jauni fotografai, tokie kaip Alfonsas Budvytis, Vytautas Balčytis, Remigijus Pačėsa, Gintaras Zinkevičius ir kt., prabilo visiškai kitokiais vaizdais nei estetizavimu, įtaigia forma (keisti rakursai, ekspresyvumas, prisilietimo įspūdis) ir humanizmo idėjomis grįsta tradicija. Šios dvi vyrų autorių kartos ir jų susidūrimas jau gerą dešimtmetį dominuoja 9-ojo deš. diskurse apie fotografiją.

Violeta Bubelytė priklauso tai pačiai naujų vaizdų kūrėjų kartai, tačiau ji nepritampa nė prie vienos grupės, jos kūryba nesisieja nė su vienos jų kultūrine pasaulėžiūra, net kaip savitas nukrypimas. Bubelytės kūryba yra paraleliai vykusi išimtis. Ši autorė nuotraukose neidealizuoja, neestetizuoja žmogaus, nedokumentuoja sovietinės realybės ir neneigia didžiosios tradicijos trivialiais vaizdais. Ji tik fotografuoja save nuogą. Nuolat, nuo 1981-ųjų iki dabar.

Bubelytės ypatingumą savo laiko kontekste nusako šie keturi faktai: 1) neturėdama meninio pasirengimo²⁴³, 2) nusprendė užsiimti sritimi, kur reikšmingi buvo tik vyrai, moterų – apskritai vienetai, 3) ji ne tik įžengė į patriarchališką aplinką, bet padarė tai nuoga, 4) menininkė veikė sistemoje, kur hierarchijos keitimas nebuvo skatinamas. Autoreprezentacijos požiūriu – tai buvo akibrokštas, nes paneigė ir dailininko, ir modelio vaizdavimo tradicijas vienu ypu.

Darbe naudota prieiga skatina išplėsti Bubelytės kūrinį kontekstą ir pažiūrėti, ką XX a. 8–9-uoju deš. kūrė kitas išraiškos priemonės naudojusios amžininkės. Bubelytė fotografijoje buvo išimtis, tačiau bręstančius socialinius pokyčius lyčių sampratos požiūriu žymėjo ir kitų sričių dailininkų autoportretiški kūriniai. Pavyzdžiui, Ksenijos Jaroševaitės (g. 1953) aliuminio skulptūrėlės *Rytas* (1979, 28,5 x 11 x 6,5, ČDM) ir *Vakaras* (1979, 15,5 x 7 x 5, aut. nuos.), rodytos Pirmosios respublikinės medalių ir skulptūrinės plastikos parodoje (Vilniaus Dailės parodų rūmuose, 1979), – skulptorės daliniai autoaktai. Ji vaizduoja save atpažįstamą ir iki pusės nuogą, plaunančią galvą ir besišukuojančią. Jaroševaitės kūnas neidealizuotas, nutolęs nuo gracijos idealų, atsipalaidavęs, nesijaučia stebimas. Tai kasdieniška intymi akimirka. Jaroševaitės žemiško sudėjimo, pasaulį ignoruojančios nuogalės išsiskyrė iš konteksto pirmiausia todėl, kad iki tol skulptūroje moters kūno traktuotė buvo kuriama daugiausia vyrų kūrėjų nekritiškai: alegorijų atveju

²⁴² Agnės Narušytės daktaro disertacija (vadovas Alfonsas Andriuškevičius) virto dažnai cituojama monografija: *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

²⁴³ Aukštųjų fotografijos studijų Lietuvoje nebuvo iki 1996-ųjų, tik profesinė technikos mokykla, tad fotografijos nestudijavę buvo ir fotografai, tačiau jie burdavosi į draugiją, klubus, kur keisdavosi žiniomis. Bubelytė pagrindinių technikos žinių įgijo darbuodamasi pas Vaicekauską.

pernelyg nukrypstant nuo realybės (krūtinė iškart po raktikauliu), arba tenkinant vujeristinio žvilgsnio malonumus.

Tapyboje nuo moteriai adresuojamos patrauklumo prievolės visuomet atrodė išsilaisvinusi Audronė Petrašiūnaitė (g. 1954). Jos *alter ego* nesirūpina atrodymu: vilki aptrintą liemenę, murzinus batus, jos plaukai sulipę, o veidas susilieja su aplinka, kartais beveik neatpažįstamas. Petrašiūnaitė nesigilina į lūkesčius jos atžvilgiu, nes labiau domisi formos klausimais: mirgančio įspūdžio įtaigumu, išorinių ir vidinių erdvių susipynimu ir kt.

Grafikoje šiuo laikotarpiu drąsiau savo atvaizdo interpretavimu išsiskyrė Elvyra Kairiūkštytė (1950–2006). Dailininkė, nuo vaikystės neturėjusi artimųjų ir vėliau šeimos, galėjo visa galva pasinerti į kūrybą iki kraštutinumų. Save ji pirmiausia suvokė kaip menininkę, kuri siekė pranokti talentingiausius, o gero meno samprata buvo tarsi atsietą nuo lyties²⁴⁴. Kairiūkštytės linoraižinyje *Be pavadinimo (Autoportretas su šokėjais)* (1979, 55 x 47, MO muziejus) dailininkė gražiu savęs vaizdavimu visai nesusirūpinusi, pagrindinis dėmesys ekspresijai. Dėl stipresnio poveikio grafikės veidas juodas, ryškios baltos raukšlės, grubios formos. Kairiūkštytė ranka rodo į savo kūrinį, kur gaivališkai nuogi Ieva ir Adomas kikendami rengiasi atsikąsti uždrausto obuolio. Ne dailininkės veidui skirtas kompozicijos centras, o gauruotam vyro tarpukojui ir mėsingiems moters sėdmenims. Eroso žaismo gretinimas su susimąsčiusiu savo veidu rodo, kad ir normatyvus padorumo, kai iš moters tikimasi drovumo, Kairiūkštytė irgi nepaisė.

XX a. 8–9-uoju deš. pavienių menininkių kūryboje ėmė ryškėti atpalaiduotas nuo tradicinio vyriško žvilgsnio režimo moters savęs vaizdavimas. Fotografijoje žvilgsnį grąžina ir objekto statusą paneigia Bubelytė, pasaulį ignoruoja ir į vidinius pojūčius susitelkia Petrašiūnaitė (tapyboje), Jaroševaitė (skulptūroje), gaivališką energiją be meiliekavimo atveria Kairiūkštytė (grafika). Nors kiekviena jų yra išimtis savo srityje, drauge jos žymi išlaisvėjusias dailininkės savivaizdžio ribas.

²⁴⁴ Anot Aleksandros Aleksandravičiūtės, jų su dailininke studijų metu „nekildavo mintis, jog moteris savo kūryba turėtų tikslingai įprasmingi savo moteriškumą, kaip specifinę ir tuo įdomią kokybę. <...> Elvyra buvo viena pirmųjų lietuvių dailininkių, kurių darbuose ne deklaratyviai, bet labai drąsiai ir autentiškai išreikšta stiprios, nesuvaržytos, intelektualiai nepriklausomos moters savivoka. <...> Elvyrai negalėjo būti įdomi buitiska, motiniška, juolab banali moteris“; Aleksandra Aleksandravičiūtė, in: *Degantis gyvenimo artumas. Elvyra Kairiūkštytė 1950–2006*, sudarė Ksenija Jaroševaitė, Kristina Kleponytė, Regina Norvaišienė, Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Tyto alba, 2010, p. 111.

Sovietinė Lietuvos okupacija, nužudydama ir sužalodama daugybę gyventojų, sužeidė ir laisvą autorefleksiją, tačiau labiausiai autoportreto žanrą nualino alogiška ideologija, reikalavusi iš dailininkų priešingų dalykų vienu metu: susiliesti su liaudimi, kolektyvu ir prisiimti reikšmingą misiją – formuoti sovietinį pilietį. Tradicinė dailininkų tapatinimosi ir išskirtinumo kūrimo rutina buvo išbalansuota sovietinės ideologijos, kuri naujai formulavo visuomenės herojų kriterijus. Dailininkų išskirtinumo pojūtis buvo skatinamas apčiuopiamomis socialinėmis privilegijomis, geromis darbo sąlygomis ir dosniais užsakymais, tačiau užsiimti autorefleksija ankstyvuojų sovietmečiu būtų buvęs nesusipratimas, nes tai nebuvo didžiosios dailės objektas griežtai hierarchizuotoje dailės rūšių ir žanrų sistemoje. Socialinis realizmas turėjo vaizduoti niveliuojančią ateitį be trūkumų. Dailininko veidas tapo miglotu ir perkeltine, ir tiesiogine prasme: autoportretai beveik nekuriami, o sukurtieji neišraiškingumu veikia tyli nei pasakoja apie asmenį. Lietuvos autoportreto atvejis šiuo požiūriu nėra išskirtinis – kaimyninės Latvijos situacija labai panaši, tikėtina, kad panašumo galima rasti ir kitų sovietų okupuotų šalių dailėje.

Sinergiškai pasinaudodami valstybės intencija gaivinti portreto žanrą (1973–1974 m. kampanija), XX a. 7–8-uoju deš. dailininkai ėmė itin dažnai vaizduoti vienas kitą ir taip išrado paraautoportreto žanrą, kuris suteikė galimybę pasirodyti ir pranešti apie save pageidaujamu būdu. Stalino kulto atsisakymas ideologijoje atvėrė galimybes naujų herojų paieškai, dailininkai netruko prisiminti savo istorinį išskirtinumą. Apie pasikeitusias savivertės galimybes byloja ir kūrinių masteliai. XX a. 5–6-ojo deš. (auto)portretai kameriniai, iki pusės metro, o nuo XX a. 7-ojo deš. dauguma siekia 2 metrus ir daugiau. Vienas kito vaizdavimas dailininkams pasitarnavo kaip kompensacinis mechanizmas sutrikdytos tapatybės sklaidai. Dailininkų portretai *blato* visuomenėje reiškė ypatingą privilegiją, kuria įmanoma apeiti laisvos saviraiškos ribojimą ir ideologines komplikacijas. Vieniems dailininkams paraautoportretai buvo proga atrodyti iškilmingai tarsi vakariečiui ir reikšmingam kaip dailės istorijos geriausieji. Kitiems – galimybė atskleisti sudėtingesnę ir paslaptinę asmenybę, simpatijas egzistencializmo herojui. Vaizduoti save ir kolegas naudojantis modernistine maniera jau savaime reiškė praplatėjusias ir pralaisvėjusias pasaulio ribas.

Viena vertus, iš viršaus nuleisti ideologiniai reikalavimai vienodai skurdino sovietinę santvarką palaikančių ir jai vidujai oponuojančių autorių kūrinius. Kita vertus, apribojimai skatino išrasti alternatyvius kelius. Panašiai kaip cenzūra prisidėjo prie kino kalbos vystymosi Rusijoje XX a. 3-uoju deš., taip ir dailininkų reprezentacijai pridėjo originalumo. Susidomėjimas vienas kito atvaizdu ir pastanga per panašų papasakoti apie save pareikalavo išradingumo. Įsimena ne vienas

Sofijos Veiverytės nutapytas kolegų portretas, vaizduojantis juos kaip taurų, bet ne lėkštą naująjį elitą ir ypač – daugiafigūrė kompozicija-autoportretas *Tapytojai*. Vytauto Ciplijausko kūrėjų portretai iki šiol jaudina kitokios nei įprasta, pakylėtos atmosferos pojūčiu, kur dailininkai sustingsta susimąstę ir priklauso tik sau ir menui. Vladas Karatajus yra sukūręs charakteringų darbų, kurie gerai atskleidžia portretuojamojo tipažą, bet ir neprasčiau reprezentuoja savą epochą: monumentalūs kūriniai fone rodo plačius „didžiosios tėvynės“ užmojus. Raimundo Sližio kolegų portretai ir ankstyvieji autoportretai įneša ironijos ir pokyčio nuojautą.

Tapytojos Marijos Cvirkienės atvejis leidžia išryškinti menininkių autoportretų specifiką, kai atvaizdas turi apimti dvi vienas kitam prieštaraujančias funkcijas (rodyti autorę kaip objektą, bet teigti kaip subjektą). Cvirkienės autoportretai parodo, kad tarpukariu susiformavusi dailininkės tapatybė jai buvo svarbesnė nei dosniai ją išlaikiusios valstybės lūkesčiai ar ribojantis sovietinės įžymybės žmonos statusas. Pirmiausia ji matė save kaip individualią kūrėją. Kamerinio tapybos pobūdžio pasirinkimas leido tapytojai mažiau taikytis prie ideologinių reikalavimų, o moteriškumo (objekto) funkciją ji perleido gėlėms (puokštėms, suknelės raštui). Dailininkės tapatybę Cvirkienė pagrindė ne tik tapybos meistriškumu, bet ir conceptualiais sprendimais. Rikiuojant autoportretus nuo tarpukario iki kūrėjos brandos laikotarpio, dailininkės tapybą galima patirti kaip biografinį pasakojimą, kuriame matyti asmeninė emancipacija, siejimas savęs su pasaulio daile ir savotiškas maištas prieš nuasmeninimą. Sovietmečio pradžios autorefleksijos skurdo fone Cvirkienės autoportretai vertintini kaip išimtis.

Kiti dailininkai taip pat turėjo atrasti tokį savo santykį su politine sistema, kad jis ne tik legitimuotų viešą kūrinio rodymą, bet ir sakytų ką nors tikra apie autorių ar jo pažiūras. XX a. 8-ąjį deš. kuriant autoportretus buvo išreiškiama *antistruktūrinio* tipo reakcija į ideologinę situaciją. Tik kartkartėmis pasitaikydavęs nepritapimas prie sovietinių standartų XX a. 7-ąjį deš. (Vincas Kisarauskas), sąstingio laikotarpiu, XX a. 8-ąjį deš., Arvydo Šaltenio, Kosto Dereškevičiaus, Algimanto Švėgždos autoportretiškoje tapyboje jau tampa atviru nepaklusnumu: neslepiama orientacija į Vakarų (vaizduojant džinsus kaip simbolį ir pan.), socialinis nihilizmas.

Nuo XX a. 9-ojo deš. autoportretų regimai pagausėja ir jie ima reikštis vis įvairesnėmis formomis. Savo atvaizdu kaip būdu išsakyti menines ir asmenines nuostatas naujaip naudojosi jaunieji tapytojai Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Šarūnas Sauka, Audronė Petrašiūnaitė, skulptorė Ksenija Jaroševaitė, grafikė Elvyra Kairiūkštytė, fotografė Violeta Bubelytė. Minėtieji autoriai demonstravo nesidomėjimą vientiso ir patrauklaus atvaizdo kūrimu, pirmenybę teikdami keistumui ar kasdieniškumui. Jų autoveikėjų scena yra ne viešas gyvenimas, o intymūs jo

pakraščiai, alternatyvos ar paslaptingi sutemų pasauliai. Dailininkai reiškė teises į individualią pasaulėžiūrą, dailininkės mažiau dėmesio kreipė į tai, kokią vaidmenį ir išvaizdą visuomenės normos joms yra numačiusios, savavališkai įsiliejo į dailės bendruomenę kaip lygiateisės veikėjos.

XX a. 9-ojo deš. II p. vienai daliai autorių dailininko atvaizdas tapo parankiu įvaizdžiu, vaidmeniu, susijusiu su galimybe deklaruoti menines ir kitokias pažiūras, socialiniu pranešimu ir labai retai besutapo su asmens profesinės tapatybės deklaravimu. Kitai daliai reiškė autorefleksiją, savityrą, meno ribų tyrimą (Bubelytė). Dailininkų poreikis kalbėti per save ir apie save buvo tik pristabdytas, o dėl kliūčių įgavo naujų formų.

II. AUTOREPREZENTACIJA LŪŽIO EPOCHOJE

*Pasaulis dar tik pradėtas kurti. Reikia tik turėti avantiūrizmo ir mokytis iš gyvenimo. (Rimantas Kmita)*²⁴⁵

XX a. pabaigoje keitėsi viskas: valstybė – iš okupuotos į laisvą, ekonomikos modelis – iš centralizuoto socialistinio, bet paremto *blatų* sistema į laisvos (laukinės) rinkos, kultūros rėmimo biudžetai iš sąjunginio susitraukė į vietinį, atsirado užsienio fondai ir organizacijos, neaiškia ir susipriešinusia tapusi kultūros organizavimo samprata ėmė įgauti aiškią kryptį – į atsivėrusius Vakarus.

Pereinamasis laikotarpis ir (privatizavimo) ekonomikoje, ir kultūros (institucijų) veikloje pasižymėjo ribų neapibrėžtumu, kurias skubėjo išnaudoti, kas tik gali. Kūrėsi roko grupės²⁴⁶, akademinių ratų muzikai sujudo ieškoti naujos raiškos²⁴⁷. Dailininkai džiaugėsi, kad įmanoma tiesiog susitarti²⁴⁸ ar paprašyti²⁴⁹ ir gauti norimą salę parodai. Publika buvo smalsi ir aktyvi,

²⁴⁵ Rimantas Kmita, „Bazė–mūsų!“, in: *Rūšių atsiradimas. 90-ųjų DNR*, sudarė Danguolė Butkienė, Vaidas Jauniškis, Miglė Survilaitė, Vilnius: MO muziejus, p. 43.

²⁴⁶ 1985 m. *Antis*, 1983 m. *Fojė* ir kt.

²⁴⁷ 1985 m. *Jaunimo kamerinės muzikos dienos* Druskininkuose, nuo 1987 m. *Jaunimo kūrybos festivalis* Panevėžyje, 1987–1988 m. *Laisvojo garso sesijos*, 1988–1990 *Hepeningų seminarai* Anykščiuose, 1988–1989 m. *Alternatyviosios muzikos festivalis* Kaune ir kt.

²⁴⁸ Pirmoji *Post Ars* paroda vyko 1990 m. LDS Kauno skyriaus galerijoje – Architektų namuose, susitarus su LDS Kauno skyriaus pirmininku Egidijumi Rudinsku ir galerininku Albertu Stankevičiumi; *Post Ars partitūra*, p. 42.

²⁴⁹ Svajonė Stanikienė: „Valstybėje buvo bardakas, Parodų rūmuose irgi – galėjai ateiti, paprašyti salės ir ją gauti. <...> kolegiškoje aplinkoje galėjai daryti ką tik norėjai. Mes ir pasinaudojome tokia situacija“, Svajonė ir Paulius Stanikai, Kęstutis Šapoka, Pokalbis, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, sudarė Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: LTMKS, 2011, p. 199.

užgrūdinta Sąjūdžio mitingų ir neplanuotų susibūrimų, pasirengusi tinkloveikos principais operatyviai keistis informacija ir atsirasti ten, kur vyksta veiksmas, dar geriau, jei nesankcionuotas²⁵⁰. Kūrėjai galėjo tikėtis gyvo atsako iš gana įvairios publikos²⁵¹. Steigėsi naujos galerijos (*Langas, Lietuvos aidas* ir kt.), reikšmingą vaidmenį suvaidino neinstitucinis daugiafunkcinis centras buvusiuose Geležinkelinių rūmuose (Kauno g. 5, Vilnius) *Jutempus tarpdisciplininio meno projektai*, geriau žinomas kaip galerija *Jutempus*²⁵², deja, gyvavęs tik trejus aktyvius metus (1994–1997). Tačiau čia surengta reikšmingų (iš viso apie 30) Lietuvos ir užsienio menininkų parodų, didelė dalis jų – instaliacijos, objektai, šiuolaikinio meno projektai, kuriems svarbūs dalyvavimo, procesualumo aspektai.

Viena vertus, vyravo pakilus ir svaigus laisvės pojūtis. Viltis kurstė nauji finansavimo šaltiniai, it stebuklas atrodė galimybė keliauti, elgtis kaip panorėjus. Kūrėjams buvo svarbu megzti tarptautines pažintis, pradėta gauti žinių apie galimybes užsienio universitetuose, stipendijas, rezidencijas, festivalius. Bibliotekas ėmė pasiekti leidiniai ir periodika apie aktualųjį meną, plėtė žinių akiratis, radosi naujos meno įtakos ir nauji herojai, tačiau šias įtakas dar galima vadinti fragmentiškoms.

Kita vertus, lūkesčius vijosi nusivylimų virtinė. Laisvė pasirodė turinti savo „kainą“, vietoje cenzūros dailė įsigijo naują priešą – rinką²⁵³, kuri išgyveno tik užuomazgos stadiją ir negalėjo kuriantiesiems užtikrinti socialinio saugumo. Bendra ekonominė situacija labiau priminė suirutę: klestėjo užsienio prekių trūkumą kompensuoti turėjusi, padirbinių gausi Gariūnų turgavietė, o joje reketas. Solidžios profesijos (mokslininkų, medikų ir dailininkų) išgyveno krizę. Nebelikus vieno centralizuoto ideologinio-politinio „blogio“ šaltinio, nebeliko ir valstybės teikiamų socialinių garantijų: nei studijos, nei butai, nei kūrybos priemonės nebebuvo skiriamos. Atsivėrus sienoms

²⁵⁰ Saulius Grigoravičius apie spontaniškai XX a. 9-ojo deš. pab. surengtą parodą *Stalinizmas lietuvių dailėje* VDA Naujųjų rūmų fojė: „Nors tos parodos labai nereklamavome, į ją priplūdo daugybė žmonių. Užpildė holą ir antro aukšto balkonus“; Saulius Grigoravičius, Kęstutis Šapoka, Pokalbis, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, II tomas, sudarė Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: LTMKS, 2014, p. 31; Dar „XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje Vilniaus dailės institutas buvo viena pagrindinių maištaujančio, avangardiškai nusiteikuso ir hipuojančio jaunimo vietų“, tai gerai iliustruoja sausakimša salė ir netilpusiųjų grūstis į *Jesus Christ Superstar* roko operos pastatymą Vilniaus dailės institute, rodytą tik vieną kartą. Viktoras Liutkus, *Penketas*, p. 10–11.

²⁵¹ Saulius Pilinkus pasakoja, kad XX a. 10-ąjį deš. veikusioje galerijoje *Langas* be dailės pasaulio žmonių lankydavosi diplomatai su polėkiu, verslininkai entuziastai, gangsteriai, save vadinę *Mažąja Gariūnų gvardija* ir norėję „kažko daugiau dvasine prasme“. *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, p. 200.

²⁵² Steigėjai Gediminas, Nomeda Urbonai ir menotyrininkas Saulius Grigoravičius.

²⁵³ Skaidra Trilupaitytė, „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 2, p. 9–10.

paiškėjo, kad menininkų galimybės buvo „stipriai ribojamos ekonominių sunkumų“, tarptautiniam bendradarbiavimui trukdė ir „informacijos stoka bei daugelio žaidimų taisyklių nežinojimas“²⁵⁴.

Šią spragą siekė užpildyti *Atviros Lietuvos Fondas* (toliau – ALF, angl. *Open Society Fund-Lithuania*) – 1990 m. JAV finansininko George'o Soroso įkurta nepriklausoma, nevyriausybinė, nepelno organizacija²⁵⁵. ALF iki 2008 m. vykdė daugiau kaip 40 stambesnių ir smulkesnių programų, išleido per 350 knygų, skyrė per 60 milijonų JAV dolerių, parėmė daugiau nei 2500 žmonių keliones į konferencijas ir stažuotes užsienyje, skatindami visuomenės atvirumą, toleranciją, bendruomenių įsitraukimą. Vienas iš dukterinių padalinių – Soroso šiuolaikinio meno centras (įkurtas 1993 m., direktorė Raminta Jurėnaitė, toliau – SŠMC) rūpinosi dailės vystymusi organizuojant solidžių biudžetų koncepcines metines parodas, skirstė paramą dailininkams ir dailės institucijoms, ėmėsi dailės katalogų ir knygų leidybos, dokumentavo menininkų kūrybą, konsultavo užsienio specialistus²⁵⁶ ir kt., tačiau ribojant ištekliams ši įtaka turėjo būti itin selektyvi, tad neapsieita be priešiškamų svarstant, kodėl vienam pasisekė pakliūti į globą, kitam ne. Anot SŠMC dirbusios Lolitos Jablonskienės, „[n]e visi to meto dailės gyvenimo dalyviai buvo pasirengę jį [žingsnį į naują atvirą kontekstą – M. K.] žengti: trūko informacijos <...> ir praktinių įgūdžių“²⁵⁷. Dėl ryšių su užsienio organizacijomis ir tuo metu išpūdingų finansinių galimybių, kuriomis jauna valstybė nedisponavo, XX a. 10-ojo deš. SŠMC buvo įtakingiausia ir labiausiai Lietuvos dailės gyvenimą paveikusi organizacija, nemenkai lėmusi naują hierarchiją šiuolaikiniame mene.

Taip radikaliai ir sutelktai į naują epicentrą (SŠMC) keičiantis Lietuvos meno tvarkai, radikaliau teko peržiūrėti ir kuriančiojo vaidmenį bei kūrėjo provaizdžius, kurie gali būti aktualūs. Naujovių antplūdis ypač jaunuosius autorius provokavo eksperimentams ir improvizacijoms, daliai kūrėjų asocijavosi su nežinia ir kėlė siaubą. Tačiau visiems kilo būtinybė rasti vietą naujoje sanklodoje. Reakcijos į pakitusią aplinką buvo skirtingos.

Šiuo laikotarpiu aiškiai atsiskyrė dvi kūrėjų tapatybės, grįstos tikrojo meno monopolizavimo siekiu ir skirtingomis kūrybos sampratomis: dailininkai ir menininkai. Dailininko vardą tie, kurie

²⁵⁴ Raminta Jurėnaitė, „Dailę remianti fundacija – Soroso šiuolaikinis meno centras“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 1997, p. 26.

²⁵⁵ Jaunos Lietuvos menui talkino ir Šiaurės ministrų tarybos biuras (įkurtas 1991 m.), apmokėdavęs įvairias tobulinimosi išvykas. Dešimtmečio pabaigoje ėmė veikti užsienio kultūros institutai, siekė skatinti šalių bendradarbiavimą.

²⁵⁶ Lolita Jablonskienė, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 167–178.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 170.

vadino save menininkais, siejo su nepaslankia, inertiškai veikiančia Dailininkų sąjunga²⁵⁸, įsitvėrimu į seną, bet nebeaktualią socialinę sandarą, kur kūrėjo svarba institucionalizuota, valdžios reguliuojama; modernizmo ribotumu, meniniu sustabarėjimu, prisirišimu prie amatininkiškumo. O buvimas menininku reiškė nusistovėjusių meno šakų nepaisymą, atvirumą naujų medijų įvairovei, idėjos arba koncepcijos pirmenybę formos atžvilgiu, postmodernistines nuostatas, orientaciją į tarptautinę meno sceną ir Vakarų dailės apraiškas bei panieką mechaniskomis tapusiomis kūrybos sklaidos tradicijoms (parodos pagal paraišką, statusą, eilę, jubiliejus, sprendžiant privalomoms meno taryboms). Dailininkams menininkai atrodė tie, kurie neaišku ką kuria, nemoka piešti, net imituoja veiklą, kvailina žmones ar vaikosi trumpalaikių madų iš Vakarų. Menininkų savimone apibrėžė siekiai atsiriboti nuo senų struktūrų (išstoja iš LDS arba, jaunų kūrėjų atveju, – nestoja, sukykla prieš sustabarėjusius VDA dėstymo metodus ir personalijas), kurti alternatyvias grupes ir pasirodymo terpes, o šiame procese iškykla naujos – parodų kuratoriaus – figūros svarba, kuri ypač trikėdė dailininkus.

Dailininko ir menininko it skirtingų veiklų ir savivokos skirties aktualumas yra trumpalaikis ir specifinis būtent XX a. 9-ojo deš. pab. – 10-ąjį dešimtmetį. Naujo meno kūrėjų ir dailininkų susipriešinimą išreiškė ir paaštrino Lietuvos dailininkų sąjungos konfliktas su jaunaisiais kūrėjais, kai 1992 m. sąjunga prarado Vilniaus Parodų rūmus ir buvo įsteigtas kunsthales principais pasirengęs veikti Šiuolaikinio meno centras (toliau – ŠMC), pavaldus LR kultūros ministerijai, su jauniausiu iki šiol direktoriumi menotyrininku Kęstučiu Kuizinu; šis centras tapo viena pagrindinių „šiuolaikiškumo kalvių“²⁵⁹. Daivos Citvarienės nuomone, „daugeliu atveju, meno lauko dominuojančių jėgų kova vyko ne dėl estetinių ar ideologinių vertybių, bet dėl institucinės galios įtvirtinimo“. Kovojava buvo ne tik dėl pastato, bet ir dėl „tikro“ meno ir „tikro“ menininko sampratos²⁶⁰. Trilupaitytė įvardina ideologinius skirtumus menininkų programinėje laikysenoje: „Su tradicinėmis institucijomis nesusaistytos naujosios kūrybos kontekste aktualesnė buvo (anti)romantinė, (ne)moralinė, (anti)visuomeninė meno samprata.“²⁶¹

XX a. 10-ajame deš. Žilvinas Kempinas, atsakydamas į Alfonso Andriuškevičiaus klausimą, kas pastūmėjo tapti dailininku, atrodo, labiau kritikuoja amatininkiškumą dailės sampratoje:

²⁵⁸ „LDS sekcijos itin dažnai traktuotos ir kaip pasyvūs, neautoritetingi, realios ekonominės ir politinės galios neturintys, pasenę administraciniai padaliniai“, Skaidra Trilupaitytė, „Kūrybos laisvės diskursai...“, p. 13.

²⁵⁹ Skaidra Trilupaitytė, *Kūrybiškumo galia? Neoliberalistinės kultūros politikos kritika*, Vilnius: Demos, 2015, p. 92–93.

²⁶⁰ Daiva Citvarienė, „Įsivaizduojami identitetai ir legitimacijos būdai XX a. 10 dešimtmečio Lietuvos meno diskurse“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2008, Nr. 4, p. 122.

²⁶¹ Skaidra Trilupaitytė, „Kūrybos laisvės diskursai...“, p. 18.

„Dailininkas – netikęs žodis. Aplink tiek daug dailių daiktų, dailių žmonių, dailių teorijų, dailių politikų... Reikia suprasti, kas yra už tų visų „dailumų“. Tuo užsiima menininkai. Tuo tarpu dailūs dailininkai dailioj Dailėj dailų dailumą dailina dailina. Tegul.“²⁶² Naujasis ŠMC vadovas Kuizinas pirmajame AICA (Lietuvos sekcija) seminare (1996 04 25) ir jį lydėjusiame leidinyje (1997) kur kas pragmatiškiau ir techniškiau aiškina, kodėl Dailės parodų rūmai pervadinami Šiuolaikinio meno centru: „Programos pamate glūdinčias multi ir inerdisciplinarines tendencijas atspindi pasirinkta „meno“ sąvoka, kurios reikšmė lietuvių kalboje gerokai platesnė nei iki tol įstaigos pavadinime vartoto „dailės“ termino <...>“.²⁶³ Pranešime dėstoma, kad šiuolaikinis menas kitaip kuriamas (dažnai ne studijose, montuojamas vietoje), kitaip eksponuojamas ir jam reikalingos kitokios gyvavimo sąlygos. Taigi ir tarp dailininkų, ir tarp menininkų vyko ne tik įprasta konkurencinė kova, bet ir tarpusavyje skyrėsi atraminės sampratos ir vertybės, meninė raiška bei veiklos strategijos, skirtingai suprastos naujų laisvių teikiamos galimybės.

Nors apie kūrėjo laisvę, kaip klasikinę vertybę, kalbėta dar sovietinėje viešumoje, iš disidentinio diskurso perspektyvos, aktualios atsikūrus valstybei, tokia laisvė tegalėjo būti sovietinių menininkų saviapgaulė²⁶⁴. Atrodė, kad politinė nepriklausomybė galėtų būti proga absoliučiai kūrėjo laisvei. Menininkai laisvės pojūtį bandė įvairiais būdais: suvokdami kaip tabu laužymą (pvz., Sauka, Stanikai atveria ne pačias patraukliausias psichines gelmes), tirdami kūną ir seksualumą – išsilaisvindami iš drabužių ir gėdos jausmo (Rakauskaitė, Stanikai), kūryboje vengdami institucinių susisaistymų (Navakas, Bogdanas) ir iškeldami meno funkcijas iš etikos srities, plėsdami meno ribas kitomis sritimis (Narkevičius, Urbonai).

Žvelgiant iš kūrėjų santykio su galios mechanizmais perspektyvos, lūžio laikotarpiu išsiskiria trys menininkų laikysenos tipai: 1) sisteminis veikėjas – siekia monopolizuoti naują tikrąjį meną, stengiasi savo kūrybai pajungti visas galimas meno ir nemeno infrastruktūras ir laikosi antiromantinių nuostatų, 2) antisistemiškas provokatorius – propaguoja maištą, jo strategija yra dekonstrukcija, aukština autonomiją, ir 3) nuo neišsprendžiamų prieštaravimų atsiribojantis marginalas. Lūžio laikotarpiu susiformavusių menininkų pozicijos galios struktūrų atžvilgiu išliko gana stabilios, šiame darbe pristatomi autoriai nuosekliai tebeatstovauja savo tipui, todėl tyrime

²⁶² Žilvinas Kempinas, in: *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*, sudarė Alfonsas Andriuškevičius, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998, p. 139.

²⁶³ Kęstutis Kuizinas, „Šiuolaikinio meno centro veiklos pradžia ir naujos programos bruožai“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 1997, p. 22.

²⁶⁴ Skaidra Trilupaitytė, „Kūrybos laisvės diskursai...“, p. 4.

pasitelkiami ir vėlesni nei lūžio laikotarpiu sukurti darbai, kur dar ryškiau atsiskleidžia autoriaus savivokos niuansai.

Sisteminius veikėjus įkūnija savo menui palankią terpę kūrę menininkai: Deimantas Narkevičius, Gediminas ir Nomedas Urbonai, Svajonė ir Paulius Stanikai. Nuo nieko nepriklausomo antisisteminio provokatoriaus laikyseną iliustruoja valingai besikratantis bet kokių įsipareigojimų, viską „įgyvendinantis savo rankomis, be asistentų pagalbos ir užsakovų cenzūros“²⁶⁵, tūriais ir medžiagų pasirinkimu ardantis tradiciją Mindaugas Navakas, taip pat tiek kasdieniu bendravimu, tiek ir performansais pasirengęs įžūliai provokuoti Česlovas Lukenskas. O Konstantinas Bogdanas, pasirinkęs karjeros nedarymo poziciją, tyrinėjantis menininko vienatvę, kvestionuojantis meno vertinimo kriterijus, – marginalą. Gintaras Zinkevičius sugebėjo vienodai gerai įsijausti į abu vaidmenis: ir provokatoriaus (akcijose su *Post Ars*), ir veikdamas meno gyvenimo paribių veikėjo, marginalo, kuris ignoruoja bet kokio standarto, proceso eigos taisykles.

1. SISTEMINIS VEIKĖJAS

Sisteminio veikėjo tipas aktualus ir ankstesniais laikotarpiais, ir dabar. Jis apibūdina kūrėjus, siekiančius formuoti kanoną, būti pripažintus objektyviai pamatuojamomis formomis. Oficialus pripažinimas yra itin reikšminga tokio kūrėjo savivaizdžio dalis, todėl kai dėl dailės raidos konvencionalaus autoportreto kūrimas tapo nebeaktualus, išryškėjo nauja savivaizdžio išraiškos forma – autoreprezentacija per raktažodžius (menininko CV, portfolio ar pan.): titulus, apdovanojimus, reikšmingų parodų įvardijimus, garsius (kuratorių, bendraautorius, į kūrinį įtrauktų įžymybių) vardus ir pan. – tai nusako, su kokių nuostatų ir pasiekimų menininku susiduriame.

Sovietmečiu būti sisteminiu veikėju reiškė bent iš dalies tapti nomenklatūriniu prisitaikėliu, ideologijos transliuotoju, o po nepriklausomybės atgavimo aukštumų siekimas nebereikšmė moralinio dvilypumo politiniu aspektu. Šią laisvę sisteminis veikėjas radikalizuoja atskirdamas meno ir moralės plotmes. Meno samprata nebeidealizuojama, nesusijusi su visuomenės auklėjimu ar gerove, o gretinama labiau su humanitarinio pobūdžio žaidimu, provokuojančiu intelektualiu nuotykiu, tampa elitine preke, kurią galima reitinguoti meno pasaulio matais (premijos, dalyvavimas bienalėje, stipendijos ir pan.) ir kuri yra perspektyvi esamuoju laiku.

Lūžio laikotarpiu sisteminio veikėjo situacija ypatinga tuo, kad kontekstas, į kurį jis turi įsirašyti, nėra apibrėžtas: sovietinis kanonas žlugo, Vakarų dailė dar nėra savas kontekstas – tai pakankamai

²⁶⁵ Elona Lubytė, *Šlovė buvo ranka pasiekama. Mindaugas Navakas*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2015, p. 103.

atvira reikšmių sistema, kurią iš dalies tenka išrasti. Svarbi tampa autokomunikacijos įtaiga. Tokio tipo kūrėjas ieško naujų kelių, požiūrių, strategijų ir nekovoja su institucijomis bei kanonu, veikiau juos įtraukia, ieško tęstinumo, išliekančių ir analogiškai pritaikomų solidumo kriterijų. Deimanto Narkevičiaus, Gedimino ir Nomedos Urbonų, Svajonės ir Pauliaus Stanikų kūryboje sovietmečio (ir ankstesnių laikotarpių) kanono vertę turintys artefaktai, reiškiniai, asmenybės dažnai vartojami kaip kūrinių motyvai ar objektai. Sisteminiis veikėjas siekia perimti senas infrastruktūras ir kuria naujas, jam būdinga proaktyvi autovadyba.

XX a. 10-ąjį deš., kai pagrindinė ir bene vienintelė komunikavimo forma buvo telefonas (kartais ir faksas), informacijos kaupimas ir teikimas atitinkamose institucijose turėjo lemiamos reikšmės menininkų karjeros galimybėms. SŠMC besirūpinant Lietuvos autorių pristatymu ir prodiusavimu vietos ir užsienio ekspertams, naujose vertinimo procedūrose menininko byla (CV arba portfolio) tapo itin svarbi. Šios rašytinės (ir kūrinių vaizdais papildomos) menininko veiklos reprezentacijos formos egzistavimas SŠMC jau reiškė sėkmę (pakliūna ne visi, nes taikoma atranka, riboja ištekliai) ir atliko autoriaus pristatymo funkciją. Tad kūrėjui, kuris nori būti pastebėtas ir plėtoti kūrybos bei socialines galimybes, pirmiausia reikėjo siekti tikslingų įrašų.

Kūrybos pobūdžio ir institucijų, kuriose prisistatyta, raktažodžiai kūrė profesinį dailininko portretą kur kas geriau nei galėtų atvaizdas, juolab kad pirmenybė buvo teikiama tarpdisciplininiais menams, o tradicinių meno šakų atstovai palaikomi labiau tie, kurie teikė pirmenybę idėjai ar buvo reikšmingai nusipelnę dailės vystymosi procesuose. Pirmais centro veikimo metais, greta jau pasižymėjusių autorių, buvo parengtos tuo metu jaunų novatoriška meno kalba kūrusių autorių – Deimanto Narkevičiaus, Gedimino Urbono bei Svajonės ir Pauliaus Stanikų – bylos. Pretendentai į naująjį elitą savo svarbą pirmiausia siekė įtvirtinti per pasiekimus užsienyje, nes vietinė terpė tarnavo veikiau kaip infrastruktūra, kontekstas, pradžios taškas.

Deimantas Narkevičius (g. 1964) šalia kūrybos paraleliai dirbdamas kuratoriumi šiuolaikinio meno rodymu angažuotame Šiuolaikinio meno centre (su pertraukomis 1994–2007 m.) XX a. 10-ąjį deš. kuravo (vienas ar su kitais) 6 parodas. Keturios jų buvo grupinės (1994 m. *Negrižtamai*, 1996 m. *Išgyvenimui*, 1998 m. *Sutemos* su Kęstučiu Kuizinu, Evaldu Stankevičiumi ir 1999 m. *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* su Kuizinu, Stankevičiumi, Raimundu Malašausku, Jonu Valatkevičiumi) ir visose jų Narkevičius pristatė savo kūrybą. 2000-aisiais savo darbovietėje menininkas rodė personalinę videoinstaliacijų parodą *8 x 16 x 35*. ŠMC tuo metu buvo bene vienintelė meno erdvė, kurioje pasirodžiusiajam buvo konstatuojamas šiuolaikinio meno kūrėjo statusas, taip pat institucija buvo svarbi dėl kryptingo siekio įsirašyti į tarptautinę meno sceną

(pristatomi tarptautiniai projektai, užsienio menininkai, atstovaujama Lietuva Venecijos šiuolaikinio meno bienalėje). Vis dėlto savo CV, svarbiausių grupinių parodų sąrašą Narkevičius ŠMC parodų nemini, tik personalinę, vyrauja pasirodymų užsienio šalių parodose ir renginiuose įrašai²⁶⁶. Tad menininko, šiuo atveju rašytinis, savivaizdis pristato autorių kaip tarptautinės scenos veikėją, pelniusį šlovę, reikšmingą mąstytoją visuomenės kaitos klausimais. Teptuko laikymo gestas pristatant profesiją buvo pakeistas raktažodžių rinkiniais, kurių deriniai turi transliuoti autoriaus sumanumą, intelektą ir svarbą.

Lūžio laikotarpio kūryboje Narkevičius savęs beveik nevaizduoja, autoreprezentacijos funkcija perkeliama į CV ir iš dalies atsispindi portretinėse fotografijose prie CV ar interviu. Tačiau vėlesnėje kūryboje menininko atvaizdas pasirodo ir kūriniuose, juolab kad jo meninėje programoje tiriamos asmeniškų ir universalaus sampratos. Narkevičius nusifilmuoja ir įtraukia savo šeimos narius filmuose *Istorija* (1998, 35 mm, 16 mm, du ekranai, 7 min.), *Aplankant Soliarį* (2007, 35 mm, 18 min.). *Istorijoje* Narkevičius vaidina save ir nagrinėja sudėtingą santykį su tėvu iš praėjusio laiko. Filmo *Aplankant Soliarį* struktūra sudaryta iš to, kas imponuoja autoriui (Andriejus Tarkovskis ir jo filmas *Soliaris*, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ir jo fotografijos, visoje Sovietų Sąjungoje legendinis aktorius Donatas Banionis) ir vien šis vardinimas gali būti skaitomas kaip reprezentacinis objektas. Narkevičius ir čia pasirodo kadre: kalba su Banionu. Autorius įkelia savo atvaizdą į pasirinktų reikšmingų raktažodžių rezervuarą. Visi į kūrinių įtraukti segmentai yra pažymėti žymumo, net genialumo – tai menininko sau numatytas kontekstas, kuris turėtų formuoti Narkevičiaus įvaizdį. Jo laikyseną galima būtų pavadinti elitistine, save jis, be abejo, priskiria prie elito – tai jo savivaizdžio dalis.

Gera žinoma kaip tinkloveiką taikantis ir įvairias sritis su meno praktikomis jungiantis dueto su Nomeda Urboniene (g. 1968) narys Gediminas Urbonas (g. 1966), pasakodamas apie grupės *Žalias lapas* veiklą (1988–1990), teigia, kad svarbiausias dalykas buvo „kolektyvinė kūryba kaip opozicija vienišo genijaus mitui“. Tačiau kartu kūrę kolegės yra išreiškę nuogąstavimų dėl to, kad bendra grupės veikla Urbono traktuota kaip asmeninės karjeros priešistorė²⁶⁷. Urbonų internetinėje svetainėje (*nugu.lt*) *Jutempus* veikla aprašoma kaip judviejų projektas „bendradarbiaujant su kitais

²⁶⁶ Deimanto Narkevičiaus CV, in: *MO muziejaus internetinė svetainė*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-12-20], www.mmcentras.lt/autoriai/deimantas-narkevicius/4989.

²⁶⁷ Gintaras Sodeika nuopelnų dalinimasi, siekiant kuo daugiau prisiskirti sau, išskiria kaip vieną iš numanomų priežasčių, kodėl iširo jo santykiai su grupe *Žalias lapas*, su kuria jis atliko tris kūrinius kaip lygiavertis narys; Gintaras Sodeika, Kęstutis Šapoka, Pokalbis, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, p. 170; Kęstutis Šapoka: „Gintaras Sodeika pusiau juokais kartą pasakojo, kad darė akcijas kaip lygiateisis „Žalio lapo“ narys, o tada netikėtai sužinojo, kad tiesiog dalyvavo Urbono akcijose“; Julius Ludavičius, Kęstutis Šapoka, Pokalbis, *Ibid.*, p. 238.

menininkais ir kūrybingais žmonėmis“, tačiau nė vieno jų neįvardinant. Lina Michelkevičė, tyrinėjusi dalyvavimo praktikų ypatumus, tokį elgesį išskiria kaip strategiją: „Autoriaus reikšmė gali sustiprėti ir postprodukcijos etape, kai pasinaudodamas teise kontroliuoti ir apibrėžti meno projekto formą ir sklaidą, menininkas susigražina autorystę, kuri buvo išsklidusi ir sunkiai valdoma kolaboracinio proceso metu („Protesto laboratorijos“ atvejis).“²⁶⁸

Kartu veikę kolegų pripažįsta išskirtinius Urbono vadybos sugebėjimus, labai pasitarnavusius rengiant viešas akcijas mieste²⁶⁹, vertina šio autoriaus komunikabilumą, gebėjimą megzti bendradarbiavimo ryšius tarptautiniu mastu²⁷⁰, tačiau įvykių interpretacijos skiriasi. Tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos leidiniai pasiūlė daugiau lūžio epochos atsiminimų versijų. Tačiau ir *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijose*, ir kitur (pvz., teiraujantis laikotarpį tiriantiems studentams) Urbonas ir toliau aktyviai palaiko šio suasmeninto pasakojimo vientisumą. Per autokomunikaciją kuriamas Urbono „autoportretas“ pirmiausia siūlo kalbėti apie savikūrą, reklamines strategijas, menininko vaidmens pavertimą produktu. Tai neprieštarauja menininko legendai, keičiasi tik legendos kūrimo technika.

Sumanus įvykių interpretavimas būdingas XX a. 10-ojo deš. ir vėlesnei Urbonų kūrybai. Nagrinėdama performatyvaus meno ir politinio įvykio santykius Audronė Žukauskaitė konstatavo, kad su politika susiję dueto projektai *Villa Lituania* (Venecijos bienalėje 2007)²⁷¹ ir *Protesto laboratorija* (2005)²⁷² turėjo „parazitinio performatyvo“ požymių, kai sukeliamas efektas labai panašus į tą, kurį sukelia politinis įvykis, tačiau patys menininkai lieka apsaugoti nuo realių politinių padarinių, panašiai kaip scenoje ištarta santuokos priesaika²⁷³. Tačiau, net ir nesiekiant politinio įvykio, jis kartais pasiekiamas susiklosčius palankioms aplinkybėms ir be intencijų²⁷⁴. Nors kūriniuose nėra Urbonų atvaizdų ar jie įsiterpia tarp kitų, visų kūrinių pristatymo medžiagoje

²⁶⁸ Lina Michelkevičė, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene...*, p. 38.

²⁶⁹ Julius Ludavičius, Kęstutis Šapoka, *Ibid.*

²⁷⁰ Iš suomių pavyko gauti knygų *Jutempus* bibliotekai įkurti, *Mac* kompiuterį ir spausdintuvą – tais laikais neregėtą įrangą. Saulius Grigoravičius, Kęstutis Šapoka, Pokalbis, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, p. 35.

²⁷¹ Projektas skirtas paskutinei Lietuvos atstovybei Romoje, kurią užėmė sovietai ir negražino. Sumanyta buvo Venecija–Roma balandžių varžybos į *Villa Lituania*, tačiau nieko susitarti nepavyko, todėl visi menininkų įgyvendinti veiksmai buvo labiau simboliniai. Kūrinio išprovokuoti diplomatiniai procesai nebuvo Urbonų intencijų dalis.

²⁷² *Protesto laboratorija* deklaravo tirianti protesto kultūrą, ginanti viešą interesą nuo privatizavimo procesų, siekė išsaugoti kino teatrą *Lietuva* bei formuluoti viešos erdvės, viešo intereso sampratą.

²⁷³ Audronė Žukauskaitė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomados ir Gedimino Urbonų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 200.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 202.

mirgėte mirga menininkų atvaizdai: jie iliustruoja, kaip vartoti kūrinį, kaip dėvėti su kūrinium susijusius aksesuarus (*RR: Rūta remake*, 2004), dalyvauja performatyviuose veiksmuose (*Protesto laboratorija*) ir t. t. Didžioji dalis Urbonų kūrybos yra paremta autorių įvaizdžiu ir tiesiogine dalyvavimo praktika. Jų įtaka parodoma per (turinio ir fizinės) medžiagos ir trumpalaikių (projekto) bendruomenių kūrimą bei bendrai kurto turinio pasisavinimą. Autoportretiškų kūrinių tarsi nėra, tačiau kūriniai ir komunikacija apie juos tampa intensyvios autoreprezentacijos vieta.

Svajonė (g. 1961) ir Paulius (g. 1962) Stanikai taip pat labai sąmoningai XX a. 10-ojo deš. pr. ėmėsi savo meno vadybos ir reprezentacijos, kurios negalėjo suteikti nei apleistos ir susipriešinusios tarpusavyje valstybinės dailės sklaidai skirtos institucijos, nei jaunos galerijos. Parodas autorių duetas aptariamam laikotarpiu rengė dažniausiai „iš asmeninių lėšų, patys įsirengdav[o] salę, prisipirkdav[o] visokios įrangos, perkloдав[o] visokiomis medžiagomis grindis“, autoriai rūpinosi ir komunikacija: „<...> išplatindavome daug pakvietimų, pasistengdavome, kad į atidarymus ateitų kuo daugiau žiūrovų, net patys budėdavome savo parodose“. Parodų rengimas savo jėgomis suteikė galimybę „nesileisti į kompromisus“. Siekdami bendrauti su svarbiais asmenimis ir publika, Stanikai gerą dešimtmetį po parodos atidarymo rengdavo audringus vakarėlius savo bute Vilniaus centre, „tie vakarėliai būdavo tarsi projekto dalis“²⁷⁵. Stanikų susitelkimas į tikslą leido jiems naudotis ir institucijų, ir alternatyviu kūrybos propagavimo keliu. Jų parodos vyko ir Šiuolaikinio meno centre, ir *Jutempus*, ir individualiai išrastose ekspozicijų patalpose. Menininkai savo sėkmę artikuliuoja kaip sunkaus asmeninio darbo rezultatą. Savikūros darbas Stanikų atveju yra atvirai įtraukiamas į savivaizdį, tuo jie skiriasi nuo Urbonų, kurie pripažinimą mėgina rodyti labiau kaip logišką jų ypatingumo pasekmių grandinę.

Stanikai išsiskiria ir tuo, kad gausiai eksploatuoja savo atvaizdą, o drastiška raiška kuria įsimintinai drąsaus, ribinio turinio kūrėjo įvaizdį. Kūriniuose autoriai save fotografuoja, filmuoja, lipdo iš molio ar piešia. Jų „kūrybai būdinga šokiruojančių savęs išviešinimo pavyzdžių gausa“²⁷⁶. Atvaizduose jie pasirodo tarsi katastrofos ar kriminalinio nusikaltimo aukos ir nusikaltėliai, apanglėję lavonai ir dar gyvi, bet leisgyviai degradavusių anoniminių asmenų kūnai. Kūriniuose menininkai lengvai atpažįstami, tačiau jų tapatybė dengiama po atstumiančia ar trikdančia kauke, asmens savivaizdžio vientisumas žalojamas, žlugdomas, tikrinamos jo tvarumo ribos. Maskarado strategiją naudojančios menininkės Cindy Sherman persikūnijimų objektai yra atviro kodo – jais

²⁷⁵ Paulius Stanikas; Svajonė ir Paulius Stanikai, Kęstutis Šapoka, Pokalbis, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, p. 203.

²⁷⁶ Jurga Daubaraitė, „Lyčių tvarka ir seksualumo išviešinimas“, *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2003, Nr. 576, [žiūrėta 2018-09-12], https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=576&str_id=2252.

gali tapti bet kas (fatališka moteris, žymus Renesanso dailininkas, vaizduojantis save bakchanalijų dievaičiu, ar komiškai atrodanti politikė), o Stanikai yra prisirišę prie traumos motyvo. Jų kūrybos turinys įvairuoja tik traumos fazėse, tačiau beveik visada jie siekia pristatyti save kaip dėmesį stingdantį, efektingą reginį.

Nuotraukų serijoje *Ugnies gėlės* (1994) menininkų kūnai atrodo apanglęję, o degradavimo subjauroti veidai tarsi išduoda nelaimės priežastis. Šioje serijoje ir vėlesniuose darbuose galima įžvelgti tiesioginę Cindy Sherman 1985–1989 m. kurtų darbų įtaką. Šiame etape amerikiečių menininkė domėjosi nelaimės reprezentacija. Sherman *Be pavadinimo #153* (1985) ir *Be pavadinimo #160* (1986), tarsi pozuotoją viktimizuojantys kadrai iš nusikaltimo vietų, ataidi Stanikų kūryboje. Menininkų pora, regis, mėgina aprėpti dviejų kraštutinumų privalumus: išlikdami atpažįstami ir įtraukdami savo biografijas jie puoselėja asmens kultą kaip Abramovič, tačiau tuo pat metu prisiima ir subversyvų (aukos) vaidmenį it Sherman ir taip konstruoja savo pajautas bei pretenzijas į didįjį meną. Žiūrovai yra trikdami ir šios (ne)tapatybės ambivalentiškumo.

Tanatas ir erosas Stanikų kūryboje veikia net ne kaip objektas, o kaip būdas ar optika, pro kurią matomas žiūrovo abejingo nepaliekantis pasaulis. Tamsiausi jausmai, *abjektas* (Julijos Kristevos apibūdintas, kaip tai, kas išstumta anapus simboliškumo: tai, kas neseniai buvo gyvu kūnu, bet nuo jo atskirta ir liudija mirtį²⁷⁷) pasirodo milžiniškose fotografijose, kurios suponuoja joms tinkamas didingas erdves, rafinuotai įrėminti, detaliuose ir manieringuose *a la* renesanso stiliaus piešiniuose, atspindi blizgiuose paviršiuose, išdėstyti solidžioje karališkų mastelių ekspozicijose. Paradoksas tarp žemo / tamsaus turinio ir aukšto atlikimo kuria nepaneigiamą efektingumą.

Nors iš aptartų menininkų tik Stanikai į kūrybą tiesiogiai gausiai įtraukia savo atvaizdus, visais šiais atvejais kūrybos ašimi tampa kūrėjo figūra, diriguojanti naujus meno reiškinius (Urbonai), žvelgianti iš aukšto ir be tabu į tradiciją, politiką (Narkevičius), moralę ir kitas karštas temas (Stanikai). Sisteminiai kūrėjai skubėjo ne išsilaisvinti, o kuo greičiau atrasti naujas menininko išlaikymo ir pripažinimo terpes. Vieni viltis labiau telkė į naujas oficialias institucijas, pavyzdžiui, galinčias pristatyti tarptautinėje Venecijos meno bienalėje (2001, Narkevičius), kiti mėgino jėgas siekdami kurti alternatyvas (Urbonai), tretieji bandė viską (Stanikai). Tačiau visų jų įvaizdžio šerdis glaudžiai siejasi su klasikiniu Renesanso dailininko savivaizdžiu, kuriam būdinga ne sekti tradicija, o ją diktuoti. Raktažodžiai, siejantys su šia menininko legenda: išskirtinis socialinis statusas, universalus žmogus (demonstruoja talentus įvairiose srityse, jungia meno ir mokslo sritis –

²⁷⁷ Julia Kristeva, *The Powers of Horror...*

Urbonai), meistriškumas (Stanikų piešiniai, aukštosios technologijos Narkevičiaus darbuose) bei inovatyvumas (Urbonų meno, dizaino, mokslo jungtys).

Sisteminio veikėjo autoreprezentacija XX a. 10-ąjį deš. pirmiausia grindžiama savo kūrybos komunikacija institucijų duomenų bazėse ir viešojo erdvėje. Nors Urbonų ir Narkevičiaus atvaizdų pasirodymas kūriniuose neatsitiktinis ir informatyviai papildantis savivaizdžio tipą, tik Stanikų kūryboje tampa reikšmingu kūrybos objektu, motyvu ir tema. Stanikai išsiskiria tuo, kad jų manipuliacijos su savivaizdžiu sukūrė naują, įtaigų provaizdį ar naują autoatvaizdo radikalumo ribą, kurią nelengva pranokti, su kuria tenka matuotis kuriant panašia linkme. Trikdantį kūniškumą²⁷⁸ eksploatuojanti ir radikaliai užaštrinanti Stanikų autoreprezentacija siejasi su kitais aktualiais lūžio laikotarpio diskursais – pavyzdžiui, kūno vaizdavimo aktualumo išryškėjimu, tradicinių lyčių vaidmenų apmąstymo tendencija, neįvardinta Vakarų meno įtakų apropiacija.

Narkevičius, o vėliau Stanikai taiko autoriteto apropiacijos strategiją, užtikrinančią tam tikros visuomenės grupės dėmesį: Narkevičiui Stanislawas Lemas, Tarkovskis, Banionis, Čiurlionis, Peteris Watkinsas, Stanikams – Goebbels ir Gaddaffi, Theresa May ir kt.²⁷⁹. Taip pat neatsitiktinai pasirenkamos meno pasaulyje populiarios temos: paminklų / atminties karas, simbolinė kova dėl teritorijų etc. Kaip teisingai sakė Žukauskaitė, taip nesiimant atsakomybės, žaidžiant, pelnomas dėmesys ir populiarumas, kuris net užtikrina pasisekimą tarptautiniame meno lauke.

2. ANTISISTEMINIS PROVOKATORIUS

Antisisteminio provokatoriaus, kaip ir sisteminio kūrėjo, pozicija dailėje taip pat universali, tik ji klasikinėje menininko legendoje akcentuoja maištą prieš nusistovėjusias taisykles ir suvaržymus, jam aktualūs vertybiniai orientyrai. Priešinimosi, dekonstrukcijos judesiai specifiškai lūžio epochai, kai dailės atsinaujinimas sutapo su politiniu išsilaisvinimu.

XX a. 9-ojo ir 10-ojo deš. sandūroje laisvė suvokta ją siejant su pasipriešinimo laikysena, kuri tiesiogiai susijusi su politiniais įvykiais, socialinės sandaros tektoninėmis slinktimis. Šiuo laikotarpiu svarbus vaidmuo teko bendruomenėms. 1987–1988 m. pirma kultūros bendruomenių, vėliau Sąjūdžio susibūrimai, keliatūkstantiniai mitingai rodė bendro veiksmo galią išjudinant okupacinį valdymą. Planuoti ir spontaniški susiejimai buvo tarsi politinis performansas, kuris įgavo

²⁷⁸ Videofilme *Gyvenimo vaidmuo* (17 min., 2003) Narkevičius kalbina žymų britų režisierių.

²⁷⁹ Magda Goebbels. *Queen of the Bones* (2009) įkvėpta Hitlerio bendražygio Josepho Goebbelso žmonos kraupios vaikžudystės ir savižudybės istorijos; parodos *Dvigulė lova* (2014) pasakojimas siejamas su žiniasklaidoje pirmas pozicijas užėmusios Aishos Gaddaffi dramos Libijoje; *Uraganas Theresa* (2016).

išraiškingiausią simbolinę-estetinę formą *Baltijos kelio* akcijoje, kai 1989 m. rugpjūčio 23 d. apie 650 km ilgio grandine žmonės susikibo rankomis, minint 50-ąsias Molotovo-Ribentropo pakto, panaikinusio Baltijos šalių nepriklausomybę, metines, ir sujungė trijų Baltijos šalių sostines – Vilnių, Rygą ir Taliną. *Baltijos kelias* sukrėtė daugybę žmonių, sulaukė atgarsio užsienyje ir paskatino tolesnius veiksmus. Jo poveikis buvo apčiuopiamas, žmonių fizinis dalyvavimas – įtaigus.

Simbolinis-semantinis kūnas ar kūnų grupė netrukus pasirodė ir dailėje. Didelio atgarsio sulaukė *Post Ars* (Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius) akcija smėlio karjere Zacyšiuose (Jonavos raj.) 1991 m., kur menininkų kūnai virto sėklomis ir aidint švilpukams buvo pasodinti į žemę. XX a. 9-ojo deš. menininkams buvo būdinga burtis į grupes ne vien dėl drąsos planuojant provokuojančias akcijas ar dėl organizacinio patogumo siekiant kompensuoti nusivylimą didžiule ir nebeveikia Lietuvos dailininkų sąjunga. Dauguma jų formulavo pasipriešinimo poreikio pasenusioms ir naujoms socialinėms ir meninėms struktūroms svarbą, dalis tikėjosi tapti nauju elitu (grupė 24).

Vienas iš grupės *Post Ars* narių Česlovas Lukenskas, žvelgdamas atgal, apibendrina, kad svarbu buvo priešintis „naujamajai konjunktūrai su tautiniais ir klerikaliniais pamušalais“, nes ji pasirodė esanti „labai plėšri, savanaudiška, mieščioniška, vartotojiška, neraštinga, neišsilavinusi ir ksenofobiška“. Grupės menininkų ji buvo suvokiama kaip „naujos rūšies nelaisvė ir skatino priešintis, gal net labiau, negu sovietmečiu“²⁸⁰. Nors *Post Ars* grupės nariai daugiausia kuria atskirai, kartais dar susiburia bendriems projektams, kitos lūžio laikotarpiu pasireiškusios grupės kaip *Žalias lapas*, *Š.V.* (Šiaurės vėjas / Šūdina virvė), *Naujosios komunikacijos mokykla*, *SEL*, *Geros blogybės* ir dar bent tuzinas gana greitai iširo dėl pragmatinių aplinkybių (menininkams nebuvo galimybių išgyventi iš profesijos, teko rinktis kitus darbus) ir dėl naujai iškilusios individualumo svarbos.

Antisisteminio provokatoriaus pozicijos brendimas dailėje lūžio laikotarpiu glaudžiai susijęs su muzikos sritimi, muzikų ir dailininkų bendrai įgyvendintomis, dažnai improvizuojant, akcijomis. Mindaugas Navakas (g. 1952) savaip įkūnija muzikos ir dailės sinergijos poveikį. XX a. 8-ąjį deš. studijuodamas LSSR valstybiniame dailės institute jis dainavo saviveiklinėje Kęstučio Antanėlio roko grupėje, legendiniame Andrew Lloyd Webberio kultinės roko operos *Jesus Christ Superstar* pastatyme LSSR valstybinio dailės instituto salėje atliko apaštalo Petro partiją. Nors muzika /

²⁸⁰ Česlovas Lukenskas, Dovilė Stirbytė, „10 klausimų Lietuvos neoavangardo klasikams“, in: *bernardinai.lt*, [interaktyvus], 2009 09 28, [žiūrėta 2018-08-11], <https://www.bernardinai.lt/2009-09-28-dovile-stirbyte-10-klausimu-lietuvos-neoavangardo-klasikams/>.

garsas dažniausiai nėra tiesiogiai taikoma skulptoriaus kūryboje, tik kartais įtraukiama kaip sudedamasis elementas (pvz., instaliacijoje *Šnaresiai*, 2004), anot Šarūno Nako, muzikos įtaka Navako kūrybai buvo ryški pasaulėžiūros ir savivokos požiūriu: „Sąlytis su naujausiomis madomis paveikė ne tik stilistinius pasirinkimus, bet ir integravo Navaką į menamą pasaulinę menininkų bendriją – kaip lygų tarp lygių (nėr čia ko!) <...>. Aštrumas ir neprovincialumas, tokie ryškūs Navako darbuose ir pasisakymuose, turėjo įvairių ištakų, tačiau anarchiškos roko ir džiazų ideologijos, sugertos jaunystėje, mano supratimu, jį paveikė it stipriausi kvaišalai.“²⁸¹

Navakas daugiausia kūrė didžiagabarites skulptūras, objektus, instaliacijas, intervencijas į erdvę, kur žmogaus figūros beveik nėra. Vis dėlto šis autorius sukūrė vieną darbą (drauge su Jonu Gasiūnu), įvaizdinantį teiginius apie dailės ir muzikos santykius bei autonomijos deklaravimą, – tai videodarbas *Po dešimt metų* (2004–2005). Baltos sienos fone Navakas su tapytoju Gasiūnu pusę valandos šoka *stepą*. Taip jie džiaugsmingai ir atsainiai pažymi dešimties metų sukaktį, kai tapo nepriklausomais kūrėjais – abu 1993 m. išstojo iš LDS protestuodami prieš „sajungos nenorą persitvarkyti“²⁸². Jie bene vieninteliai du (trečiasis galėtų būti skulptorius Aloyzas Smilingis), kurie ir liko laisvi, nes keletas kitų irgi protesto ženklan LDS palikusių menininkų (pvz., Ričardas Povilas Vaitiekūnas) grįžo į organizaciją, pabūgę prarasti socialines privilegijas.

Navakas dalyvavo svarbiose parodose, atstovavo Lietuvai (kartu su Egle Rakauskaite) Venecijos meno bienalėje 1999 m., buvo apdovanotas Nacionaline kultūros ir meno premija, tačiau tvirtai laikosi pozicijos, kad kūrėjas „<...> neturi būti niekam įsipareigojęs, nei jaustis kam nors skolingas. Priešingu atveju jis [menas – M. K.] suburia tariamai neįgalių, kūrėjų vardu besivadinančių žmonių grupes, kurių kūrybiškumas baigiasi užpildžius paraišką finansinei paramai gauti.“²⁸³ Menininko autonomiškumas – ryški lūžio laikotarpio vertybė – rudimento pavidalu nemažai daliai autorių liko aktuali dar gerą dekadą kaip vienas esminių tikros kūrybos rodiklių. Navako pavyzdys rodo, kad autonomiška laikysena nebūtinai reiškia marginalumą ar aukos vaidmenį, net atvirkščiai.

Česlovo Lukensko (g. 1959) kūryba su muzika susijusi ištakomis (1978–1984 m. saksofono studijos LSSR valstybinėje konservatorijoje) ir polinkiu į performatyvumą, persikūnijimus. Filmuotuose ar gyvai atliekamuose hepeninguose Lukenskas neretai tepa savo kūną (kiaulių) krauju, įvairiais dažais ir kitomis organinėmis medžiagomis, naudoja įvairius objektus pakeisti

²⁸¹ Šarūnas Nakas, „Atsakymas į autorės klausimą, 2015 09 28“, in: Elona Lubytė, *Šlovė buvo ranka pasiekiamą. Mindaugas Navakas*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2015, p. 123.

²⁸² Elona Lubytė, *Šlovė buvo ranka pasiekiamą...*, p. 175.

²⁸³ Mindaugas Navakas, Kalba, pasakyta Baltijos Asamblėjos premijos įteikimo ceremonijoje Rygoje, in: *Šlovė buvo ranka pasiekiamą*, p. 119.

veidui: kojines, kiaulės galvą, jaučio liežuvį ir t. t. Naudodamas kaukę / kostiumą menininkas tampa veikėju, kuris dažniausiai išsako absurdo jauseną, šokiruoja nemaloniais potyriais. Apie performatyvią Lukensko kūrybą mąstyti kaip apie autoportreto formą galima tik labai sąlygiškai, greičiau šiuos pasirodymus galima priimti kaip paaiškinimą, kodėl įprastesni autoportretai nekuriami – judama kita kryptimi nei reprezentacija, kuri dar labai asocijuojasi su sovietmečio politine-reprezentacine portreto funkcija ir suklastotos realybės pojūčiu.

Provokatoriaus įvaizdis yra išvestinis iš perkuriančio pasaulį ar atveriančio naują kryptį modernisto modelio, tik įgavęs antimeno, antisistemos formą. Dar XX a. 8-ąjį deš. „[s]ėdėjimas kavinėse geriant ir diskutuojant apie meną buvo menininkų įsivaizduoto paryžietiško gyvenimo hepeningas, Vilnių pavertęs tarsi kitu miestu. Visus paveikė lietuvių kalba išleistos Henri Perruchot knygos apie Paryžiaus impresionistų ir postimpresionistų gyvenimus. Jaunieji menininkai jautėsi esą tarsi jų antrininkai, net pasiskirstė vaidmenimis: Lukenskas buvo Gauguin’as, Paniulaitis – Seurat, Zinkevičius – Cézanne’as.“²⁸⁴ Modernistines ištakas patvirtina ir Navako deklaruojama kūrybos samprata: „Manau, kad kūryba yra instinktas! Pirminis jai įtaką darantis impulsas yra intuityvus. O pasaulėžiūrinė motyvacija, savikontrolė yra antrinė, tačiau pageidautina, kad ji būtų, kad kūrybiniame procese dalyvautų abu sandai.“²⁸⁵

Antisistemiškumas dažnai pasireiškė įtraukiant humorą. Sovietmečiu humoras buvo svarbus individų psichinės sveikatos išsaugojimui, ieškant santykio su iškreipta realybe, ir išsivystė į pusiau slapto komunikavimo subkultūrą. Pavyzdžiui, tai matyti Vytautės Žilinskaitės satyroje. Kai tik humoras galėjo reikštis laisvai, be pavojingų reiškinių kodavimo, įgijo neregėto įžūlumo. „Laisvai pašiepti tikrovę, nevaržomai sakyti tai, ką galvoji, kuriant laisvą nuo visų normų, nerūpestingą antikultūrą, kelti abejonę ir gaivališką juoką – tai, kas iš naujo užgimė Sąjūdžio metais Lietuvoje.“²⁸⁶ Menininkai „<...> šaipėsi iš tautinio tapatumo klišių, keitė viešos erdvės ir bendravimo normas, medijų naudojimo taisykles, taip pat atvirai niekino sovietmečiu suklestėjusią

²⁸⁴ Agnė Narušytė, *Post Ars partitūra*, p. 32.

²⁸⁵ Mindaugas Navakas, Elona Lubyte, „Meno liudijimai“, in: *Interviu*, 2006, Nr. 5, p. 12–13.

²⁸⁶ Miglė Survilaitė, *Humoras vizualiuosiuose menuose: „Akademinio pasiruošimo grupė“ (APG) atvejo studija*, Magistro darbas, Vilnius: VDA, 2016, p. 28.

dailės sistemą“²⁸⁷. Anot Nako, humoras ir ironija anais laikais „lėmė viską ir buvo nesenkantis idėjų šaltinis“²⁸⁸.

Linus Liandzbergis su Herkumi Kunčiumi vaikštinėjo po miestą ir postringavo apie meną, tai vadinosi *Bendravimo menas* (1989). Grupė *Naujosios komunikacijos mokykla* surengė parodą *Pornografija*, kur pinigų kupiūrose poravosi gyvūnai (1992, ŠMC), Gintaras Znamierovskis parodoje *Dėl grožio* (ŠMC) rodė puantilistinio kičo pornografinius tapybos darbus su translyčiais veikėjais. Džiugas Katinas su Linu Liandzbergiu švirkštais taikėsi į meno kritikų venas (performansas *Glance*, 1991, galerijoje *Langas*). *Akademinio pasiruošimo grupė* (tapytojai Mindaugas Ratavičius, Giedrius Kumetaitis, Simonas Tarvydas, gyvavusi 1992–1998 m.) parodijuodami atgaivino Renesanso meistrų portretus *Once more* (videodarbas, 1992, MO muziejus), nepagarbiai tarp plastmasinių gėlių šokdino estrados klasiką Stasį Povilaitį *Aidi, aidi* (videodarbas, 1994, MO muziejus), kilimėliu „nuoširdžiu“ užrašų – *Friends is olvais welcome to Lithuania* – pasitiko užsienio svečius (*Funny versus Bizzare: Šiaurės ir Baltijos šalių paroda*, ŠMC, 1997). 1997 m. Sližys nutapė save dėvintį suknelę (*Autoportretas su suknele*, 1991, 1998). Buvo išbandytos visos ribos, kokias tik pavyko tuo metu sugalvoti.

Dažnai naudodamas humorą, provokatoriaus vaidmenį itin pabrėžtinai ir nuosekliai propagavo Redas Diržys (g. 1967): rašė manifestus, organizavo streikus ir streiko bienales Alytuje (pirmą kartą surengta 2005 m.). Principinis kairuoliškas nihilizmas subversyvus – naudojama ironija, perimamos kritikos objektų formos. 1999 m. surengė savo laidotuves. Alytaus muziejuje pasišarvojo ir gulėjo it negyvas (Pol Pot²⁸⁹, *Su meile miestui ir žmonėms*), tarsi Leninas mauzoliejuje [35 il.]. Ši akcija įvaizdina ir „autoriaus mirtį“, rodo jo abejonę gyvo kūrėjo nauda, o kartu ir pašiepia sovietinės asmens kulto apeigas.

Nors Diržio, kaip provokatoriaus ir visuomenės kritiko, pozicija aprėpia beveik visą meno ir su juo susijusį biurokratinį lauką (merai, spauda, kuratoriai, centrai, bienalės ir t. t.), kritikavimas išsiskiria detaliu konkretumu ir dažnai pasireiškia manifesto surašymu, kur papunkčiui išdėstomi kritikos objekto aspektai. *Emisijos* menininkus jis pavadina „išperstais“, žmones iš Vilniaus (ŽIV) –

²⁸⁷ Erika Grigoravičienė, „Juokas: netikras menas“, in: *MO muziejaus internetinė svetainė*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-08-16], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/xx-a-pabaigos-naujasis-menas/juokais-netikras-menas/4686>.

²⁸⁸ Šarūnas Nakas, Kęstutis Šapoka, *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, p. 140.

²⁸⁹ Slapyvardžio paaiškinimas: „Saloth Sar (1925–1998), žinomas slapyvardžiais Brolis Numeris Vienas, Pol, Pouk, Didysis Dėdė, '87', Phem, '99, geriausiai žinomas kaip Pol Pot, buvo vienas iš komunistinio Kambodžos Raudonųjų Khmerų judėjimo lyderių“; Redo Diržio pristatymas, *NDG internetinė svetainė*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019-03-13], <http://www.ndg.lt/dail%C4%97s-informacijos-centras/menininkai/dir%C5%BEys-redas.aspx>.

egocentriškais, viską besisavinančiais, įveda „užpildo“ sąvoką, kuri reiškia tuščiavidurį turinį, produkcijos imitaciją, tapybos gamybą vadina neprasminga veikla ir kviečia iš molberto geriau pasigaminti kojūkus²⁹⁰. Nors Diržys, kaip ir sisteminis menininkas, užsiima autovadyba, fotografuojasi, dokumentuoja savo veiklą ir įžymybė, tai daro subversyviai.

Sisteminis veikėjas ypatingai rūpinasi savo ir savo kūrybos reprezentacija, vaizdine ir tekstine dokumentacija, o antisisteminis provokatorius kūrybos sklaidos ir personalinio naratyvo kontrole nesirūpina, jo funkcijos baigiasi pristačius kūrinį arba autoreprezentaciją jis naudoja ironizavimui. Provokatorius nuolat kovoja su jam nepatinkančia meno / socialine sistema, tai jį ir apibrėžia. Jam aktualu gyva reakcija (Lukenskas), fizi(ki)nis poveikis (Navakas) ir aiški ideologinio nepaisymo pozicija, nelankstūs vertybiniai nusistatymai, aštri reakcija į kaip nors ribojančią tvarką (Diržys), dekonstravimo strategija. Provokatorius netęsia tradicijos, o ją keičia ir tokiu būdu save įsirašo greta didžiųjų istorijos kūrėjų.

3. MARGINALAS: KONSTANTINO BOGDANO ATVEJIS

Marginalas sąmoningai atsitraukia iš kovos dėl galios, o pripažinimo tikisi sulaukti nesukonstruotais būdais, tiki kūrybos savitikslingumu. Nusišalinusiojo pozicija taip pat istoriškai atsikartoja ir geriausiai sutampa su romantizmo laikotarpio kūrėjo samprata, kuri atmetė racionalumą ir materializmą, vertino individualizmą, subjektyvumą, vaizduotę. Kaip tik lūžio laikotarpiu naujai aktualiu ir įmanomu tapo asmens individualumas. Nors XX a. 9-ąjį deš. dalį kūrėjų būrimasis į grupes ar net kolektyvinė kūryba žavėjo kaip nauja kūrybinė perspektyva, kitiems tarpasmeninės įtampos ir kolektyviniai persigrupavimai bei galios žaidimai liko nepatrauklūs, asocijavosi su sovietmečio įtakos grupių dinamika. Marginalas dirba vienas, tačiau jis bendruomeniškas, empatiškas įvairiais socialiniais klausimais. Jam būdinga stebėtojo pozicija ir autorefleksija, o autoreprezentacijos jis vengia. T. y. kalba per save, remdamasis autentiškomis aplinkybėmis, bet nekuria reprezentatyvaus įvaizdžio, nepraneša apie save kaip apie sėkmingą kūrėją, o atvirkščiai – abejoja šių klišių nauda.

Permainų laikotarpiu Konstantinas Bogdanas (g. 1961), kaip ir daugelis, vylėsi, kad nauja meno institucijų sankloda ir parodų rengimo procesai bus pagrįsti pirmiausia meniniais kriterijais. Organizuojant penktą ir paskutinę Soroso šiuolaikinio meno metinę parodą *Sutemos* (1998 m.), vienam iš kuratorių Kęstučiui Kuizinui (kuravo su Deimantu Narkevičiumi, Evaldu Stankevičiumi)

²⁹⁰ Visi manifestai: *anarchija.lt/menas* (išjungta), [žiūrėta 2018-03-10].

Bogdanas pasiūlė tekstinę projekciją apie meną kaip atsivėrimą, to jausmo trapumą (šviečiantis užrašas *Be aware – Art*). Kuizinas kūrinio nesusidomėjo. Iš šio įvykio paaiškėjus, kad institucijų veikla ir politinės nepriklausomybės sąlygomis lieka susijusi su socialiniais procesais, institucijų procedūromis, kuriose kūrybinis spontaniškumas ne visada įmanomas, menininkas apsisprendė savo darbų daugiau nebesiūlyti, o pagal galimybes dalyvauti tuomet, kai yra kviečiamas.

Bogdano atsitraukimo reakciją lėmė ne vien idealistinis noras užsiimti tik menu, bet ir kita aplinkybė – siekis nebūti kaip tėvas, žymus skulptorius bendravardis Konstantinas Bogdanas. Painiava tarp dviejų asmenų vyksta iki šiol. Sovietmečiu Konstantinas Bogdanas (tėvas) buvo ryški viešumos figūra: žinomas skulptorius, vykdė stambius valstybinius užsakymus, jo kurtos Lenino skulptūros ir kiti kūriniai stovėjo miestų aikštėse, o Vilniaus universitete tebesėdį jo kurtas Donelaitis. Vyresniajam Bogdanui buvo suteiktas LSSR nusipelnusio meno veikėjo (1963), LSSR liaudies dailininko (1976) vardai, skirta LSSR valstybinė premija (1977), Tautų draugystės ordinas (1986). Jo balsas buvo svarbus LSSR Aukščiausioje Taryboje (deputatas 1985–1989 m.), LSSR Lietuvos dailininkų sąjungoje (valdybos pirmininkas 1982–1987 m.) ir LSSR valstybiniame dailės institute (1962–1969 m. instituto prorektorius mokslo ir mokymo reikalams). Tėvo figūra atstovavo sovietinės sistemos galiai. Jaunasis Kostas Bogdanas buvo nuolat painiojamas su tėvu arba jo buvo nuolat klausama, ar „tai jo tėvelis yra tas skulptorius“. Į Bogdano identitetą nuolat įsiterpdavo tėvo figūra, ypač studijų Vilniaus dailės institute metais, kai jo tėvas šioje įstaigoje užėmė svarbias pareigas, buvo Skulptūros katedros vedėjas (1961–1988).

Stebėdamas tėvo kūrybinę karjerą Bogdanas buvo patyręs, kad įsitvirtinimo procesai dažniau yra susiję su socialinio statuso kūrimu (institute, Aukščiausioje Taryboje, LDS), kūrybiniais kompromisais, nei gryno meno (menui) siekiu. Tačiau, užuot viešai oponavęs, Bogdanas pasirinko trečią kelią – pasikliauti savięga, tikėtis, kad kada nors bus atrastas, pakviestas suveikiant kitiems dėsniams nei socialinis statusas, pažintys arba gera vadyba ar bent jau neteks „parsidavinėti“. Viena vertus, laikomasi Giorgio Vasari suformuluoto menininko išgarsėjimo modelio, kai talentas yra atrandamas pro šalįėjusio meistro, pasikliaunama meno poveikiu. Kita vertus, menininkas šiuos nemalonus (as)meninius rebusus paverčia kūrybos objektu.

Bogdanas baigė tapybą, po studijų nebetapė, tačiau dar studijuojant kurta drobė *Mano šeima* (1981, drobė, aliejus, 97 x 129, VDAM) išpranašavo kūrybos etapą, kuriame autorius nagrinėja santykius su tėvu dailininku ir nusakė tolesnę autoriaus laikyseną. Drobėje vaizduojama tipiška sovietinio inteligento svetainė (pianinas, sofa, sietynas), o jo centre televizorius iš nugarinės pusės, į jį žvelgia tėvas su pypke (lengva atpažinti tėvą skulptorių). Antrame plane su rankdarbiu sėdi

mama, dar toliau stovi sesuo, o tarpduryje, visai šešėlyje neižiūrimas – autorius [26 il.]. Televizorius šiuo atveju yra centrinis ir svarbiausias objektas, jo atžvilgiu matyti namų hierarchija, jis atstovauja dar svarbesnes struktūras. Aparatas taip pat ir simbolinis veidrodis, o tėvas, žvelgiantis į jį, atkuria Narcizo mitą. Kiti šeimos nariai yra stebėtojai. Autorius iš situacijos atsitraukia, žvilgteli prieš išeidamas. Šis darbas tarsi užsimena apie būsimą svarbų Bogdano kūrybos etapą, kuriame vyrauja dailininko–menininko ir sūnaus–tėvo santykiai, kuriame fiksuojamas santvarkų ir pasaulėžiūrų lūžis.

Pirmajai rimtesnei personalinei parodai *Lietuvos aidu* galerijoje Bogdanas plakatą pagamino naudodamas dvikalbį (lietuvių, rusų kalbomis) savo tėvo parodos plakatą. Ant spaustuvėje gaminto daugiatiražio spaudinio buvo paliktas vardas ir pavardė, o ant parodos pavadinimo *Skulptūros* uždėtas užrašas: *Instaliacijos*, patikslinta techninė informacija. Rusų kalba uždengta anglų kalbos vertimu. Kūrinys *Plakatas* (1999) vienu metu rodo ir tęstinumą, ir konfliktą, pasakojantį apie dviejų kartų, dviejų laikų, dailės ir šiuolaikinio meno raktažodžių skirtį. Į šios parodos atidarymą sugužėjo abiejų Bogdanų pažįstami, šiuolaikinio meno ir dailininkų, akademinė bendruomenė, menininkui nebuvo aišku, koks vaidmuo šiame įvykyje tenka menui, todėl kitą parodą surengė inkognito.

Laikraščiuose buvo skelbiama apie Anatolijaus Zapolskio parodos *Fotografijos* atidarymą *Arkos* galerijoje (2001), tačiau kadangi toks autorius buvo niekam nežinomas, į atidarymą atvyko tik trys žmonės: žurnalistė praktikantė ir du nuolatiniai parodų lankytojai, ateinantys labiau dėl vaišių. Galerijoje rodyta fotografijų serija *Identifikacija. Tėvas ir sūnus* (2000, 4 nespaltotos nuotraukos, 22,5 x 18, fotografavo Gintautas Trimakas, aut. nuos.) autorių būtų tuoju pat demaskavusi, nes joje pozuoja abu Bogdanai. Pilnafigūrėse, *en face* nuotraukose tie patys du vyrai, tik trijose iš jų yra rankose laikomas užrašas. Vienoje jų tėvas pristatomas menininku (*artist*), o kitas – jo sūnumi menininku (*artist's son artist*), antroje su menininko užrašu rankose yra jaunesnysis, o vyresnysis pirmiausia tėvas (*artist's father – artist*), o trečioje jie abu menininkai (*artist*). Ketvirtoje – jie išlaisvinti nuo tekstinės interpretacijos, ir tai vienintelė nuotrauka, kurioje abu šypsosi [27 il.].

Po slapyvardžiu pristatytose nuotraukose Bogdanas tiria menininko žymumo fenomeną, parodo jo žalą ir galią, kviečia labiau gilintis, jį analizuoti. Apgaulės veiksmu provokuoja žiūrovo sąmoningumą. Bogdanas išsižada nepatikimo, ne menu pelnyto populiarumo ir ieško autentiško kontakto.

Marginalui būdinga savikritika. 1996 m. lapkričio 20 d. atidarytoje grupinėje parodoje *Subordinacija* (ŠMC) Bogdanas pristatė šviečiančius užrašus, kurie vėliau geram dešimtmečiui

buvo perkelti į Šiuolaikinio meno centro kavinę. Švieslentėse juodame fone buvo baltai parašyta *Aš menininkas / I am an artist* ir *Aš save myliu / I love myself*. Palaukęs, kol praeis metų pabaigos šventės ir sveikinimai šia proga, 1997 m. sausį Bogdanas svarbiems meno lauko asmenims išsiuntė atvirlaiškį, kur ant balto fono buvo parašyta „aš menininkas“. Šie Bogdano kūriniai ne tik fiksavo lingvistinę kūrėjo tapatybės kaitą, bet ir rodė naują, anksčiau neįmanomą, autoįsisteigimo galimybę²⁹¹, taip pat ironizavo naujųjų menininkų susižavėjimą savimi, pranašumo pojūtį, nesidomėjimą kitų kūryba.

Beveik visai Bogdano kūrybai būdinga autorefleksija. Menininkas visais etapais domėjosi kūrėjo vienatvės ir žymumo fenomenais, meno kūrinio prasme ir santykiu su publika. Marginalo pozicija yra glaudžiai susijusi su reakcija į pasibaigusį sovietmetį, su teise laisvai rinktis poziciją, individualius kriterijus, nesielgti pagal numatytą racionalų hierarchinį modelį. Tai ir mėgavimasis tuo, kas visai neseniai buvo neteisėta ir smerkiama.

Bogdanas unikalus tuo, kad būdamas privileijuotoje situacijoje sąmoningai pasirinko atsitraukimo strategiją. Tačiau pagrindinių meno salių nuošaly buvo ir tokių autorių, kurie čia atsidūrė ne savo noru, bet atrado marginalumo privalumų. Gintaro Zinkevičiaus (g. 1963) autsaiderio mentalitetas susiklostė nuosekliai nepritampant. Jaunystėje buvo rimtai susidomėjęs kinu, bet už draudžiamos literatūros turėjimą sugautas KGB prarado galimybę studijuoti aukštojoje mokykloje. Dėl to, kad nebaigė Dailės instituto, „aiškiai jautė disonansą su „veisliniais“ menininkais“. Anot Zinkevičiaus: „Mane būtent už tai kadaise Andriušis su Kuizinu buvo net iš grupės narių išbraukę. Mentalitetas neįtiko.“ Nuo vaikystės krėtęs išdaigas, ir dailėje Zinkevičius liko neformato pusėje, jam imponuoja Daniilo Charmso pasakymas: „Jei mane kas iš tikrųjų ir domina, tai tik nesąmonės.“²⁹²

Prie charmsiškos pozicijos galima priskirti Zinkevičiaus nuotrauką *Autodurnetas* (1982, sidabro atspaudas, 30 x 40, aut. nuos.) – čia menininkas atrodo kaip peraugęs žaidžiantis vaikas. Jis stovi ankšto buto koridoriaus gilumoje, apsuptas marškų, laikraščių – neiškalbingos mums nežinomo žaidimo scenografijos. Bekelnis autorius užsimaukšlinęs indėno plunksnų karūną, veidas rimtas ir tyras, kaip kūdikio ar silpnapročio, koku dažnai apsimesdavo spontaniškuose gatvės performansuose. Autoportretas dvelkia skaidriu nustebimu. Tokią poziciją galima priimti kaip nuoširdų juokavimą arba kaip veidrodinį visiškai nesuvokiamos sovietinės realybės atspindėjimą.

²⁹¹ Žaidimas su legitimacijos funkcija rodė prasiplėtusias kūrėjo galimybių ribas, sumenkusią dailės mokslo institucijų reikšmę, reiškė tam tikrą provokaciją.

²⁹² *Post Ars partitūra...*, p. 346–376.

Marginalaus, keisto, apleisto (menininko) temą Zinkevičius vysto fotografuotame performanse *Gulėjimas* (1992, 3 sidabro atspaudai, 30 x 40, aut. nuos., Remigijaus Pačėsos nuotraukos). Reformatų skvere ant šaligatvio, ant bėgių, tuščios salės scenoje atsigula ant pagalvės, užsikloja ir guli. „Aplink gulintįjį nieko nėra, bet jį supa menama minia“²⁹³, kaupiasi galimo susidūrimo įtampa, neatitikimo, nejaukumo erzelis [25 il.]. Neatitikęs socialinės tvarkos, Zinkevičius pasirenka kultivuoti nesąmonių, nelygio, negrožio ir kitų „ne“ subkultūrą.

Bogdano ir Zinkevičiaus meninėje laikysenoje svarbus autentiškumas, per jį išreiškiama universalesnė idėja. Abiem aktualus santykis su publika, kuri atrodo, kad yra kažkur už institucijų, abu nesusieja kūrinių rodymo būdo – Zinkevičius daro parodą lauke, Bogdanas plauna troleibusus, plauna indus, dirba reikalingus darbus, turi neįgyvendintų darbų. Atrodytų, kad jų kūrinių tikroji vieta yra abstrakti, niekam nepriklausanti plotmė, labiau susijusi su istorija ir amžinybe nei su meno procesais ir rinka.

*

Viena vertus, dailininkų pozicija, koreliuojanti su galios išsidėstymu visuomenėje, – sisteminis veikėjas, antisisteminis provokatorius ir marginalas, – yra klasikinė ir istoriškai atsikartojanti. Kita vertus, lūžio laikotarpiu ir pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu šie vaidmenys ypatingai išryškėjo dėl dailės lauko (ir galių jame) persiskirstymo. Šių pozicijų nustatymas leidžia kalbėti apie naujo kanono formavimąsi ir kuria kontekstą šiuolaikinei autoreprezentacijai, kurioje matyti, kad ilgainiui šių trijų vaidmenų nebeužteko.

Menininko laikysena yrančioje ir naujaip besikuriančioje aplinkoje XX a. 9–10-ąjį deš. tiesiogiai nepriklausė nuo centralizuotos sovietinės sistemos, tačiau inertiškai vis dar buvo susijusi su reakcija į ją. Dalis kūrėjų persismelkė išsilaisvinimo leitmotyvu, tarsį privalėtų pakartoti šalies istoriją, o atgauta laisvė nulemtų meno atsinaujinimą. Menininkų, nebe dailininkų, tapatybę tenka formuoti iš naujo. Tapatybė ar jos aspektas dažniau tampa kūrinio tema, tradicinis autoportretas – vaizduojantis autorių – kuriamas labai retai.

Sisteminiai veikėjai skubėjo kuo greičiau įsitvirtinti kitose sistemose vietiniu ir tarptautiniu mastu. Autoatvaizdus kūryboje daugiausia naudojo Stanikai, eksploatuodami abjektiškus vaizdinius, šie, viena vertus, savaip palaikė ekspresionizmo pasaulėjautą, kai menininkas drįsta leisti į tamsius

²⁹³ *Post Ars partitūra...*, p. 356.

psichikos užkaborius, kita vertus, atspindėjo jų sekimą pripažintais užsienio kūrėjais (Sherman). Daugelį jų ekspozicijų galima vadinti išplėstiniu autoportretu, nes kūrinuose autoriai veikia prisidengę vaidmeniu, tačiau pabrėžiant autorių dalyvavimą slegiančio turinio kūrinuose provokuojamas ir menininkų kultas, mistifikuojama kūrėjų reikšmė. Autoportreto prieiga siūlosi ir todėl, kad Stanikų kūryboje įtraukiama asmeninė ir šeimos istorija bei stipriai išreikštas privilegiuoto menininko socialinio statuso demonstravimas per kūrinių mastelius, rafinuotos manieros rodymą, nestandartinį elgesį jautriomis temomis.

Mišrias (meno ir kt. sričių) praktikas naudojantys kūrėjai Urbonai savo dueto vardą konstruoja remdamiesi verslo pasaulio logika, tarsi kurdami prekės ženklą, kuriam būdingos inovacijos, darbas grupėmis, skirtingų sričių jungimas. Už šio vardo beveik visada slypi anonimizuotos grupės talentingų žmonių. Sisteminiai veikėjai buvo imlesni tarptautinės scenos sėkmingųjų įtakai. Parenkamos ne tik madingos kūrinių temos bei įgyvendinimo priemonės, įtaka nemažiau atsispindi ir menininkų prisistatymuose (žinomi vardai, institucijos – CV įrašuose, madingos teorijos – kalboje). Ypač Deimantas Narkevičius savo vardą garsina susisiedamas su žymiomis asmenybėmis ir institucijomis.

Antisisteminis provokatorius deklaruoja laisvę (Navakas su Gasiūnu švenčia išstojimą iš LDS), vaizduoja savo priešinimosi strategijas (performatyvus Lukensko nekonvencinės elgsenos radikalizavimas). Konstantino Bogdano atvejis pasakoja, kad buvimas nuošalėje, toliau nuo įvykių epicentro irgi gali būti sąmoningai pasirinktas. Stebėtojo pozicija Bogdaną suartino su publika ir istorijoje neišlikusių autorių bendruomene. Šis menininkas sureikšmina pastarųjų vaidmenį ir tokiu būdu „pro galinės duris“ grįžta į menininko legendą, kur kūrėjas išskirtinis, nes, šiuo atveju, yra socialiai pastabus.

Paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais arba lūžio laikotarpiu buvo sukurta reikšmingų menininkų atvaizdų, kuriuos be didesnių išlygų galima klasifikuoti į autoportretų kategoriją, nes daliai autorių autorefleksija labai aktuali. Išskirtinai daug jų sukūrė Bogdanas ir Stanikai. Bogdano savivoką fiksuojantys kūriniai daugiausia papasakoja ne apie jo asmenį, o apie kaitos laikotarpiu menininkams kilusius, egzistencinius savivokos iššūkius: ką reiškia būti menininku, koks santykis su žiūrovu, su rinka, kokie kriterijai svarbūs. Stanikų kūryba efektingai įvedė išplėstinio autoportreto strategiją, kurioje akcentuojama fikcija, ne atsivėrimas, tačiau jų kuriamos kaukės akivaizdumas žiūrovo mintis kreipia psichoanalizės linkme.

III. TAPATUMO RAIŠKOS IR AUTOATVAIZDO KOLIZIJOS

ŠIUOLAIKINIAME MENE

XX a. 10-ajam deš. ritantis į antrą pusę, socialiniu požiūriu kūrybos sąlygos daugeliui menininkų buvo labai įtemptos: nebelikus sovietmečiu kūrėjams suformuoto paslaugų tinklo (komfortiškų darbo ir gyvenimo sąlygų), nespėjus susiformuoti meno rinkai ir kūrybos skatinimo projektų / programų sistemai, menininko profesijai grėsė tapti prabanga arba hobiu. Anot Gedimino Akstino: „Dailininkas – naujas bedarbio įvardinimas.“²⁹⁴ Jauni ir ambicingi menininkai suprato, kad būtina siekti karjeros, kitaip teks persikvalifikuoti, kaip tai nutiko nemažai grupei autorių, radusių prieglobstį augančioje reklamos rinkoje ir kitose srityse. Į taikomąją sritį nepasitraukusių kūrėjų galimybės pirmiausia sietos su sėkme užsienyje²⁹⁵.

Žinių apie pasaulio vaizduojamojo meno aktualijas vis daugėjo, palaipsniui buvo įsiliejama į tarptautinius renginius ir globalius reiškinius²⁹⁶ – visa tai skatino menininkus atsižvelgti į naujus kūrybos ir autoreprezentacijos orientyrus bei darbo strategijas. Šį procesą paveikė naujai iškilusi kuratoriaus figūra, kuri vis labiau pretendavo į kūrybiškumo atstovavimą ir ateities konstravimo galią, vis labiau ir ne be pasipriešinimo²⁹⁷ formavo menininkų kūrybos turinį, diktuodama parodų temas bei rodymo būdus. Menininkų kūrybos orientacijai reikšmingos įtakos turėjo SŠMC prodiusavimo praktikos bei už įspūdingas sumas surengtos metinės parodos²⁹⁸. Miško Šuvakovičius atkreipia dėmesį į tai, kad po SŠMC įsteigimo įvairiose posovietinėse šalyse galima pamatyti „*panašaus naujo meno* atsiradimą visiškai skirtingose, kartais netgi nepalyginamose kultūrose. Naratyvas ir pristatyti pavyzdžiai buvo skirtingi, tačiau būdai, t. y. prezentacijos poetika, išraiškos formos ir komunikacija – tapatūs.“²⁹⁹ Menininkų savivokai teko išgyventi ieškojimo etapą, kurio fonas – globalėjanti aplinka, įvairiausiais keliais ir būdais gaunamos naujos žinios.

²⁹⁴ Gediminas Akstinas, in: *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*, p. 11.

²⁹⁵ Deimantas Narkevičius, *Ibid.*, p. 202.

²⁹⁶ „<...> visų pirmą – į Rytų Europą, o taip pat ir į Baltijos ir Šiaurės šalių meno kontekstą. 1992 m. Latvijoje ir Estijoje įvyko viena pirmųjų Baltijos respublikų šiuolaikinį meną pristatiusių parodų – *Forma Anthropologica*, kurią kuravo Helena Demakova, R. Jurėnaitė ir Ants Juske“; Julija Fomina, *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida*, p. 84. O 1999 m. Lietuvai Venecijos šiuolaikinio meno bienalėje pirmą kartą atstovavo Mindaugas Navakas ir Eglė Rakauskaitė.

²⁹⁷ Julija Fomina, *op. cit.*, p. 62, 67, 85.

²⁹⁸ *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* (1993, kuratorė – Raminta Jurėnaitė), *Duona ir druska* (1994, Jurėnaitė), *Kasdienybės kalba* (1995, Algis Lankelis), *Dėl grožio* (1995, Sandra Skurvidaitė, Raimundas Malašauskas), *Daugiakalbiai peizažai* (1996, Jurėnaitė) ir *Sutemos* (1998, Kuizinas, Narkevičius, Evaldas Stankevičius).

²⁹⁹ Miško Šuvakovič, „The ideology of exhibition: on the ideologies of Manifesta“, in: *Platforma SCCA*, [interaktyvus], 2002, Nr. 3, [žiūrėta: 2020-04-23], <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>. Vertimas Julijos Fominos.

Įvairių kartų menininkai iš reikšmingų jų kūrybai autoritetų individualiai mini ir minimalizmą, ir konceptualizmą, avangardą muzikoje, *fluxus* idėjas, videomeno ir mišriomis technikomis kuriančias žvaigždes – Billą Viola³⁰⁰, Damieną Hirstą, Gilbert&George, performansų kūrėjus (Mike Kelley ir Paul McCarthy³⁰¹), Marcelį Duchamp'ą ir Joseph'ą Beuysą³⁰² bei kitus, tačiau *menininko legendą* ir vietinius poreikius, ko gero, ryškiausiai atliepė serbų kilmės menininkės Marinos Abramovič (g. 1946) atvejis. 1997 m. Venecijos šiuolaikinio meno bienalėje su performansu „Balkanų barokas“ laimėjusi pagrindinį prizą, ji įkūnijo menininkės iš mažos podiktatūrinės šalies triumfą pasaulyje. Abramovič imponavo ir iki šio reikšmingo įvertinimo savo fiziška, su savęs žalojimu, savo ribų mėginimu – maištu – susijusia raiška, kuri patraukė pasaulio publikos dėmesį ir kurią galėjo atpažinti bei kultivuoti ir Lietuvos kūrėjai. 1999 m. Venecijoje Abramovič sėkmę pakartojo iranietė Shirin Neshat su videoinstaliacija *Turbulent* (1998). Neshat taip pat buvo asmuo iš meno periferijos, o jos raiška susijusi kūnu. Publiką ir žiuri paveikė į patriarchalinę tvarką netelpantis – rėkiantis, dejuojantis, neharmoningai dainuojantis – menininkės balsas, priešpriešinamas harmoningai vyro atlikėjo dainai.

Abramovič ir Neshat kūriniai rodė, kaip ilgai akumuliuotą pasyvią agresiją (sistamai, nesusikalbėjimui, absurdui) paversti į galingą meninę raišką. Lietuvos meno visuomenė šį poreikį galėjo atpažinti kaip savo ir netrukus ėmė rasti analogišką – užslopinto turinio išlaisvinimo – funkciją atliekantys kūriniai. 2002 m. Jurgai Barilaitei *Arkos* galerijoje pristatius videokūrinį *Kai į mane žiūri – aš rėkiu* (1999), tuo pat metu ŠMC veikiančioje parodoje buvo rodomas analogiškas Eglės Rakauskaitės videodarbas *Nugalėti gėdą* (2002). Abiejuose jaunų autorių kūrinių ekranuose menininkės rėkė į kamerą. Šis sutapimas kultūros savaitraštyje *7 meno dienos* išprovokavo pokalbį su autorėmis „apie rėkiantį meną“ (parengė Laima Kreivytė)³⁰³. Pašnekovės, komentuodamos darbus, rado subtilių skirtumų, tačiau teko pripažinti, kad į kūrybinius sprendimus įsiterpia provaizdžiai. Minėtas Edvardas Munkas, Marina Abramovič³⁰⁴, Bruce Naumanas, Venecijoje rodytas Shirin Neshat kūrinys. Rakauskaitė konstatavo, kad „[t]uri žinoti kontekstą. Jau tiek visko pridaryta. <...> padaryti kažką visiškai nauja iš esmės neįmanoma.“³⁰⁵

³⁰⁰ Jurga Barilaitė, Laima Kreivytė, Eglė Rakauskaitė, „Riksmo mutacijos“, in: *7 meno dienos*, 2002 03 22, Nr. 12 (514), p. 9.

³⁰¹ Žilvinas Kempinas, in: *72 lietuvių dailininkai – apie daile*, p. 143.

³⁰² Audrius Novickas, *Ibid.*, p. 214.

³⁰³ Jurga Barilaitė, Laima Kreivytė, Eglė Rakauskaitė, „Riksmo mutacijos“.

³⁰⁴ Abramovič su Ulay šaukė vienas kitam į veidą bendrame kūrinyje *AAA-AAA* (1978).

³⁰⁵ Jurga Barilaitė, Laima Kreivytė, Eglė Rakauskaitė, „Riksmo mutacijos“.

Šis akivaizdus Vakarų meno motyvų atsikartojimas Lietuvos atsinaujinimą išgyvenančioje dailėje atsirado ne tik dėl jaunos meno scenos imlumo pasaulinėms madoms, tarptautinių institucijų įtakos, bet ir kaip reakcija į globalias aktualijas, šiuo atveju – požiūrio į kūną raidą bei videopriemonių įtaką žmogaus vaizdavimui. Galima diskutuoti dėl to, kaip ir kiek Lietuvos meno scena buvo paveikta tarptautinės ir kaip tai prisidėjo prie vystymosi ar darė žalą, tačiau pažymėtina, kad kuriant savivaizdį tapatinimasis tiek pat reikšmingas, kiek ir išskirtinumo konstravimas, nes menininko tapatybę, kaip ir visas kitas, įmanoma įgauti tik per pakartojimą. Todėl atmetus sovietmečio provaizdžius³⁰⁶, ieškota naujų, tai yra būtina savivaizdžio kūrimo procese. Pasirinkti tokie provaizdžiai, kurie sutapo su meniniais bei psichologiniais Lietuvos autorių poreikiais ir pelnė sėkmę, o tai reiškia profesinės perspektyvos galimybę.

Ankstesniame skyriuje pasiūlytą, lūžio laikotarpiu susiformavusių menininkų tipologiją pagal santykį su galios mechanizmais ir siekiamą socialinį vaidmenį (sisteminis, antisisteminis, marginalas) iš dalies galima taikyti ir vėlesnėms kartoms. Pavyzdžiui, didesnė dalis pirmos jaunosios Nepriklausomybės menininkų kartos autorių, iškilusių amžių sandūroje, atitiktų sisteminio veikėjo nuostatas, juos jungia pastangos rasti / įsteigti nišas savo kūrybai, įsirašyti į institucijų veiklą. Antisisteminio provokatoriaus vaidmenį tarsi perėmė į institucijų kuriamą diskursą nepatekusieji ar juo nusivylusieji, reaguodami institucijų kritika. Tačiau nemažos dalies menininkų savivaizdžio formavimui aktualesnis tampa ne tiek vietinis autoreprezentacijos aspektas socialiniu pagrindu, kiek tarptautinės meno scenos veikėjų įvaizdžiai, įkūnijantys ar net plėtojantys *menininko legendą*. Šiame skyriuje bus siekiama išskirti ir išanalizuoti ryškesnes menininko savivokos raiškos kryptis naujomis sąlygomis: nustatant pasikartojančių motyvų (nuogas kūnas, ikonografijos su paklaida naudojimas) reikšmę, išskiriant pagrindinę vaizdavimosi tendenciją ir pristatant kraštutinę jos versiją (Žygimanto Augustino atvejis).

Iš globalių aktualijų Lietuvos šiuolaikinį meną taip pat paveikė kintančios medijos ir kūrybos strategijos. Nuo XX a. pabaigos į meno praktikas įsiliejant vis naujoms vaizdo gamybos medijoms (fotografija, videomenas, skaitmeniniai vaizdai), pagrįstoms veidrodiniu atspindėjimu bei gyvo kūno dalyvavimu vaizde, dailininko santykis su realybe turėjo keistis, autorius dažnai tiesiogiai įtraukiamas į meno kūrinį. XVIII a. pab. įsivyravusį portretą po truputį keitė menininko kūnas. Veidą – visa figūra. Beltingas aprašo menininkų entuziazmą videopriemonių atžvilgiu, jos kurstė

³⁰⁶ „Užaugo menininkų karta, kuriems to laikotarpio dailė paprasčiausiai neegzistuoja“; Deimantas Narkevičius, in: 72 *lietuvių dailininkai – apie dailę*, p. 200.

viltis, kad judesio fiksavimas išvaduos vaizdą nuo kaukės stingulio, įkvėps gyvybės³⁰⁷. Tačiau meno kritikė ir teoretikė Rosalinda Krauss 1976 m. žurnale *October* sukritikavo šios naujos menininkų aistros videomeniui pasekmes. Krauss nuomone, kameros pastūmėjo kūrėjus į besaikį narcisizmą, tapusį videomeno esme³⁰⁸.

Šiame kontekste į klausimą, ar kūrinius, kuriuose dalyvauja menininko kūnas ar asmuo, automatiškai galima priskirti autoportretiškai raiškai, norisi atsakyti teigiamai, nors autoriai su šiuo požiūriu ne visuomet yra linkę sutikti. Menininkė Rakauskaitė apie savo videoperformansus teigia, kad jai „nesvarbu, kad tai aš rėkiu. Norėjau, kad tai būtų aktorė, bet ji tausojo balsą. Visuose darbuose – ir murkdydamasi meduje, ir taukuose galėjau būti ne aš.“³⁰⁹ Vis dėlto autoportreto perspektyva kaskart reikliai pasisiūlo pati, kai tik žiūrovui yra žinoma, jog prieš jį yra menininkas, net jei primygtinai teigiama, kad kūrinyje matomą kūną reikėtų suprasti kaip bendrinį. Menininko dalyvavimas kūrinyje yra faktas, tai dėmuo, kurio negalima atšaukti, lygiai kaip ir, pavyzdžiui, pasiūlymo nepaisyti performanso atlikėjo lyties. Nors kultūrinė tapatybė yra kaiti, daugialypė, priklausoma nuo laiko, vis dėlto sąmoningai pasirenkama³¹⁰. Daugiau diskusijų kyla, kai menininko panašumas kūrinyje nėra akivaizdus.

Šią vertinimo dilemą gerai iliustruoja diskusijos dėl to, ar amerikiečių menininkės Cindy Sherman (g. 1954) kūrybą – jos persikūnijimus – galima traktuoti kaip autoportretus, ar ne. Jos kūrybą interpretavusios Krauss ir Meskimmon sutaria, kad menininkės dalyvavimas kūriniuose tampa būdu konstruoti savo tapatybę, pažiūras ir to pageidaujant leidžia nusišalinti nuo reginio. Menininkės pakeitimas aktore visiškai pakeistų kūrinių reikšmę³¹¹. Galima būtų klausti, ar tai nėra tiesiog vaidmenys ir kuo jie skiriasi nuo kitų – teatro, kino – vaidmenų. Tačiau žvelgiant į Sherman kūrybą kaip į visumą ir atkreipiant dėmesį į tai, kad visus vaidmenis ji pasirinko pati (Calabrese's minėtoji intencija), matyti, jog autorės pažiūros jos kūriniuose kartais net akivaizdesnės nei kitų autorių, kurių autoportretai paremti fiziniu panašumu. Menininkė sukuria savo tapatybę per neigimą, per skirtumą, žiūrovas ne tik nujaučia, kas ji, bet ir vaizdžiai patiria jos socialines pažiūras. Sherman meninė strategija įtvirtina fikciją, kurią, anot Beltingo, suprato ir liudijo jau Rembrandto

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

³⁰⁸ Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcissism, 1976“, in: *Video Culture: A Critical Investigation*, sudarė John G. Hanhardt, New York: Rochester, 1990.

³⁰⁹ Jurga Barilaitė, Laima Kreivytė, Eglė Rakauskaitė, „Riksmo mutacijos“.

³¹⁰ Odeta Žukauskienė, „Kultūrinės tapatybės problema postmodernybėje“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014, Nr. 4: *Tapatumai, sąveikos, trauminės patirtys*, p. 55.

³¹¹ Marsha Meskimmon, *op. cit.*

maskaradiški autoportretiniai atvaizdai³¹². Tik Sherman atveju fikcija dominuoja užgožiančiai, bet yra ir akivaizdi (pastarųjų dešimtmečių darbuose maskarado dirbtinumas ne maskuojamas, o tyčia išryškinamas), ir tokie pasirinkimai tampa priemone išskleisti jos pačios tapatybę, bet ne reginio forma. Kitaip tariant, Sherman tapatybė sudėliota iš riktų. Vadinasi, autoportretišku galime vadinti tokį kūrinį, kuriame, nesvarbu kaip, aiškiai išreikšta autoriaus tapatybė, ego, išorinis panašumas.

Sherman pavyzdys istoriografijoje pasikartoja kaskart susidūrus su šiuolaikiniu autoportretu, ko gero, ir todėl, kad įvaizdina takoskyrą, kai kasdienė tapatybė (ne sceninė ir ne kaip psichinė būklė) tapo oficialiai daugybine. Ji susijusi su Jeano Baudrillard'o aprašyta hipertikrovės samprata, kuri generuojama pasitelkus modelius, „neturinti nei kilmės, nei realybės“³¹³, Gilles'io Deleuze'o simuliakro aiškinimu, kai jis nusakomas kaip nesantis tu, „ką jis simuliuoja: jis reprodukuoja originalo regimybę, tačiau tik kaip padarinys arba efektas. <...> Jis internalizuoja nepanašumą“³¹⁴ ir su paskata iš lyčių studijų srities pasinaudoti Judith Butler patarimu kaip tik ir siekti reikšmių miglotumo, neleisti savęs apibrėžti, nes apibrėžimas leidžia sistemoms disciplinuoti ir riboti asmenį³¹⁵. Poststruktūralistų³¹⁶ konstatuojamas pasaulio sandaros, asmens statuso neapibrėžtumas ilgainiui tampa instrumentu keisti tradicijas ir sistemas, pavyzdžiui, lyčių santykių požiūriu, taip pat ir vienu iš dažniausiai pasirodančių vaizduojamosios dailės objektų bei darbo strategijų. Ne teorinėje plotmėje tokį nestabilų tapatybės patyrimą pastaruoju metu itin ryškina globalizacijos procesai: asmens suvokimas kinta kaskart priklausomai nuo konteksto, kontekstai kinta net nekeliaujant fiziškai, jie maišosi virtualioje erdvėje, dažnai nenumatytai, savavališkai. Šis kontekstas tapatybės ir atvaizdo klausimus dar labiau komplikuoja.

Nūdienos autoportretiškumui autoriaus fizinis atpažinimas nebe svarbiausias, nors jis veikia kaip veikęs, svarbesniu tampa žinojimas (faktas), kad kūrinys dalyvauja menininkas. Šią savybę tiesiogiai ir konceptualiai išnaudojo Abramovič ilgos trukmės performanse *Menininkė dalyvauja* (*The Artist is present*, 2010–2012 m.), kai ji savaitėmis nuo ryto iki vakaro, be pertraukų, asmeniškai sėdėjo galerijoje ir žvelgė priešais atsisėdusiam galerijos lankytojų į akis, šimtams žmonių paeiliui. Šio kūrinio pristatymuose menininkė savo, kaip išskirtinio žmogaus (ištvėrme ir poveikiu), statusą sakralizuoja, o savo meno poveikį vertina kaip gyvenimus keičiančią patirtį.

³¹² Hans Belting, *Face and Mask...*, p. 135.

³¹³ Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 7.

³¹⁴ Cit. pagal: Audronė Žukauskaitė, „Tapatybė ir pakartojimas“, in: *Filosofija, sociologija*, 2002, Nr. 2, p. 49.

³¹⁵ Judith Butler, „Gender trouble...“

³¹⁶ Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan ir kiti.

Beveik visa Abramovič kūryba paremta jos asmeniu, vėlyvojoje kūryboje tai perauga į jos pačios asmens kultą: ją išaukštinanti autobiografinė knyga, spektakliai apie jos gyvenimą, jos kūrybos institutas, kur taikomi Marinos metodai, ir taip toliau.

Sherman veikia atvirkštiniu būdu: ji slepia save po kauke atvirai, visada tyčia ir regimai kyšo jos kūnas, tapatybė. Tokiu būdu ji pasitraukia iš reginio, bet jį lemia. Taikant kino analogiją Abramovič – visada pirmo plano aktorė, apie kurią sukasi istorija, o Sherman – režisierė, kuri konstruoja pasakojimą. Abramovič ir Sherman elgesio su savo atvaizdu kryptys reprezentuoja dvi tendencijas, kurios atsispindi ir Lietuvos dailėje. Tačiau abiem atvejais autoportretiškumas siejamas nebe (vien) su veidu / portretu, o su visu kūnu ir jo patyrimais, autoportrete aprėpiama vis daugiau aspektų: pažiūros, biografija, viešo gyvenimo strategijos ir t. t.

Pirmame šios dalies skyriuje tiriamos autoportretiškoje raiškoje itin padažnėjusio menininko kūno motyvo reikšmės. Aiškinamasi, ką savęs vaizdavimo pokyčiai sako apie kūrėjų savivoką, į kokius autoreprezentacijos provaizdžius nurodo. Dėl (nuogo) kūno interpretavimo skirtumų atskirai aptariama menininkių ir menininkų kūryba. Antrame skyriuje tiriama, kaip menininko socialinio statuso samprata pasireiškia autoportretiškuose kūriniuose. Tam pasitelkiami institucijų kritikos pavyzdžiai, į kūrinį įtraukiantys autorių. Domimasi, ką jie gali atskleisti apie menininkų vietą visuomenėje ir savivaizdį bei jo plėtotę, o trečiame skyriuje per triksterio prieigą bus siekiama atskleisti radikaliausią atvaizdo savarankiškumo versiją, susumuojančią pusės amžiaus menininko savivaizdžio plėtotės patirtis. Pristatomas Žygimanto Augustino kūrybos atvejis.

1. KŪNAS: INTYUMO IŠVIEŠINIMAS

Nuo XX a. 10-ojo deš. (nuogo) kūno vaizdų dažnėjimas Lietuvos dailėje sietinas ne tik su naujų technologijų (videofilmai, videoperformansai, performansai) naudojimo pradžia. Paskutiniaisiai XX a. ir pirmais XXI a. dešimtmečiais Vakarų mene nuogas kūnas buvo nebe naujovė, bet Lietuvoje per kelis dešimtmečius nuvilnijo jaudinančių pirmų kartų banga. Ji savaip reiškė visokeriopą išsilaisvinimą nuo sovietinių normų, slopinusių kūniškumą, o nenormatyvinį seksualumą kriminalizavusių. Naujas kūno patyrimas, naujas kalbėjimas apie kūną, naujos žinios šia tema ir išsilaisvinimo procesai buvo susiję su artėjimu į Vakarų, tapimu Europos dalimi. Sovietmečio ikonografijoje kūnas sietas su sportu, darbu, kario jėga ir mirtimi, vėlyvuju sovietmečiu ir lūžio laikotarpiu pirmiausia tapo maišto vieta, skubėta prabilti apie kūną su aistromis, silpnybėmis ir ligomis – be didingumo. Kalbėdama apie amžių sandūros menininkų akcionizmą Grigoravičienė

atkreipė dėmesį, kad „[k]ūnas lietuvių kalboje pirmiausia asocijuojasi ne su seksualumu, o su mirusiojo palaikais“³¹⁷, atitinkamai ši tendencija ryški ir dailėje. Nors pirmais XXI a. dešimtmečiais jaunųjų autorių kūryba beveik visada susijusi su medijomis, pavertusiomis gyvą kūną „kintančiu ženklų rinkiniu, informacijos sistema“, jam „taip pat būdingos meno ir gyvenimo, mimetinio ir antimimetinio prado suartinimo strategijos“³¹⁸.

Maišto reikšmė autoreprezentacijoje susijusi ne tik su laiko aktualijomis, bet ir su *menininko legenda* – svarbia šio pasakojimo dalimi. Kanoninė dailės istorija yra paremta cikliško maišto prieš ankstesnę tradiciją samprata. Anot Julijos Kristevos, maištas yra ir viena iš svarbiausių kultūros gyvasties būtinybių³¹⁹, todėl dažnai tampa ir menininko identiteto dalimi. XX a. pabaigoje Vakarų dailėje maištas tiesiogiai sulipo su menininko kūnu, maištaujama prieš socialines normas ir ribojančius stereotipus. Išeinantis iš komforto zonos, transgresyvus kūnas tampa ir viena paklausių Rytų regiono meno prekių. Pagal Freudo psichoanalizę kūno maištas siejamas su paneigtos tiesos (apie traumą) išaiškėjimu – tai irgi aktualu posovietinei bendruomenei. Maišto motyvas tapo keleriopai aktualus, taip pat ir madingas, jo tikėtasi iš Rytų regiono menininkų.

Lukensko nuotraukų serijoje *Išmestas žmogus* (1989) menininkas lygino save su išmesta šiukšle, pūpsančia šalia kelio maita, jo vaizdai klausė apie žmogaus vertę. Spontaniškose akcijose mieste Zinkevičius sudaiktino save, ieškojo kontakto su praeiviais į juos atsitrenkdamas (*Žmogus-dėžė*, 1991), gulėjo lyg egzistencinis benamis mieste tam netinkamose vietose, apsiklojęs antklode (*Gulėjimas*, 1992, 3 sidabro atspaudai, 30 x 40, aut. nuos.). Aleksas Andriuškevičius ritosi koridoriaus grindimis ir Kauno rotušės aikštės grindiniu (*Mano kelionė*, 1992, 5,06 min., MO muziejus) naujai patirdamas erdvę, tarsi ieškodamas kitokio buvimo būdo, kurdamas autentišką patyrimą, situaciją. Šiose akcijose menininkai atskleidė sutrikimo, nepritapimo situacijas, savo mirtingumą. Grupės *Post Ars* kūrėjai rituališkais veiksmais siekė „Lietuvos atgimimo ir meno atgimimo“³²⁰. Rituališkumas ryškiausias bendroje akcijoje smėlio karjere Zacyšiuose (1991), kur menininkų kūnai buvo užkasami it sėklos. Šis „kūno meno“ etapas dar neskirtas meno rinkai, o veikiau išreiškia bendruomenės autoterapijos poreikį, autentiško būvio paiešką, savikūros procesus.

³¹⁷ Erika Grigoravičienė, „Tarp gyvo ir negyvo kūno. Devintojo–dešimtojo dešimtmečių sandūros lietuvių akcionizmo ypatumai“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 1999, t. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė, p. 61.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 74–75.

³¹⁹ Julija Kristeva, „Prasmė ir beprasmybė“, in: *Psichoanalizės galios ir ribos I*, iš prancūzų kalbos vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Charibdė, 2003, p. 11.

³²⁰ Česlovas Lukenskas, *Post Ars partitūra*, p. 54.

Radikaliu kūniškumo vaizdavimu ir kūno problematikos aktualizavimu XX a. 10-ąjį deš. visuotinį dėmesį patraukė menininkų Svajonės ir Pauliaus Stanikų poros kūryba. Seksualumo išryškinimas, neatmetant mirtingumo akcentavimo, išskyrė Stanikų kūrybą iš bendro estetiškai stilizuoto, ritualizuoto kūno traktavimo konteksto. Tai visiškai naujas savivokos etapas, paremtas kur kas pragmatiškesne dailės samprata – joje destrukcija, psichofiziškumas yra ne terapinio pobūdžio, o įgavusi estetinio-prekinio spindesio. Keramikos objektų ir didžiaformačių nuotraukų instaliacijoje *Cinéma XXX* (2004) [30 il.], dvigubame autoportrete iš serijos *Fotografai ir jų fotografuojamas objektas* (2002–2003), atrodytų, menininkai vaidina tik save³²¹, tačiau kūnų išsidėstymas suponuoja galios žaidimus. Menininkai pozuoja nuogi, susipynę kojomis pusiau gulomis lovoje. Fotografijų serijoje vienas iš menininkų visada laiko rankose fotoaparata, jis reprezentuoja galią (stebėti, kontroliuoti, sublimuotą seksualinę galią). Šį kartą Paulius aparatą nukreipė į veidrodį, kuriame nuo lovos kojūgalio matome autorius, o vaizdo centras – raiškiai regimi lyties organai, veidai tik toluoje, už kojų, pritemdyti. Tad žmogaus traktuotė siūlo juos suvokti kūniškai, intymi situacija – kaip erotinius objektus. Ekshibicionistiškos menininkų pozos veikia kaip atviras kvietimas, žiūrovas provokuojamas intymiam santykiui, mažiausiai – vujeristiniam. Šioje nuotraukų serijoje menininko kūnas suprekintas ir transgresyvus, iš jo galima rekonstruoti Stanikų meno rinkos, publikos sampratą, kuri atrodo radikaliai vartotojiška, geidžianti valdymo, malonumų ir sukrėtimų.

Greta esančioje nuotraukoje Paulius Stanikas nuogas sėdi apsikabinęs kelius su perregimu audiniu ant galvos. Jo burna pražiota, įkvepiant audinys įlinksta, lyg trikdytų vyro kvėpavimą. Situacija neatrodo pavojinga gyvybei, greičiau primena subversyvius erotinius žaidimus. Keramikos objektuose irgi galime atpažinti erotizuotus menininkų kūnus, tik čia nejaukumą kelia figūrų luošumas – abu autoriai dirbiniuose yra be rankų. Kraštutinė subversija, virstanti negalia, panašėja į traumos demonstravimą, kuris sukrečia, dirgina – patraukia dėmesį.

Instaliaciją *Cinéma XXX* galima laikyti išplėstinės tapatybės autoportretu, nes mums yra žinoma, kad kūriniuose po kaukės priedanga veikia autoriai, o be to, kūrinių instaliacijoje ryškiai išreikšta Stanikų meninė programa, meninės strategijos, santykis su žiūrovu ir galimai asmeninė istorija, įkvepianti būtent tokį kūrybos pobūdį. Lietuvos kontekstas Stanikų meninei strategijai – šokiruoti – buvo gana dėkinga dirva, nes po Nepriklausomybės atkūrimo naujai tapo aktualios katalikiškos pažiūros, kunigai aktyviai reikėsi viešumoje, o iš sovietmečiu privalomo santūrumo kūniškoje

³²¹ Pagal tai, kokį vaidmenį atlieka fotokamera, darbe galima įžvelgti subversyvią Michelangelo Antonioni filmo *Fotopadidinimas* (1966) scenos, kai fotografas fotografuoja merginą, o scena panaši į jos pavergimą, parafrazę.

raiškoje vaduojamasi palaipsniui. O aplinka sparčiai kito. Be jau minėto, itin aktualiu tapusio visokeriopo išsilaisvinimo, laisvės diskurso, reikia įvertinti ir tai, kad į atsivėrusią valstybę plūstelėjo daug nekontroliuojamos, įvairaus profilio ir kokybės vaizdinės informacijos: pornografija, pseudomokslinė dokumentika apie ateivius, vaiduoklius, sąmokslus, sektas ir bet ką, kas galėtų patraukti dėmesį. Kūrėsi komercinės spaudos samprata, savo dividendus kaupianti iš skandalų, smurtinių istorijų, steigėsi sektos ir kitokios eksperimentams nusiteikusios bendruomenės. Nustebinti ir išsišokti darėsi vis sudėtingiau. Mokslo sektoriuje, ypač dėl Atviros Lietuvos fondo, tapo pasiekiamos naujos teorijos, o dailės kritikai, įgiję naujų žinių bei pasimokę užsienio universitetuose³²², Stanikų kūrybos keliamą šoką gerokai amortizavo. Tačiau tarptautinėje rinkoje Stanikų kūrybos pobūdis idealiai atitiko tuo metu aktualaus Rytų Europos menininko stereotipą, kurį nukalė Abramovič.

Stanikų kūryba yra autoportretiška, kartais net tiesiogiai biografiška, nes į instaliacijas ir filmus įtraukiami ne tik autoriai, bet ir šeimos istorija: Pauliaus Staniko senelio, skulptoriaus Petro Vaivados kūriniai, namų aplinka, menininkų dukra. Menotyrininko Kęstučio Šapokos nuomone, „Stanikų įtraukiamas (auto)biografinis sovietmečio lygmuo daro paradoksalias ir jų pačių instaliacijas, ypač ankstyvasias, ir apeliuoja į platesnį ideologinį-istorinį naratyvą“³²³, taip pat paneigia Narkevičiaus 1998 m. išsakytą įsitikinimą, kad „[v]ertingiausia, kas atsitiko Lietuvos dailėje per pastarąjį dešimtmetį, – radikalus ryšių nutraukimas su tarybinio laikotarpio daile“³²⁴.

Menotyroje ieškota naudingos Stanikų kūrybos funkcijos: Jurga Daubaraitė Stanikų ir kelių kitų menininkų porų kūryboje išvelgė ugdomąjį užtaisą lyčių tolydumo klausimais, nes šioje kūryboje abiem lytims suteikiami kaitūs nestandartiniai vaidmenys³²⁵. Narušytė Stanikų kūrybą suprato kaip naujų ritualų, padedančių susigyventi su mirtimi ir gyvenimo absurdu, kūrimą³²⁶. Tačiau pornografiška, abjektiška ir į prabangos estetiką įvilkta Stanikų kūryba, panašu, orientuota ne į ugdymą, nebent plečiant tolerancijos ribas, o į meno rinką. Jų pomėgį nuolat save vaizduoti (lyties

³²² 1995 m. išleisti Karlos Gruodis parengti *Feminizmo ekskursai*, tarp menotyrininkų populiarios Lyčių studijos Vidurio Europos universitete Budapešte (1999–2000 m. Laima Kreivytė, 2002–2003 m. Ieva Dilytė ir kt.), Margarita Jankauskaitė 2002 m. VDA apgynė disertaciją tema *Moteriškojo tapatumo išraiškos šiuolaikinėje Lietuvos dailėje* – šia kryptimi besiplečiantis akiratis prisidėjo prie Stanikų pozityvaus traktavimo, jie tarsi reprezentavo išlaisvėjimą iš patriarchalinių normų ir Europinį išsilavinimą.

³²³ Kęstutis Šapoka, „Liminalumas ir schizmogenezė“, in: *SetP Stanikas*, sudarė Svajonė ir Paulius Stanikai, Vilnius: Inter Se, 2015, p. 8.

³²⁴ Deimantas Narkevičius, in: *72 lietuvių dailininkai – apie daile*, p. 200.

³²⁵ Jurga Daubaraitė, „Lyčių tvarka ir seksualumo išviešinimas“.

³²⁶ Agnė Narušytė, „S&P Stanikai: baimėtroška“, in: *Dailė*, [interaktyvus], 2001, Nr. 1, [žiūrėta 2018-09-20], <http://www.culture.lt/daile/01%281%29/sps.htm>.

organus ar visą kūną) bauginančiose (tamsa, miškas, nešvarios grindys ir pan.) situacijose lengva susieti su Krauss nuogastavimu dėl perteklinio narcisizmo medijuotoje aplinkoje. Jų kūryboje narcisizmas atviras, įkyrus, hiperbolizuotas.

Amžių sandūroje nuogas menininko kūnas žymėjo drąsą, ribos peržengimo aktą, o kūno vaidmens permąstymas buvo ir bendra, ir konkrečiai meno aktualija. Iš šio laikotarpio svarbi tapybos studijas baigusios Eglės Rakauskaitės (g. 1967) videoinstaliacija *Taukuose* (1998, 3 ekranai, stiklas, videokilpa, LNDM), su kuria autorė atstovavo Lietuvai Venecijos meno bienalėje (kartu su Mindaugu Navaku, 1999), vėliau darbas įsigytas Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus ir yra rodomas Nacionalinės dailės galerijos nuolatinėje ekspozicijoje – kitaip tariant, tai į Lietuvos dailės kanoną įtrauktas, įtakingas vaizdas. Taukų akvariume pasinardinusi Rakauskaitė Dubinskaitės priskirta *pojūčių bandytojo* pozicijai, kur dėmesys skiriamas „kūno potyriams, skatindamas nekasdienius išgyvenimus ir keldamas psichofizines žiūrovo reakcijas, <...> atsiduria ribinėse situacijose“³²⁷. Tačiau *Taukuose* ne mažiau svarbus vaizdo santykis su nuogos moters vaizdavimo ikonografija. Feministinės analizės prieiga Rakauskaitės kūrinių atveju beveik neišvengiama, nors menininkė pasirenka šiuo požiūriu neutralią poziciją³²⁸. Videoinstaliacijos vaizdą galima sieti su barokinių sarkofagų vaizdais ir su Josephu Beuysu, įrašiusiu taukus į dailės istoriją, ir su medicinos mokslu, formaline laikančiu naudingus organinius pavyzdžius, ir su moterų gražinimosi praktikomis (tepalai, vonelės), kurios priartėja prie mazochistinių ritualų. Tačiau vizualinis paviršius primins ir Johno Everetto Millais tapytą *Ofeliją* (1851–1852), ir Pierro Bonnard'o nuogales voniose.

Įvardinant kūrinio patyrimą svarbus įspūdis, kad menininkė rizikuoja gyvybe, veiksmo baugumas, kuriuo užsikrečia ir žiūrovas. Nuogalė taukams vėstant tampa vis mažiau regima, taip gadinamas vujeristinis malonumas, o materijos stingimas, sukaustęs menininkę į nesvarumo ir nejudrumo būklę, virsta kūno ribų / mirtingumo priminimu. Šis virsmas pakeičia objekto traktuotės pobūdį, įvyksta nuogos moters (kaip objekto) kūno ikonografijos sukeitimas su vyriška kūno (tradiciškai siejamo su kančia, mirtimi³²⁹) samprata ir ikonografija.

³²⁷ Renata Dubinskaitė, „Nuo Narcizo iki komunikautojo...“, p. 83.

³²⁸ Menininkė siūlo meno susiliejimo su gyvenimu prieigą. Lolita Jablonskienė, Eglė Rakauskaitė, „Eglės Rakauskaitės braižas“, in: *Dailė*, 1997, Nr. 33, p. 22.

³²⁹ Krikščioniškoje ikonografijoje vyrauja dvi temos, leidžiančios vyrišką nuogumą, abiem atvejais jis sulietas su kančia: vaizduojant Kristaus nukryžiovimą ir Šv. Sebastijoną. Emmanuel Cooper, *Fully Exposed. The Male Nude in Photography*, London and New York: Routledge, (1-as leid. 1990), 1995, p. 8–12.

Taukuose ir videoinstaliacijoje *Meduje* (1996, 30 min., MO muziejus), kai Rakauskaitė nepavyksta panirti į medų, „rojaus“ metaforai ją išstūmus, galima įžvelgti Krauss minėto narciziškumo priešais kamerą elementą. Nors Rakauskaitės kūnas turėtų būti bendrinis, ne asmeninis, grožis ir grožėjimasis (drąsa, kompozicija, spalva, kūnu, talentu) nėra nesvarbūs. Rakauskaitė *Taukuose* tampa intelektualiai ir jausmingai jaudinančiu reginiu, sugeba aprėpti ir moteriškus, ir vyriškus autoreprezentacijos aspektus. Šiuo darbu ji įgyvendina ir gražios formos, ir radikalaus turinio normatyvus. Darbas ir tapybiškas, kas aktualu naują dailę suvokiantiems kaip tradicijos plėtotę (pvz., SŠMC vadovė ir kuratorė Raminta Jurėnaitė³³⁰), ir nukreiptas į tarptautinius prodiuserius.

Tačiau Karlos Gruodis (g. 1965), kaip menininkės, savimonė XX a. 10-ąjį deš. akivaizdžiai skiriasi nuo Rakauskaitės, ji atrodo labiau susijusi su švietėjiškomis intencijomis. 1995 m. iš Kanados į Vilnių atvykusi Gruodis buvo svarbių feministinių tekstų rinktinės *Feminizmo ekskursai* sudarytoja ir tekstų vertėja (išleista remiant Atviros Lietuvos fondui). Šios menininkės kūryba labai tiesiogiai paveikta feministinės minties, atrodo, kad vadovaujamas „asmeniška yra politiška“ nuostata. Gruodis videoperformanse *Neįvardinti prisiminimai* (1973–1995, trisdešimties metų amžiaus kūnas, klasikinis baletas, fizinė atmintis, choreografas (A. Cholina), videoperformansas, aut. nuos.) skausmingai mėgina išpildyti savo vaikystės svajonę ir imasi baletu pamokų būdama suaugusi. Kūrinys dekonstruoja moters grožio standartus, kurie formuojami dar vaikystėje. Videoinstaliacijoje *X dūžių per minutę* (1996) (menininkės) nėščiosios kūno vandenyje vaizdai keičiami echoskopo vaizdais – taip Gruodis žvilgsnį į moterį iš išorės perkelia į vidų, rodo iš reprezentacijos išstumtą motinystės aspektą. Menininkė savo autoportretiškais kūriniais tapatinasi su moterimis, mergaitėmis, motinomis kaip bendruomene, siekia socialinio poveikio, kūriniai labiau nukreipti į vietinę visuomenę, ne į tarptautinę rinką.

„Autentiškumo, natūralumo“³³¹ siekį, kuris šiuo atveju aprėpia ir asmeninį išsilaisvinimą / emancipaciją, ir „meno menui“ nuostatą, į savivoką įtraukia tapybą studijavusi Jurga Barilaitė (g. 1972). Ji beveik visada dalyvauja savo videoperformansuose, videofilmuose ir yra tapusi personažu, kurį atpažįstame iš ryškių raudonų / rožinių plaukų. Barilaitė-personažas nuolat su kuo nors grumiasi: lieja motinišką frustraciją, boksininko pirštinėmis išdaužydama drobėje kūdikio veidą (*Būtinoji gintis*, 18 min., 2001, MO muziejus), projekcijos pavidalu kapanojasi pieno stiklinėje (*Audra stiklinėje*, 7 min., 2003, MO muziejus), yra kankinama dvejonų, ar nutraukti

³³⁰ Julija Fomina, *op. cit.*, p. 97.

³³¹ Jurga Barilaitė, Laima Kreivytė, Eglė Rakauskaitė, „Riksmo mutacijos“.

šešiametės dukters atsitiktinai rastos Valerie Solanas knygos *Vyrų išnaikinimo draugijos manifestas* skaitymą (*Rodyti ar nerodyti?*, 2009, videoprojekcija, autorės nuos.), kovoja su kūrybine krize (*Nieko*, videokilpa, 2009, aut. nuos.). Tokios stoviškos kovos su stichijomis ir reiškiniiais susisieja su maištaujančiu romantiniu herojumi. Tačiau šį idealizuotą provaizdį Barilaitė papildo specifiniais aspektais: moters gyvastingumu per ironišką šokį prie šeimos automobilio (*Vyrai iš Marso, moterys iš Veneros*, videoprojekcija, 5 min., 2004), lyčių sukeitimu – simboliškai perimant iš Velasquezo jo padėjėją (*Mažasis Chose ir kitos istorijos*, 2007, videoinstaliacija, aut. nuos., dalis – *Lewben Art Foundation* nuos.), erotiniu makabriškumu (paroda *Abakadabra* galerijoje *Vartai* 2015). Barilaitės kūryboje menas labai glaudžiai susijęs su jos asmeniu ir dėl buitinių-socialinių aplinkybių, nes daug pasirinkimų nulemia pasirinkimų ribos³³².

Feministinė prieiga aktualizuota Alinos Melnikovos (g. 1983) kelis kartus atliktame performanse *Atpažinimas. Nebučiuok manęs, aš tą galiu padaryti ir pati* (pirmą kartą atliktas 2007, [31 il.]), jame mėginama dekonstruoti nuogos moters, kaip vyro (gal net ir moterų) vujerizmo tenkinimo šaltinio (objekto), sampratą. Performanse nuoga menininkė, pasidažiusi raudonais lūpų dažais, bučiuoja veidrodinį stiklą (toks naudojamas nusikaltėlių atpažinimo procedūrose, apklausoms stebėti). Melnikova performansu įgyvendino prancūzų feministinės filosofijos atstovės Lucie Irigaray moters autoerotizmo viziją, pasak kurios, moterų morfologija leidžia moters seksualumą apibūdinti kaip daugialypį, jis „negali būti sutapatinamas su pavieniu organu ar veiksmu, kadangi moters abiejų porų lūpos nuolat liečia viena kitą“³³³. Tapybą studijavusi menininkė atmeta Sigmundo Freud moters lytiškumo, kaip stokojančio (kastuoto), sampratą ir leidžiasi į Narcizo mito schemą per veidrodinį atspindį, palikdama lūpų dažų žymių šliužes. Paliekamos klampios, lyg kraujo atspaudai žymės ironizuoja ir abstraktųjį ekspresionizmą, kaip baltojo vyro užsiėmimą, – protradicišką Jacksono Pollocko įvaizdį ir šio raiškos sąsajas su vyro seksualine fiziologija. Dažų atspaudai primena ir mėnesinių dėmes ant patalų, jų siejimas su judesio tapyba gana ironiškas. Gerą dekadą Melnikova tapyboje naudojo tik raudonos atspalvius, daugiausia karmino rausvą, kuri pasiūlo prieigą iš kūniškos perspektyvos. Menininkės tapyboje kartojasi siekis plėsti normatyvią

³³² „Dabar aš neatsitiktinai naudoju skurdumo estetiką. Atsitiktinumo ir skurdo koncepcija atsirado iš skurdo ir atsitiktinumo. Na neturiu pinigų – ir nereikia, porėmiai brangūs – apsieisim, nori didelių formatų, drobė pati pigiausia – meškovina. Žinai, kiek kainuoja valanda montažinėje? Operatorius? Aktorė? Gerai, kalbėsime per asmeninę problematiką, naudosime asmeninį nemokamą kūną. „Būtinąją gintį“ aš filmavau su iš Dailės akademijos skolintu VHS, tada Liškevičius ten dirbo laborantu, o sumontuoti ir pakarpyti padėjo draugė. Visa tai primena murkdymąsi pelkėje, kai išlendi įkvėpti oro, gauni per galvą, bet tai tik kūryba, pasaulis gal apsieis ir be tavęs (tada atsirado „Audra stiklinėje“), neturi ko griebtis, griebk tušinuką ir paišyk, rašyk...“ Jurga Barilaitė, Laima Kreivytė, „Trūkumas kaip privalumas“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2012 05 18, Nr. 20 (988), [žiūrėta 2020-04-22], http://archyvas.7md.lt/lt/2012-05-18/daile_2/trukumas_kaip_privalumas.html.

³³³ *Feminizmo ekskursai...*, p. 528.

tapatybę, o performansuose ji akcentuoja kontrolę, savo vaizdo antiobjektiškumą. Melnikovos performansai, kaip ir Gruodis videodarbai, persmelkti autorefleksijos, tačiau save suvokiant bendruomenės dalimi, kuri Melnikovos atveju yra ne tiek moterų, kiek nenormatyvus jaunimo.

Aptartuose Gruodis, Barilaitės, Melnikovos ir iš dalies Rakauskaitės darbuose įmanoma išvelgti menininkių pastangas plėsti moters ir menininkės vaizdavimo diapazoną, dekonstruoti ir kvestionuoti visuomenės sanklodos ir meno tradicijas. O XX a. 10-ąjį deš. gimusi Geistė Kinčinaitytė (g. 1991) emancipacinio savivaizdžio nebeplėtoja, bet žaidžia esamomis reikšmėmis. Autorės pozicija tradicinės ikonografijos atžvilgiu veikia transgresyvi. Vaizdą ji formuoja ne lemiant vertybiniams įsitikinimams, autorefleksijai, o siekdama dialogo su kino kalba: *suspence* efektu (vilkinant laiką neleidžiama pamatyti, sužinoti pažadėto objekto), žvilgsnio (ne)tenkinimu. Kinčinaitytės nuogas kūnas fotografiniame autoportrete *Autoportretas I* ir *Autoportretas II* (2017, sidabro želatinos atspaudas) pasyviai guli lyg patiektas vujeristiniam smalsumui tenkinti [37 il.]. Nejudrią nuogą moterį regime tolumoje, miške tarp augmenijos ar aprengtą gulinčią nusukta galva ant pievos. Mes nežinome, ar tai dar gyvas žmogus, ar apsvaigtinas, o gal žiauraus nusikaltimo auka. Fotografija primena kriminalistų nusikaltimo bendresnės scenos vaizdą.

Fotografijose Kinčinaitytė vaidina neaiškiomis aplinkybėmis neadekvačioje aplinkoje tįsanti kūną, ir, atrodytų, čia tinka Dubinskaitės apibūdinta *aktoriaus* pozicija, kuriai būdingas dvilypumas, nuolatinis netapatumas ir jo kuriama dekonstrukcinė funkcija. Kurstydamas asociacijas su nusikaltimo auka, Kinčinaitytė provokuoja tamsiausius instinktus, tyčia tapusi objektu. Ypač dirgina tai, kad vaizduojamas kūnas jaunas, patrauklus, stebintį apima nerimas, negauto atsakymo kančia. Amžių sandūros Svajonės Stanikienės kūnas, nuotraukose pasirodydavęs it nusikaltimo ar nelaimės auka, pojūčius atakuodavo tiesiogine trauma (siaubo ištiktos akys, žaizdotas kūnas, apnuoginti lyties organai ar imituojamas negyvas kūnas), o Kinčinaitytės nuotraukose labiausiai veikia nežinomybė. Autoportretuose autorė įgauna galią manipuliudama žiūrovu. Kinčinaitytė veikia nebe pagal Abramovič paveikaus kūniškumo schemą, o it Sherman – imdamasi situacijos režisūros bei išnaudodama galios / nuolankumo (moters vaizdavimo ikonografijai) prieštaras.

Stebint nepriklausomos Lietuvos vyrų menininkų pasirodymus be drabužių savo kūrinuose, atrodo, kad vaizdas irgi numatytas vyro žvilgsniui, menininkai savo patrauklumu dažniausiai nesusirūpinę, jų žiūrovas – abstraktus žmogus. Itin retas sąmoningai ar nesąmoningai išreiškia fizinio patrauklumo pastangą. Apsinuoginimas iki pusiaujo apskritai traktuojamas kaip įprasta situacija, tačiau vaizduojant save visai nuogą dominuoja nenormatyvus vyro kūnas.

Iš vyrų pirmasis posovietmečio autorius, nuosekliau vaizdavęs save be drabužių, buvo Šarūnas Sauka (g. 1958). Jo veidas ir kūnas paveiksluose atsiranda dar paskutiniu sovietmečio dešimtmečiu. Pradžioje pridengtomis strėnomis, vėliau autorius vaizduoja save visai nuogą, detaliai ir visada mėsiškai kūniškai, apsėstą antireprezentatyvumo, pašaipų. *Mirusiųjų minėjimo dieną* (1983, drobė, aliejus, 116 x 162, Edmundo Armoškos kolekcija) į Sauką panašus vyras guli lyg artimųjų išlydimas numirėlis per laidotuves, tik neapvilktas, žvelgiantis į žiūrovą gyvu, įdėmiu žvilgsniu. Į jo kūną ir veidą tarsi kapą susmaigstytos degančios žvakės. Mirtis čia jau dviguba, bet jo vis neįveikianti arba tai, ką regime, jau iš kito pasaulio. Saukos nuogumas jo tapyboje pažymėtas „savinaikos aistros“³³⁴, patiektas kaip galimybė parazitams, ligoms ir geiduliams tą kūną užvaldyti. Šioje drobėje ir daugelyje kitų ankstyvųjų darbų Saukos savęs vaizdavimas yra maištas prieš socialinį, politinį, kultūrinį normatyvumą. Dailininko autoportretiškumas grįstas sistemos ir visuomenės normų neigimu, šis atmetimo veiksmas jį išskiria iš minios, taip pat ir technikos meistriškumas, kūriniuose demonstruojamos dailės istorijos žinios (kompozicijos iš altorinių paveikslų, pragaro ikonografija ir t. t.). Sauka akivaizdžiai pirmiausia tapatinasi su didžiaisiais dailės istorijos tapybos meistrais, tačiau jo ironiškas santykis su (auto)vaizdu išreiškia vietinio posovietinio konteksto nepasitikėjimą bet kokia reprezentacija, kuria buvo išmokta nepasikliauti per okupacijos dešimtmečius.

Nors Rimvydas (Ray) Bartkus (g. 1961) tik keleriais metais už Sauką jaunesnis, jo autoreprezentacijos kontekstas ir intencijos regimai skiriasi – jo maištas nukreiptas prieš posovietinius kompleksus. Menininkas studijavo LSSR valstybiniame institute grafiką, o nuo 1991 m. gyvena JAV, Niujorke. Ten dirbo leidinių *The New York Times*, *Harper's*, *The Wall Street Journal*, *Time*, *Newsweek*, *Los Angeles Times* iliustratoriumi. Parodoje *Tapybos pabaiga*, surengtoje VDA parodų salėse *Titanikas* 2012 m., kūrinyje *Pusiausvyra* (2012, drobė, aliejus, aliuminio konstrukcijos, 5,5 x 5,5 x 32) per dvi drobes jis vaizduoja save nuogą gulintį ant baltos drobulės. Paveikslus jungia išdidinto kūno proporcingai ilgį atitinkantis rėmas, vienoje kūrinio pusėje itin detalai nutapytas menininko plikas viršugalvis, kitoje – padai, kūnas regimas manieringu rakursu, mėgtu renesanso ir ypač baroko lubų freskose, vaizduojant dangišką pasaulį žvelgiančiojo iš apačios akimis. Kūrinio efektingumą stiprina kelis kartus išdidintas mastelis [36 il.].

Kūno padėtis kūrinyje sugestijuoja, kad tai morgo situacija, o gal iš krikščioniškos ikonografijos pasiskolinta Kristaus guldymo schema. Vaizdas lengvai išverčiamas į klasikinį priminimą apie mirtį, taip palaikomas asociatyvus ryšys su dailės tradicija. Tačiau mirtis šio kūrinio atveju yra tik

³³⁴ Erika Grigoravičienė, „Evaldas Jansas: *enfant terrible* ar universalus genijus?“, in: *Dailė*, Vilnius: LDS, Artseria, 2017, Nr. 1, p. 51.

dar vienas specialus efektas įspūdžiui sustiprinti, šalia išdidinto mastelio ir superdetalumo, kuris paveikslo realybę padaro tikroviškesnę už tikrą. Bartkus, kurdamas hiperbolizuotą autovaizdą, puikuoja techniniu atlikimu, o mastelis autorių pateikia it pusdievį. Sauka, vaizduodamas save, kūną parodo kaip pilną geidulių, ligotą ir liguistą, net demonišką, o Bartkaus atvaizde kūnas, net galimai miręs, yra pakylėtas, išpūstas milžino didybės arba amerikietiško mastelio.

Toje pačioje parodoje rodytame sudėtingos konstrukcijos autoportrete *Pusiausvyra. Žmogaus sukūrimas* (2011, drobė, aliejus, du stalai, 5,5 x 6,5 x 7,5), vienoje iš kūrinių dalių matyti vyro veidas su pamokomai iškeltu rodomuoju pirštu, kitoje – Bartkaus veidas su iškeltu viduriniu pirštu³³⁵. Simboliniam (nematomam) autoritetui ar skeptiškai nusiteikusiai publikai rodomas nepadorus maišto gestas. Abu kūriniai (kaip ir visi kiti parodoje) pirmiausia deklaruoja jo mokėjimą tikroviškai piešti. Meistro vardą provokuojama išgauti ir per mastelius, netikėtus rakursus bei autoriaus įvaizdį – rodo save kaip didį, individualų ir laisvą. Bartkaus atvaizdas tarsi maištauja prieš sovietmečio žalą dailininkų ir apskritai žmonių savivaizdžiui, vyraujančią savinaiką vyresnės kartos Lietuvos dailininkų kūryboje.

Žvelgiant į vyro nuogo kūno vaizdavimo ikonografiją, anot Emmanuelio Cooperio³³⁶, vyrų nuogumas po Tridento susirinkimo 1563 m. krikščioniškame pasaulyje laikytas begėdišku, todėl krikščioniškoje ikonografijoje laisviausiai reikėsi vaizduojant Kristaus nukryžiuojimą ir šv. Sebastijoną. Tai kenčiantis, nieko bendra su erotika neturintis kūnas. Tapyboje nedeerotizuotą nuogo vyro kūno vaizdavimą normalizavo simbolistai ir ekspresionistai XIX–XX a. pr., tačiau atvirai erotiškai, brutalūs Egono Schiele's autoaktai tapo skandalu. Ir net po seksualinės revoliucijos ir daugybės nuogų menininkų pasirodymų Vakarų meno pasaulyje (makabriškuose ritualuose save žalojo Vienos akcionistai, šunimi lojo nuogas Olegas Kulikas, menininkai performansus atliko pavieniui, poromis ir net miniomis nuogi), netolimi įvykiai rodo³³⁷, kad iki šiol vyras su apnuoginta lytimi suvokiamas kaip grėsmė ir trikdanti realybė.

Lietuvoje po Nepriklausomybės atkūrimo seksualumo ir jo raiškos samprata plėtėsi pirmiausia dėl pagausėjusios įvairios kokybės informacijos srauto, šiai raiškai įtakos darė ir populiarios

³³⁵ Vaizdų šaltinis, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-09-07], <http://www.raybartkus.com/paintings.html>.

³³⁶ Emmanuel Cooper, *Fully Exposed...*, p. 8–12.

³³⁷ 2018 m. rugsėjo 20 d. kuratorius João Ribas atsistatydino iš pareigų, pagrįsdamas savo sprendimą tuo, kad jo rengtoje Roberto Mapplethorpe parodoje muziejus sumažino kūrinių kiekį ir apribojo lankymą jaunimui iki 18 metų dėl to, kad nuotraukose matyti lyties organai. Išplatintame pareiškime Ribas teigia, kad tai nepriimtina cenzūra. Maximiliano Durón, „Mapplethorpe Show in Portugal Sparks Censorship Controversy: Curator Resigns, Open Letter Circulates, Artist's Foundation Disputes Charge“, in: *artnews.com*, [interaktyvus], 2018 09 14, [žiūrėta 2018-10-09], <http://www.artnews.com/2018/09/24/mapplethorpe-show-portugal-sparks-controversy/>.

muzikos pasaulis, kino filmai. Dailėje erotiką, seksualumą tiriančių ar reprezentuojančių kūrinių nebuvo daug, bet autoportretiškoje kūryboje ši aktualija ima pasitaikyti.

Tiesiogiai, be stilizavimo, savo seksualumą į kūrinių yra įtraukęs menininkas Gintaras Makarevičius (g. 1965). Videofilme *Upė* (1999 m., 12 min) menininkas-veikėjas pasitraukia į gamtą (atskalūno vaidmuo), prie upės. Valgo apelsiną, šlapinasi, prausiasi, braido. Atsisėda prieš kamerą, skaito dienoraštį apie geismą, gamtą ir kultūrą. Braidydamas po geliantį vandenį abejoja tradiciniu dailininko vaidmeniu, karjeros kūrimu: „Kokią prasmę man menas turi? Čia tik fikcija. <..> Būti įžymiu, reikšmingu – taigi nyku.“ Kamera stebi jo nuotaikų kaitą: „Ilgesys. Vienatvė. Tuštuma. Seksas. Geras seksas. Blogas seksas. Labai geras seksas.“

Filme *Upė* Makarevičius kamerą naudoja kaip dienoraštį ar terapijos partnerį, tačiau jo atvertoje krizėje pasirodo Wittkowerių aprašytų menininko figūros kitoniškumo klišių: atsiskyrėlis, kančia³³⁸, seksualumo svarba³³⁹, taip pat ir Krauss kameros provokuojamas narciziškumas. Paprastai legendos apie menininkų asmeninį gyvenimą lydi kūrybos procesą kaip neva sudarančios sąlygas įkvėpimui ar iškrovai. Ko gero, viena iš priežasčių, kodėl šis labai blogos techninės kokybės, neprikaustančio vaizdo kūrinys vis dar įrašytas į Lietuvos meno istoriją, yra ta, kad Makarevičius vaizde tapo savirefleksyviu, iš dalies erotizuotu objektu. Šis darbas svarbus tuo, kad parodo pažeidžiamą, krizės ištiktą, savo kūniškumo neatmetantį vyriškumą.

Dar 1975 m. Valentinas Antanavičius (g. 1936) yra nutapęs autoportretą vyrų pliaže (*Autoportretas*, aliejus, kartonas, 145 x 170, LNDM), kur yra panašių segmentų (nuogas vyras gamtoje, patrauklumo komunikacija), kūrinių gretinimas prasmingas skirtumų išryškinimui. Sovietiniame kontekste Antanavičiaus autoportretas telpa į tuo metu priimtina ir dažną poilsio temą. Autorius linksmi moja ranka, šviečia saulė [28 il.]. Tačiau žinant, kad menininkas nėra aukštas, o paveiksle sukurtas įspūdis, kad jis aukštesnis nei vidutinio ūgio, vyras išduoda pastangą sukurti padailintą savęs vaizdą, kas nėra įprasta jo kūrybos visumai, formų sandarai, o toks savęs vaizdavimas sovietmečiu – irgi išimtis. Antanavičius pristato save kaip gamtos žmogų, kvėpuojantį grynu oru, jaučiantį saulę ant odos, tačiau puikiai nujaučia, kad nutapyta klubų pradžia su gaktiplaukiais pristato jį ir kaip erotinį objektą. Tai nedrąši seksualumo raiška, negrabiai pridengta poilsio tema. Makarevičiui *Upėje* seksualumas yra savaime suprantamas, lengvai, net atsainiai reiškiamas šalia jo pagrindinės – krizės – temos. Makarevičiaus laikysena liudija pasikeitusias moralės ir kūniškumo sampratas.

³³⁸ Margot Wittkower, Rudolf Wittkower, *Born under Saturn...*, p. 98.

³³⁹ *Ibid.*, p. 150.

Abejonė vyriškumo konstruktui, kuri sovietmečiu nebūtų priimtina, matyti Virgilijaus Šontos (g. 1952) *Autoportrete (Dvigubame portrete)* (1990, 27,9 x 37,9, MO muziejus). Vienoje nuotraukoje du jo atvaizdai skiriasi socialinių vyro išvaizdos normų atitiktimi. Vienas atvaizdas įprastas, kitame autorius, nusiskutęs visus kūno plaukus, įgyja moteriško apvalinumo. Skirtumas išryškina vaizdo fikcines savybes, leidžia numanyti, kad po jo išvaizda slypi mums nematoma pusė. Šią užuominą galima interpretuoti ir kaip asmenišką troškimą ką nors atskleisti, ir kaip bendražmogišką patyrimą. Šontos *Autoportretas (Dvigubame portrete)* rodo menininko abejonę vaizdo galimybėmis atskleisti asmenį. Šiame darbe menininko žvilgsnis į žiūrovą atkaklus, klausiantis, „ką tu matai / kas aš esu?“

Tapybos studijas baigęs, Kęstučio Zapkaus kursui priklausęs Evaldas Jansas (g. 1969) savo videokūryba ir hibridine menine veikla (dalyvaujamas menas, instaliacija, performansas), kurioje beveik visada dalyvauja fiziškai kadre ar už kadro, gerokai papildė socialinį Lietuvos dailės peizažą paprastai nutylimais veikėjais (narkomanai, prostitutės, benamiai), psichofiziškomis patirtimis (epilepsijos priepuolis, tuštinimasis, svaiginimasis). Menininką, kaip ir Stanikų, domina šokiruojantis ar trikdomas kūrinio poveikis, tačiau Janso autovaizdai, kitaip nei Stanikų, yra susiję su autorefleksija, asmeniniu maištu, gyvenimu, fantazijomis ir sapnais, net tam tikru nuoširdumu, būtinybe išsikalbėti, nes, anot Janso, belieka: „[r]ašyti, kad neišprotėtum, bet ką, kas ant seilės...“³⁴⁰. 2000 m. Jansas publikavo knygą, kurią galima prilyginti autoportretui, nes ji paremta kelerių metų dienoraščiais – *Odė rutinai* (ŠMC), ją pristatydamas autorius sakosi norėjęs demitologizuoti egzistencialistinį herojų. Knygoje naudojant keiksmažodžius ir šnekamąją kalbą aprašomi lėbavimai, svaiginimasis, sekso scenos – visa tai pristatoma kaip maištas prieš miesčioniškumą. Anot Grigoravičienės, Janso „menas priklausytų tokiam, kurio vienintelė etinė (ir politinė) funkcija – gaminti totalitarizmo priešnuodžius“³⁴¹. Kęstutis Šapoka atkreipia dėmesį, kad antimiesčioniškumo pozicija Jansui netrukdo įkūnyti ir „visas „modernistinio“ ekscentriško genialumo klišes, ir kartu „postmodernistiškai“ meistriškai jas išnaudo[ti]“³⁴².

Svarbu, kad menininko, kaip ir kitų jo kartos autorių, savivoka susijusi nebe su veidu / portretu, o su kūno patyrimais, kurie yra arba reflektuojami, arba tiriami veikiant. Beveik visuose savo filmuose Jansas pasirodo nuogas: *Būti išstatytam* (2006) jis skrieja plikas virš Vilniaus miesto haliucinaciniame sapne, *Pasitenkinimo antologijoje* (2006) atvirai rodo, kaip atgaivinti hemorojus

³⁴⁰ Evaldas Jansas, *Odė rutinai*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2000, p. 6.

³⁴¹ Erika Grigoravičienė, „Evaldas Jansas: *enfant terrible*...“, p. 52.

³⁴² Kęstutis Šapoka, Janso tapybos parodos *Man pagirios – jai PMS* anotacija, galerija *Meno niša*, 2014.

kankinamą išangę, keliose scenose filme *Garso takelis* (2009) tiesiog taikiai vaikštinėja paežere toks, kokį Dievas sukūrė. Išsirengimas Janso kūryboje kartais sietinas su romantinio herojaus siekiu suartėti su gamta, nusimesti varžančius drabužius, kartais su iššūkiu žiūrovui.

Socialinių normų dekonstravimas aktualus ir Zinkevičiui, tačiau jo kūnas traktuojamas nerimtai, lyg juokaujant ir siekiant conceptualumo – fotografiniais / filosofiniais terminais. Fotoperformanse *Šviesos išsaugojimas* (1993, sidabro atspaudai, 30 x 40, aut. nuos.) Zinkevičius gulusi nuogas ant iš fotopopieriaus sudėto kryžiaus, atkartodamas Kristaus nukryžiuavimo ikonografiją. Genitalijų srityje įtaisyta lemputė. Ji vaizdą daro šiek tiek komišką, laidai pasitarnauja kaip priedanga. Naudojantis keliais šviesos šaltiniais, fotopopieriuje išryškėja šviesus menininko kūno siluetas. Kūrinį sudaro rezultatas (1 nuotrauka) ir kūrimo procesas (2 nuotraukos) bei tekstas (dvi versijos: 1993 ir 2015), kuriame ironiškai samprotaujama apie žmogiškumo šviesą. Janso kenčiančio kūno leitmotyvas ir Zinkevičiaus kūrinys jau tiesiogiai antrina Cooperio išvadoms apie vyriško nuogumo ryšį su krikščioniškąja ikonografija, kur jam numatytas tik kenčiančio (Kristaus arba Sebastijono) vaidmuo.

Konceptualių kelių – traktuojant technologizuotai – savo kūną išskaido Arūnas Gudaitis kūrinyje *Ribų išklotinė* (1,94 kv. m., 2001, studijų baigimo darbas). Menininkas išfotografavo visą kūną dalelėmis – kvadratėliais, ir jais dengė trimatį kubą [29 il.]. Išmontavęs atvaizdą fragmentais, autorius sunaikino vientisą vaizdinį, kuris, anot Lacano psichoanalizės, yra būtinas asmenybės savivokai. Vaizdas kelia kūno pažeidimo siaubą: „[iš] tolo jis atrodo nekaltai rausvas, bet priartėjus ant jo pūpsantys speneliai, akys, gaktos plaukai ir kitos detalės pažadina froidišką nejauką su visais jos pranešimais apie mirtį“³⁴³. Išardytas kūnas tampa nebe asmeniu, o neaiškiu objektu – galbūt medicininiu, galbūt šnipinėjimo (palydovas Žemę fotografuoja irgi kvadratėliais) tapatybės užgrobimo tikslais. Nerimą kursto šaltas, technologizuotas, neaiškos paskirties požiūris į gyvą kūną. Narušytė Gudaičio darbe įžvelgė ir grožio industrijos kritiką³⁴⁴, tačiau kūrinį galima suprasti ir kaip savivokos krizės konstatavimą, autoatvaizdo krizę apskritai.

³⁴³ Agnė Narušytė, „Optinis manevras“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2018, Nr. 27 (1264), [žiūrėta 2018-10-31], <https://www.7md.lt/fotografija/2018-09-07/Optinis-manevas>.

³⁴⁴ *Ibid.*

Po Nepriklausomybės atkūrimo porą dešimtmečių menininkų autoportretiškuose kūriniuose dominuoja maišto motyvas. Jis svarbus kaip ilgalaikis *menininko legendoje* reikšmingas individualumo siekis ir išryškėjęs socialinių-politinių pokyčių kontekste. Socialinio priimtino ribas autoportretiškuose kūriniuose mėgino ir socialines normas ignoravo Sauka, Stanikai, Jansas, savinaikai, kaip maišto formai, oponavo Ray Bartkus. Skubėta viešumą papildyti temomis, kurių penkiasdešimtmetį vengta, plėsti socialines normas, išsikalbėti – šis poreikis ir populiaria tapusi videoraiška aktualizavo kūną kaip „negalintį meluoti“ ar kaip traumos vietą. Barilaitė, Makarevičius, Jansas, Gruodis medžiagos semiasi iš savo kasdienybės, užsiima Krauss apibūdinta narciziška autostebėsena, įvedamos iki tol negalimos seksualumo kategorijos. Šio etapo autoportretiški kūriniai menininkus pristato kaip sudėtingus, savo laiką reprezentuojančius herojus, kurie vienaip ar kitaip susiduria su socialinės kilmės ir vaizdo sampratos krize, kurią Gudaitis radikaliau konceptualizuoja.

Patyrinėjus moterų ir vyrų autorių kūnų traktuotes kūriniuose aiškėja, kad nei vieni, nei kiti nebuvo patenkinti jiems siūlomais vaidmenimis nusistovėjusioje ikonografijoje. Abi kūrėjų grupės veikė politinio išsivadavimo, akiračio plėtimo vėjus, tik išeities pozicijos buvo akivaizdžiai skirtingos: menininkų darbai užsiėmė žvilgsnio (į moterį) dinamikos performavimu, o menininkai veržėsi iš kaustančios rimties (skausmo ir mirties karalijos) arba niro į ją iki kraštutinumų (Sauka, Jansas). Lietuvos XX–XXI a. amžių sandūros menininkams kūno temos kiekybinė ir kokybinė išraiška turėjo išlaisvėjimo efektą, normalizavusį neidealizuotą kūną ir paraštines patirtis.

Apsinuoginimo akto svarba ilgainiui atslūgo, o pastarojo dešimtmečio kūryboje, kur naudojamas menininko kūnas, nebeturi išsilaisvinimo potekstės (*Geistė Kinčinaitytė*), linksta į žaidimo ir manipuliavimo procedūras, keičiančias menininko ir žiūrovo santykį. Atkūrus Nepriklausomybę žiūrovo dėmesio buvo siekiama jį intriguojant, šokiruojant, atsiveriant jam, leidžiant tapatintis, o paskutiniaisiais dešimtmečiais ryškėja tendencija, kai menininkas žiūrovą supranta kaip manipuliavimo objektą ar partnerį. Amžių sandūros menininkų savęs traktavimas vaizde labai kūniškas, artimesnis Abramovič autokulto kūrybinėms strategijoms, XXI a. 1-ojo deš. pabaigoje ima vyrauti Sherman tipo maskaradiškas, manipuliatyvus autoportretinis vaizdas.

2. INSTITUCIJŲ KRITIKA: MENININKO SOCIALINIS STATUSAS

IR KARJEROS GALIMYBĖS

Naujoje demokratinėje santvarkoje daugelis, taip pat ir menininkai, tikėjosi, kad bus geriau, tačiau tam reikalingų permainų kryptys suvoktos labai įvairiai. Institucijų pertvarka, nauji dailės pasaulio organizavimo procesai iškėlė naujus kriterijus ir naujus herojus, išryškėjo ir kur kas kuklesnės jaunos valstybės galimybės. Institucijų kritika meno praktikoje (ir dailės kritikoje) prisidėjo prie meno procesų reguliavimo kaip meno privilegijuotiesiems oponuojanti, alternatyvų ieškanti jėga. Anot Odetos Žukauskienės, meno praktikoje plėtojama institucinė³⁴⁵ kritika yra muziejų ir institucijų kritikos teoriją praplečianti grandis, „kuri taip pat skatina apmąstyti meno institucijos veiklą ir kurti naujas veiklos strategijas“³⁴⁶. Autorė prieina prie išvados, kad institucijų kritika Lietuvos dailės kontekste labai greitai institucionalizuojama, „neutralizuojama ir todėl nepasitarnauja meno pasaulio atvirumui“³⁴⁷. Suvokiant meninę kūrybą kaip aktyvizmo formą, instituciją kritikuojančio kūrinio atsiradimas toje institucijoje daugeliu atveju ir turėtų būti traktuojamas kaip turinio neutralizacija, tačiau kitais atvejais šią išvadą reiktų peržiūrėti.

Pavyzdžiui, Konstantino Bogdano 2001 m. kūrinys (fotografijų paroda Anatolijaus Zapolskio vardu *Arkos* galerijoje), eksponuojamas 2010 m. ŠMC parodoje *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*, skyriuje *Institucijų kritika*, nereiškia, kad kūrinio turinys neutralizuotas, nes Bogdanas kritikuoja ne ŠMC. Tačiau centralizaciją ir ŽIV (žmogaus iš Vilniaus) fenomeną kritikuojanti Redo Diržio meninė veikla ŠMC kontekste (toje pat parodoje) iš tiesų atrodo nukenksmintą. ŠMC pastanga su paroda *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* pretenduoti į istorijos rašymą išprovokavo dailės kritikų reakciją. Viena vertus, parodoje pasigesta ŠMC kritikuojančios institucijų kritikos, kita vertus, Laima Kreivytė atkreipia dėmesį, kad šioje parodoje „eksponuojamas institucinis praėjusio dešimtmečio dailės variantas yra net per daug oficialus, paliekantis už skliaustų su centro veikla ir veikėjais nesusijusias marginalijas“³⁴⁸. Taigi dalis kūrinių, kuriuos galėtume įvardinti kaip atliekančius institucijų kritikos funkciją, į neutralizuojančią globą dar ir nepatenka. Institucijų kritikos užtaisą turintys kūriniai susiduria ne tik su sklaidos

³⁴⁵ Institucinė ir institucijų kritika reiškia tą patį, tik skirtingi autoriai vartoja skirtingas formas.

³⁴⁶ Odetė Žukauskienė, „Muziejų kultūra: kintantys diskursai ir institucinė kritika“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, Nr. 2: *Muziejai, paveldas, vertybės*, sudarytoja Rita Repšienė, p. 14.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁴⁸ Monika Krikštopaitytė, Laima Kreivytė, Kęstutis Šapoka, „Apie normalybę, tėvus ir teroristus“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2010 10 16, [žiūrėta 2018-12-06], http://archyvas.7md.lt/lt/laisvoji_tribuna/apie_normalybe_tevus_ir_teroristus.html.

problemomis, jei jų neima meno rodymo institucijos – jų aktualumą, aštrumą neutralizuoja ir laikas. Pasikeitus kontekstui, svarba lieka tik istorinė, o kūrinio suvokimui prireikia vis ilgesnių aprašymų. Domintis institucijų kritika, kuri išsakoma per menininko asmenį, išryškėja savirefleksijos tendencija.

Konkrečiai Lietuvos meno instituciją Bogdanas kritikavo tik vieną kartą – neišlikusiame kūrinyje *Rateliai* (1999, Jono Valatkevičiaus kuruotoje parodoje *Kaip tapti laimingu*, ŠMC). Tai buvo ratu sukabintos Lietuvos dailės veikėjų nuotraukos, suporuotos su šou verslo atstovų. *Ratelis* ir vizualiai, ir savo prasme buvo užuomina į isteblišmento uždaramą ir pasirinkimų pasikartojimą. Nors kūrinys buvo rodomas to paties „ratelio“ patalpose (ŠMC), o pagal Žukauskienę tai galėtų reikšti kritikos neutralizaciją, kamerinės apimties, mažojoje salėje (dabartinė skaitykla), be jokio katalogo rodyta paroda veikiau buvo nereikšmingas atsitiktinis įvykis, kai ŠMC darbuotojai³⁴⁹ leidžia sau pajuokauti. Bogdanas į *Ratelį* savęs neįtraukia, jo nėra svarbiųjų veikėjų sąrašė, ir tai nusako jo vietą Lietuvos dailės aplinkoje.

Nors kūrinio struktūroje figūruoja konkrečios institucijos (NDG ir Įstatymas), Almos Skersytės darbe *Alma Skersytė Nacionalinėje galerijoje* (skaitmeninė fotografija, 40 x 30, 2007) keliamas daug gilesnis klausimas – kaip tampama menininku? Autorė nusifotografavo renovuojamame Revoliucijos muziejaus pastate (jo griaučiuose, virstančiuose Nacionaline dailės galerija), nes Lietuvos meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų statuso įstatyme³⁵⁰ numatyta, kad menininko statusą galima suteikti menininkams, kurių darbų yra Nacionalinėse galerijose. Skersytės kūrinys pajuokia menininko apibrėžimo schematiškumą, o jos veiksmas primena, kad tuo metu NDG net neegzistuoja, vadinasi, ir ši galimybė įteisinti save. Menininkė išranda alternatyvą – tokį pat mechaninį būdą legitimuoti statusą, jį įgyvendina „užduoti“ paraidžiui. Į Skersytės, kaip menininkės, savivaizdį įtraukti maišto, humoro, abejonės aspektai.

Kaip ir Skersytės fotografijoje, didelės dalies institucijų kritikos strategiją naudojančių autoportretinių kūrinių kritika yra nukreipta į abstraktesnius taikinius (reikšmių tvarką, reitingavimo sistemą, visuomenės sanklodą), dažniausiai yra egzistencinio tipo ir klausimo struktūros, į klausimus retai ieškoma tikrų atsakymų, veikiau per juos atskleidžiama ypatinga kūrėjo vieta. Ypatinga tuo, kad sudėtinga, reikalaujanti daug sąmoningumo ir išminties. Pavyzdžiui, Bogdanas tapybos kūriniu *Reitingavimas* kritikavo meno vertinimo kriterijus. Tai atspausdintos dvi *Artfacts*

³⁴⁹ Bogdanas 1993–2005 m. dirbo ŠMC parodų organizavimo skyriaus vedėju, Valatkevičius – 1997–2002 m. ŠMC kuratoriumi.

³⁵⁰ Žin., 1996, Nr. 84, 2002; 1998, Nr. 111-3058, II skirsnis, III straipsnis, I dalis IV punktas.

paskyros (populiariausia tarptautinė menininkų ir meno galerijų duomenų bazė pagal pasirodymus ir pardavimus, analizuojanti ir nustatanti menininko vietą) lentelės prieš parodą galerijoje *Vartai* (2013) ir per ją. Kūrinys neva bando nusakyti, kiek šios galerijos simbolinė figūra pridėjo jam taškų. Drobėje nutapytas penkiaženklis skaičius. Bogdanas pagal *Artfacts* tuo metu buvo 31 339-oje vietoje (2012 12 23, drobė, akrilas), bet tai nieko absoliučiai nesako apie jo meno kryptį, strategijas ar kokybę. Menininkas nesiekia keisti sistemos, neprovokuoja socialinio sąmoningumo ar pokyčio, tik galbūt tikisi situacijos supratimo, siūlo galimybę kartu patirti paradoksą.

Abejonę menininko profesijos reikalingumu ir jo veiklos funkcijomis Bogdanas kėlė projekte *Identifikacija* Vilniaus troleibusuose, darbe *Kartais...* (1999, akcija, menininkas kasnakt plaudavo po troleibusą, po to palikdavo žinutę keleiviams), akcijoje tarptautinėse dirbtuvėse (2006), kai solidarizuodamasis su sunkius darbus dirbančiais emigrantais pakeitė renginio dalyvio kortelėje atstovaujamą šalį (į UK) ir išėjo plauti indų. Taip nusileisdamas prie „paprastų žmonių“, Bogdanas pristato save kaip tą, kuris ieško sąlyčio su publika ir jos tikrove, suvokdamas menininko istoriškai privilegijuotą vietą. Tačiau kartu įvyksta ir žaidimas reikšmėmis: plovimo veiksmas yra susijęs ir su bibliiniu motyvu, kai Kristaus savo mokiniams prieš paskutinę vakarienę plovė kojas. Jėzus taip rodė savo meilę ir pavyzdį, kad nė vienas nėra aukštesnis už kitus, o troleibusą plaudamas Bogdanas rodė, kad nėra geresnio ar blogesnio žiūrovo, ir jei jau menas atsiduria troleibuse, turi atsižvelgti į publikos poreikius.

Autoportretiškai institucijų kritikai meno praktikoje būdingas flirtas, ironizuojantis žaidimas su sistema. Tai dar ryškiau matyti serijomis kuriamuose Juozo Laivio (g. 1976) darbuose, kur jis ne tiek kritikuoja meno institucijas, kultūros vadybos biurokratinį pobūdį, kiek šį turinį meiliai pašiepdamas paverčia savo kūrybos medžiaga. Projekte *Parodų rūmai* (XX a. 10-ojo deš. pab., nedatuotas atvirukų rinkinys, kuratorius Darius Vaičekas) menininkas idealizuotai fotografuoja Klaipėdos Parodų rūmus, o kituose atvirukuose pasirodo pats pasigaminęs kartonines karūnas su raidėmis, tarsi vaikų karnavale, iš savo alfabetinių autoportretų sudėlioja žodžius *Parodų rūmai*. Taip iki komiško sureikšminama pagrindinė Vakarų Lietuvos parodų salė.

Santykį su sistema vis akcentuoja Diržys – 2009 m. reaguodamas į programą *Vilnius – Europos kultūros sostinė* skelbė *Meno streiką* ir ragino kūrėjus protestuojant nieko nekurti: „vienintelis būdas pasipriešinti meno naudojimui politiniams ir panašioms tikslams kapitalistinėje visuomenėje yra atsisakymas apskritai kurti produktą, nes visos įgyvendinamos idėjos anksčiau ar vėliau

įtraukiamos į meno rinką, pasitelkiamos politiniams, ideologiniams tikslams“³⁵¹. Sprendimo nebekurti, remdamasis kitais argumentais, 2015 m. pasiekė Laivys – „eidamas keturiasdešimtuosius metus menininkas sustabdė individualią kūrybinę veiklą. Anksčiau sukurtų kūrinių kolekciją administruoja Kleopo Draugija. Apsisprendimas nebekurti siejamas su noru gyventi Polio Gogeno gyvenimą taip, tarsi žinomas postimpresionistas, sulaukęs garbaus amžiaus, nebūtų tapęs visame pasaulyje žinomų paveikslų.“³⁵² Nepaisant šios deklaracijos tebevyksta ankstesnės Laivio kūrybos parodos, projektai ir pasirodymai kitų projektuose. Atsitraukdamas nuo kūrybos, Laivys (atstūmimo manevru) susireikškina, pats suprasdamas tokio meninio posūkio komiškumą. Menininkas šaržuoja savo profesiją, susikuria išgalvotas kliūtis kūrybai, ją paversdamas sudėtingu triuku. Ir Bogdano, ir Laivio, ir Diržio institucijų kritika vaizduoja sistemą kaip ydingą foną, kuris sudaro sąlygas autoriui išsiskirti iš minios.

Ne į aktyvizmą, o į išradingą žaidimą panašūs ir Dainiaus Liškevičiaus videoperformansai, kur jis, vilkėdamas kostiumą, akis dengdamas juodais akiniais (kartais užsidėjęs beretę – t. y. stereotipinį dailininko aprangos atributą) (*It is the First One, It is the Last One*, 2000; *Restart*, 2000, ir keli kiti), parodijuoja dailininko, kaip keistai besielgiančio asmens, įvaizdį³⁵³. Paraleliai į siužetą priekaišiojama komiškų politinių, socialinių detalių. Sudėtinga būtų interpretuoti Liškevičiaus trumpų filmukų siužetus, atrodo, kad jo satyrinės kritikos objektas yra dailininko rimtumas, orumas, solidumas. Lengviau interpretuojama kritika – šio autoriaus kelionių fotografijų serijoje *Pasaulio centrai / Enjoy yourself* (1999–2002), kur menininkas įvairiose pasaulio šalyse pozuoja stovėdamas ant galvos. Šiuo darbu vienu ypu pašiepiama ir turistinės fotografijos besaikiškumas, ir įsiamžinimo / įpaminklinimo tradicija, ir ironizuojamas prioritetą vertikalei peizažui. Simboliškai pasivadindamas pasaulio centru ir ieškodamas sau vietos pasaulyje, Liškevičius pažodiškai įvaizdina menininko savivokos aktualijas amžių sandūros Lietuvos meno gyvenime.

Vėlesniuose kūriniuose Liškevičius su jį reprezentuojančia medžiaga elgiasi kaip konceptualiai mąstantis muziejininkas – galutinis produktas beveik visada yra estetiškai patraukli visuma, kuri pretenduoja į daugybės asmeninių istorijų metatūrinį (parodos ir leidiniai *Muziejus*, 2012, NDG, 2013, „Kitos knygos“; *Labyrinthus*, 2014, ŠMC, 2018, „Lapas“). Leidinyje *Muziejus* paraleliai vystoma lietuvių rezistencijos revizija – pasiūloma į Antano Kraujelio, Romo Kalantos ir Broniaus

³⁵¹ Viktorija Šiaulytė, „Menininko komentarai“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2008, Nr. 786, [žiūrėta 2019-03-22], https://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=786&str_id=7966.

³⁵² Dėstytojo Juozo Laivio aprašymas VDA puslapyje [interaktyvus], [žiūrėta 2018-12-07], http://www.vda.lt/lt/studiju_programos/bakalauro-studiju-programos/siuolaikinis-menas-ir-medijos/destytojai/lekt-juozas-laivys-

³⁵³ Kūrinio personažas įsibėgėjęs trenkiasi į sieną, išsitepa veidą šokoladu, šliaužioja ir t. t.

Maigio figūras pažvelgti iš meninio performanso perspektyvos, tačiau labai didelė dalis vaizdų susijusi su Liškevičiaus asmeniu: jo kėdė, jo mamos knygų lentynos fragmentas, mamos bato piešinys, autoriaus Pirmosios komunijos nuotrauka, telefono nuotrauka, it ikona įrėminta beretė (menininko ir Sąjūdžio dalyvio atributas), vaikystės piešiniai ir suaugusio autoriaus kūrinių reprodukcijos. Leidinys aktualizuoja ne tik atminties (bendros ir asmeninės) formas, bet ir narciziškai ironiškai įmuziejina Liškevičių.

Menotyros mokslų daktaras, kuratorius, menininkas Kęstutis Šapoka (g. 1974) visuose savo profesinės veiklos baruose yra linkęs maištauti, demonstruoti kritinį mąstymą, išmėginti sritis ar socialumo ribas. Jo meno praktikoje naudojama institucijų kritika išsiskiria farso pobūdžiu ir ironišku emocijumu, kuris romantinį herojų nuspalvina tragedijos ir komedijos atspalviais. Nepritampančio nevykėlio tema ironiškai plėtotą kartu su menininke (ir sutuoktine) Benigna Kasparavičiūte nuotraukų serijoje *Išvykos į mikrorajonus* (skaitmeninių fotografijų serija, 2008–2010). Menininkų pora, pozuodami nykiuose daugiabučių kiemuose tarsi turistinėse nuotraukose į egzotinius kraštus, tyčiojasi iš menininkų autoreprezentacinių nuotraukų socialiniuose tinkluose ir blizgiuose žurnaluose. Kūrinys pašiepia ir Lietuvos kultūros finansavimo būklę, ir vietinio elito sampratą, susietą su reprezentacinio pobūdžio vaizdų gamyba ir cirkuliacija. Videoperformanse (atliktas su Kasparavičiūte) *Povas* (2006) Šapoka atakuoja konkurentus – povas šiame filme reiškia sėkmingus ir pasipūtusius menininkus. Filmo veikėjui baltu chalatu vilkinti moteris į išangę įtaiso kuokštą dirbtinių gėlių, taip jis virsta *Povu*. Žvelgiant į meninį veiksma semantiškai, menininko sėkmės pelnyto akto susiejamas su seksualiniu žargonu ir dirbtinumu. Lietuvos videomeno pradžios lyrizmą ir Lolitos Jablonskienės svarbą dailės lauke Šapoka šaržavo sukurdamas interpretaciją Gintaro Šepučio videodarbiui *Žodžių žaismas* (1996) – šokiui, sukurtam pagal meno kritiko ir poeto Alfonso Andriuškevičiaus eiles. Šapoka plikas plaikstosi Baltijos pajūryje pagal Jablonskienės tekstą katalogui *Emisija 2004 – ŠMC* (2009, [34 il.]). Šapokos savivaizdžio pamatas grįstas neigimu, ironizavimu – piktdžiugiška dekonstrukcija, kurioje aktualus pokšto elementas. Šapokos maištas reakcingas bei savikritiškas, net autodestruktyvus.

Su Nepriklausomybės atkūrimu, pagausėjus akademinės literatūros ir susipažinus su meno ir visuomenės tendencijomis Vakaruose, populiarėjo patriarchalinės sanklodos kritika. Atsirado atskira grupė kūrinių, kurių autorėms ši problematika buvo aktuali tapatinimosi lygmeniu. Kristina Inčiūraitė yra viena iš autorių, kurios kūryboje dažniau pasirodo netolygios lyčių pusiausvyros problematika. Videofilme *Laipais žemyn* (2000) menininkė kvestionavo patriarchalinę simbolių sistemą, kurioje moteris siejama su nekaltumu ir nesavarankiškumu, traktuojama kaip nuosavybė,

kurią tėvas perduoda vyrui. Menininkė, apsirengusi balta nuotakos suknele, atsitiktinių vyrų praeivių paprašo iškilmingai, susikibus už parankių nusileisti Vilniaus santuokų rūmų laiptais žemyn. Vietinis santuokos ritualo kanonas dekonstruojamas jį kartojant arba „nuvalkiojant“ – pažeidžiant reikšmingos akimirkos unikalumą dar ir partnerio pasirinkimo paviršutiniškumu. Ritualas, kuris turėtų keisti socialinį statusą, paverčiamas karnavalu, farsu. Kūrinyje išryškinamas tradicijos nutolimas nuo socialinių realiųjų. Inčiūraitės kūrinys linksmai įvaizdina vėliau Lietuvoje pristatytą Lucy Tatman nekaltybės kulto kritikos metodą besaiku nekaltybės reprezentacijos skleidimu³⁵⁴.

Nuotakos suknelė pasirodo ir Lauros Garbštienės (g. 1973) darbe *Filmas apie nežinomą menininkę* (2009, 11 min., MO muziejus), kur ji, prisitaikydama prie krikščioniškos vizijos apie tyrą, paklusnią mergelę, lankosi religiniuose atlaiduose, šventose vietose eina keliais, šlakstosi šventintu vandeniu, atgailaudama, kad nėra garsi menininkė, nes kita – meno – paradigma iš menininko to būtinai reikalauja. Garbštienė nuoširdžiai mėgina įgyvendinti dvi priešingas Borzello aprašytas užduotis: būti gera mergele ir gera menininke. Kūrinys pradedamas glostant Bogdano sukurtą atminimo lentą su užrašu *Dailininkas. Negarsus neįvertintas užmirštas* (2007, VDA akademikų kiemas), o baigiasi meno miestu vadinamame Paryžiuje, metro šokant netyrus šokius ant stulpo, nes juk menui reikia „parsiduoti“. Taip menininkė sykiu sukritikavo dvi tvarkas (meno ir patriarchalinę), parodė seką nuo nekaltumo / idealizmo iki parsidavinėjimo / realybės.

Jurgita Juodytė videoperformanse *Balta* (30 min., 2009–2011) taip pat vilki nuotakos suknele, dabinasi nuometu, o performansui pasirenka katalikų bažnyčios erdvę. Tačiau ji nedalyvauja Pirmosios komunijos šventėje ar santuokos rituale, o pamirko suknelės kraštą vandenyje ir pradeda juo plauti bažnyčios grindis. Išplovusi visą centrinę navą prie centrinio išėjimo dingsta³⁵⁵. Nors performanso tikslas – apsivalymo ritualas, jį atliekant baltas rūbas tampa murzinas, moteris naudoja save kaip „mazgotę“ ir tampa patriarchalinę tvarką kritikuojančia metafora.

Šios trys nuotakų suknelėmis vilkinčios menininkės manipuliuoja tradiciniais simboliais, keisdamos jų reikšmes, jų vaidmuo šiais atvejais yra buvimas pokyčių lyčių politikoje katalizatoriumi, o vienas iš pagrindinių tikslų – sąmoningesnio požiūrio ugdymas per reikšmių

³⁵⁴ Mokslininkė išaiškina nekaltybę kaip specifinį neįgalumą (kai gyvūnai ir vaikai tampa anonimiški) vyrų siaubo dangstymui ir malonumų tenkinimui. Tatman siūlo griauti mitą rinką perpildant „nekaltosiomis“ pagal dainininkę Madonną (daina *Like A Virgin*) ir nekaltybę pagal Irigary – padirbiniais ir tapatybės takumu. Lucy Tatman, „Nekaltybės reikalavimas: globali moteriškosios nekaltybės gamyba ir vartojimas“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: Lygių galimybių plėtros centras, Vilniaus dailės akademija, 2005, t. 34: *Lytis, medijos, masinė kultūra*, sudarytojos Audronė Žukauskaitė, Virginija Aleksejūnaitė, p. 28.

³⁵⁵ Autorės performanso aprašymas, *Jurgitos Juodytės portfolio*, pdf. dokumentas, iš asmeninio susirašinėjimo, 2013 10 22.

apvertimo praktiką ar subversyvią transgresiją. Tačiau Laisvydės Šalčiūtės instaliacijos *Nepakankama nekaltybė* (fotografija, dvi šviesdėžės, objektai, 2010), kur ji ir jos vyras (menininkas Kęstutis Grigaliūnas) abu vilki nuotakos suknelėmis, funkcija ne šviečiamoji. „Vestuvinėje“ nuotraukoje viskas ne taip: apranga, lyčių reprezentacija ir abejinga, o gal net niūri nuotaika [32 il.]. Jei portrete būtų du džiugūs nuotakos rūbais apsirengę vyrai, jį būtų lengva perskaityti kaip pasisakymą už homoseksualių asmenų teises. Tačiau Šalčiūtė šeimos instituciją čia pateikia ne kaip siektiną ar žmogaus teisių išraišką – ji diversifikuoja tradicines reikšmes, pabrėžia ritualo maskaradiškumą. Šviesdėžėse asmenys pristatomi detaliau, policinių įstaigų vaizdo formatu: iš priekio ir profiliu su prirašytu vardu, pavarde, ūgiu, svoriu, plaukų spalva ir įvardintu nusikaltimu: dviprasmiškumas (*ambiguity*). Menininkė neišsinaudoja už sistemos, kurią kritikuoja, ribų, tačiau jos tikslai lieka neskaidrūs, o tai pranašauja naują elgesio su savo atvaizdu ir tapatybe etapą.

3. TRIKSTERIS: ŽYGMANTO AUGUSTINO ATVEJIS

Triksterio – apsimetėlio, manipuliuotojo, perkūrėjo – struktūrinė forma yra žinoma dar iš mitologijos (Hermis tyčia iškraipydavo nešamas žinias), vis pasirodanti permainų ir netikrumo laikais (apsimetėliai valdovai, karnavalo tradicija, *commedia dell'arte*, juokdario pozicija). Akivaizdžios apgaulės kūrėjas triksteris sugeba kurstyti troškimą juo įtikėti. Šis kultūrinis herojus dega noru kūrybiškai griauti, trikdyti, perkurti pasaulio taisykles. Triksteriškam menininkui visai nerūpi tiesa, jo siekiamybė yra fikcija, o dar geriau – neišnarpliojamas šių mišinys.

Lietuvos humanitarinių mokslų kontekste triksterio fenomenu išsamiau domėjosi filosofas Gintautas Mažeikis. Lietuvos akademinėje sferoje triksterio figūra kaip prieiga dažniau taikyta ne dailės, o literatūros tyrinėjimuose (Laura Laurušaitė, Gražina Skabeikytė-Kazlauskienė, Rut Javič³⁵⁶ ir kt.). Pasak Mažeikio, klasikinis apibrėžimas triksterį apibūdina kaip šėliojančią, daugiaveidį, bestiarišką ir antžmogišką herojų, kuris savo iniciatyva užtikrina kultūrinės, politinės, psichologinės transformacijas. Tai įkvėptas kūrybinis darytojas (*creative disruptor*), kuris pridaro žalos, dažniausia kvailiais juokavimais, ne iš troškimo kenkti, o be jokios priežasties: dėl žaidimo džiaugsmo, kad būtų linksmiau. Jam būdingas nesaikingas gaivališkumas³⁵⁷.

³⁵⁶ Laura Laurušaitė, „Triksterio amplua latvių egzodo romane“, in: *Colloquia*, 2011, Nr. 26, p. 118–135, Gražina Skabeikytė-Kazlauskienė, „Petriukas – šiuolaikinių anekdotų triksteris“, in: *Tautosakos darbai*, 2008, XXXVI, p. 143–153; Rut Javič, *Triksterio amplua Marcelijaus Martinaičio „Kukučio baladėse“*, Magistro darbas, VU, 2018.

³⁵⁷ Gintautas Mažeikis, *Triksteris – besijuokiantis, ekstatiškas kūrybinis griovėjas*, Paskaitos garso įrašas, [interaktyvus], 2014 01 14, VDU mažoji salė, [žiūrėta 2019 02 11], https://drive.google.com/file/d/0B9sBP8_IDhE5VXNDakQzN3JqcVE/edit.

Literatūros tyrinėjimuose triukšteris dažniausiai suvokiamas kaip veikėjo transformacijos palydovas, tapsmo pranašas. Lewisas Hyde'as triukšterišką elgesį atpažįsta konkrečiai meno kontekste. Jo nuomone, Johnas Cage'as galėtų būti suvoktas per triukšterio prieigą, nes kėlė klausimą, kaip atskiriame triukšmą ir muziką, kodėl klasikiniame koncerte vaiko verksmas yra triukšmas, o gal galėtų būti muzikos dalis. Dailėje, anot Hyde'o, tinkamu triukšterio pavyzdžiu yra Marcelis Duchamp'as, nes jis kaip įmanydamas vengė taisyklių, rutinos, bet kokio apibrėžtumo. Jį domino tik džiugus pabėgimas nuo taisyklių³⁵⁸. Geriausiai žinomas pisuaro perkėlimas į meno galeriją yra žaidimo taisyklių pakeitimo pavyzdys. Autoreprezentacijoje Duchamp'as kūrė kelias tapatybes: vyrišką ir moterišką (Rose Sélavy), tačiau abiejų žodinė / fonetinė išraiška prisotinta kodų, įvairių reikšmių. Rose Sélavy gali skambėti kaip „erosas yra gyvenimas“ (*éros c'est la vie*), o Marcel Duchamp – kaip „žoliapjovė“ (*machine du champ*)³⁵⁹ ir taip toliau.

Ekscentriškas elgesys, atskiri keisti poelgiai apskritai priskirtini menininko įvaizdžiui³⁶⁰, tačiau nuoseklesnės „linksmojo apsimetėlio ir niekšingo klaidintojo“³⁶¹ pozicijos laikosi nedaugelis. Kadangi triukšteriško tipo kūrėjai dažniausiai pasirodo permainų laikotarpiu arba siekia inicijuoti pokytį, Lietuvos menininkų lūžio laikotarpio elgesyje galima išvelgti triukšterio aspektą, ypač Gintaro Zinkevičiaus ar Česlovo Lukensko savivaizdžių pasirodymuose, tačiau šiuos kūrėjus vis dar domina tiesa, kurią kūryboje išreikšti kraštutinumai turi išryškinti. Stanikai giminingi su triukšterių (auto)destruktyvumu, besaikiu tamsios erotikos eksploatavimu, fikcijos iškėlimu, tačiau menininkų efektingos produkcijos kūrimas yra labai tikslingas, orientuotas į matomumą ir pripažinimą, taip pat juos lydinčių komercinį pasisekimą. Tačiau triukšteris yra panašesnis į sugedusią sistemos detalę, jo veikla netikslinga ir spontaniška.

Grynesnė triukšteriška kūryba Lietuvos šiuolaikiniame mene pasirodė XXI a. 2-ąjį deš., kai Lietuvos meno scena ir institucinė sankloda nusistovėjo, didesni pokyčiai nebevyko. Dailės gyvenimo rutinoje ima rasti autoriai, kurie bendrame kontekste atrodo kaip netikėta išimtis. Benigna Kasparavičiūtė (g. 1978) pseudoautobiografiniame filme *Noriu išreikšti save* (2006) atkartoja patetiškus, kvailus ir tuščius, daugiausia iš sovietmečio atkeliaujančius kitų dailininkų elgesio autoreprezentacinėse situacijose modelius, frazes, taip pat televizinės bei kino kultūros dokumentikos šablonus (pastatant kadra, stengiantis suorganizuoti judesį kadre, montaže). Filme

³⁵⁸ Lewis Hyde, *Trickster makes this world: Mischief, Myth*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 240, 299.

³⁵⁹ Jerrold Seigel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, University of California Press, 1997, p. 120.

³⁶⁰ Margot Wittkower, Rudolf Wittkower, *Born under Saturn...*, p. 67–96.

³⁶¹ Gintautas Mažeikis, *Triukšteris – besijuokiantis, ekstatiškas kūrybinis griovėjas*.

Kasparavičiūtė vaidina egzaltuotą dailininkę, o jos sakomas tekstas yra parengtas iš įvairių parodų anotacijų sudedant į vientisą tekstą nieko nereiškiančias frazes [33 il.]. Teiginiai tokie bendriniai, nuvalkioti, banalūs, kad neįmanoma būtų nustatyti tikslaus šaltinio, tačiau parinktose frazėse justai konfrontacija su naujuoju, „postmoderniuoju“ menu:

Lietuvoje girdime, kad tapyba mirusi, tačiau Europoje ji klesti. <...> Piešinys – tarsi eilėraštis, tarsi dienoraštis, tarsi draugui neišsiųstas laiškas. <...> Kaip ir mano paveikslų herojai siekia savo kūno ir sielos harmonijos, taip ir aš – klusnus, tarnystei pasišventęs žmogus su teptuku, liepsnojančia žvake širdyje trokštu neapčiuopiamu ir nesulaikomu garsu išgiedoti paveikslo formos ir turinio vienį. <...> Mane neramina tai, kad šiandieniniame meniniame gyvenime kūrėjas veikia iš inercijos, skrupulingai bijodamas nepritapti prie naujausio meno mados šauksmo. Taip elgdamasis jis išsižada savęs.³⁶²

Kasparavičiūtės parodija be gailesčio šaržuoja stagnuojančio modernisto, kokių apstu Lietuvos dailininkų sąjungos struktūroje, įvaizdį propaguojančius dailininkus ir sunkumus susidūrus su nauju meno žodynu, taip pat neadekvačias ambicijas, menančias palankesnius jų provaizdžiui sovietinius laikus. Menininkė sugeba vienu metu juokinti šiuolaikinio meno mėgėjus ir pritapti prie praėjusio laiko paradigmos. Kadangi menininkė klišes atkartoja kuo rimčiausiai, visiškai įmanoma, kad dalis žiūrovų menininkės kūrybą ir ištarmę priėmė rimtai. Šioje situacijoje Kasparavičiūtė yra šėliojanti apsimetėlė, pati tikriausia triksterė, kuri tai daro dėl malonumo, šiaip sau, ne todėl, kad negalėtų savęs reprezentuoti kitaip ar kad jai tai teiktų kokios nors ypatingos naudos.

Giedriaus Jonaičio (g. 1963) kūryba tarsi skyla į dvi dalis: normatyvesnę / oficialią (litų projektas, ankstyvoji grafika) ir antinormatyvią. Vertinant tik įsivyravusią pastarąją, šis menininkas yra vienas nuoseklesnių triksterių Lietuvos dailės kontekste. Jis su pasimėgavimu užsiima griovimo aktais savo filme *Karas* (4 min., 2010, MO muziejus), kur savadarbiais animuotais NATO naikintuvais susprogdina Šiuolaikinio meno centrą, Vlado Urbanavičiaus *Krantinės arką*, Valdovų rūmus, Vilniaus dailės akademijos Skulptūros katedrą. Jei būtų sprogdinamos tik argumentuotai parinktos meno institucijos, Jonaičio filmą būtų teisinga klasifikuoti kaip institucinės kritikos atvejį. Tačiau atrodo, kad menininkui rūpi ne kritikos objektai, o noras parodyti savo rankomis sukurtą lėktuvų bazę, suvaidinti amerikietišką pilotą su gražia odine striuke, lėktuvų fone parodyti savo grafikos, ironizuoti Holivudo filmų vaizdinę apdailą ir stereotipus – tiesiog rafinuotai ir intelektualiai pasilinksinti.

³⁶² Kūrinio dokumentacija <http://www.letmefix.lt/media/benigna-kasparaviciute/noriu-isreiksti-save.mp4>.

Ankstyvose litografijos technika atliktuose autoportretuose Jonaitis rodo siurrealistines būsenas: į tolius žvelgiančiam autoriaus veidui išauga gulgūnė sparnai (*Autoportretas*, 1985, litografija, 33 x 27 cm, MO muziejus), susilieja su vilkų gauja, tiltu, nuoga begalve moterimi (*Laivas*, 1992, sausoji adata, 13 x 9,5, MO muziejus). Bendrame Lietuvos grafikos kontekste ši Jonaičio grafika gali atrodyti pakylėta, siekianti dvasingumo įspūdžio. Tačiau vėlesnės Jonaičio kūrybos kontekste šie autoportretai turi užslėptos parodijos ir ironijos, adresuotos lietuviškos grafikos lyrizmui.

Kelios menininko parodos buvo skirtos išimtinai autoreprezentacijai. Vienoje jų – *Autoportretas iš nugaros* (VDA Krematoriumas, 2016) – Jonaitis pateikia nuotrauką iš savo nugaros nudegimo ir gydymo istorijos. Fotografijose autorius vaiposi (mojuoja, rodo nykščius ir pan.), lyg ligoninė būtų vakarėlio vieta, o švirkštai, tvarsčiai, jodo dėmės ir žaizdų plotai – žaislai, kuriuos būtina visiems parodyti. Kur kas reprezentatyvesnėse VDA parodų salėse *Titanikas* veikusioje Jonaičio parodoje *Mano istorijos* (2017) pasakota daugiau asmeninių, įvairiu laiku įvykusių istorijų. Pasakotojas atsiskleidžia tarsi nuoširdžiai – kaip klaidų padaręs, gėdą patyręs asmuo, – tačiau prie kūrinių surašytų istorijų tonas skamba anekdotiškai: jis priešais visus pargriuvęs apsipila kiaulių ėdalų, galvoja, kad jį užmušė užkrięs daiktas, žavisi su „barankyte“ žaidžiančia kate, svajoja savo akimis pamatyti JAV prezidento lėktuvą, džiaugiasi kondicionieriumi automobilyje ir vaisėmis Lenkijoje, ministro prašo nusifotografuoti spaudžiant ranką³⁶³. Jonaičiui akivaizdžiai nerūpi nei menininko orumas, nei aukos vaidmuo, tiek šimtmečių taurinės kūrėjo įvaizdį. Jo nesisteminga, padrika veikla atitinka spontanišką triksterišką griovimo ir užravimo charakteristiką.

It klaida įvairių autorių parodų atidarymuose atrodo savamokslis menininkas Stasys Banifacius-Ieva (Stasys Purys). Dažniausiai jis save paverčia meno rodymo laikmena, ką nors pasigaminto (iš akinių, batų, plastiko ir t. t.) užsidėdamas ant galvos ar nešiodamasis ant rankų, tačiau kartais atlieka tarsi miniperformansą, išdėliodamas keisčiausius rakandus ar imdamas ką nors veikti (pilstyti arbatą, pjauti kampą ir pan.). Jo meniniai veiksmai ir pasirinkimai neišreiškia jokių idėjų ar sąsajų su pasirodymo kontekstu, autorius tiesiog žaidžia, išsišoka, piktnaudžiauja dėmesiu. Menotyrininkė Eglė Mikalajūnė mano, kad svetimos auditorijos pasitelkimas išsiekisponavimui nelaikytinas parazitavimu, o greičiau simbioze, nes laimi abi pusės: autorius gauna publiką be organizacinių sunkumų, o muziejai ir galerijos – nemokamai pagyvintą aplinką be atsakomybės³⁶⁴.

³⁶³ Monika Krikštopaitytė, „Ką veikia parodos?“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2017, Nr. 1233, [žiūrėta 2019-04-04], <https://www.7md.lt/fotografija/2017-11-24/Ka-veikia-parodos>.

³⁶⁴ Eglė Mikalajūnė, „Simbiozės strategija arba Stasys Banifacius-Ieva Vilniaus vernisazuose“, in: *Artnews.lt*, [interaktyvus], 2014 04 10, [žiūrėta 2019-04-26], <https://artnews.lt/simbiozes-strategija-arba-stasys-banifacius-ieva-vilniaus-vernisauose-23251?fbclid=IwAR39oHXSvXrD7-3J4TBaL7PNnq7UZzj2tS46Gr2f18k-xDKY3xUS9jW1avQ>.

Kūrėjo veikla patraukė ŠMC dėmesį – Banifacius-Ieva dalyvavo bent keturiuose ŠMC rengtuose projektuose³⁶⁵, todėl antrinant Žukauskienei galima pridurti, kad ir triksteriškumas yra gana greitai institucionalizuojamas. Būti triksteriu *per se* tampa vis sudėtingiau.

ŽYGMANTO AUGUSTINO ATVEJIS

Žygimanto Augustino (g. 1973) atvejis išskiriamas kaip vienas ryškesnių triksteriškos strategijos pavyzdžių, atspindinčių pakitusią autoatvaizdo naudojimo tendenciją. Šio menininko kūryboje dažnai naudojamas autoportretiškumas tampa pagrindiniu menininko manipuliacijų objektu, linksmi ir niekšingai klaidinančių eksperimentų priemone. Augustino autoreprezentacijos strategijos kyla iš nepasitikėjimo atvaizdu³⁶⁶, jame slypinčių melo ir tikrovės sampratų problemiško, kurį, mano manymu, aktualizavo sovietmečio psichologinis paveldas ir kultūros fenomenas, įvardinamas *vaizdiniu posūkiu* – „sustiprėjęs dėmesys ir jautrumas vaizdams, proto nerimas, kilęs dėl medijų technologijų nulemtu gausaus jų vartojimo visose gyvenimo srityse“³⁶⁷. Augustino tapyboje triksteriški žaidimai ne visada ar ne iš karto atpažįstami, nes realistinės manieros tapysena, reikalaujanti daug laiko, žinių ir pastangų, kūriniams suteikia rimtumo – t. y. veikia klaidinančiai.

Grafikas ir tapytojas³⁶⁸ Augustinas 2015 m. apsigynė meno krypties daktaro disertaciją tema *Vaizdo poreikis*, ją įgyvendinant rengtos parodos ir atskirai pristatyti kūriniai ryškiausiai atliepia triksterišką charakteristiką. Moksliniame darbe autorius skyrė daug dėmesio tikrovės sampratos analizei, aptarė jos keitimo, falsifikavimo būdus ir priėjo prie išvados, kad ji labai artima fokusininko veiklai, kai yra žinoma, „kaip apgauti regos juslę“ ir sukurti geidžiamą iliuziją³⁶⁹. Tyrimu Augustinas nustatė, kad „žmonių portretai turi ir spekuliatyvumo, ir hibridiškumo bruožų“, todėl galbūt yra kvaziobjektai³⁷⁰.

³⁶⁵ Mikalajūnė mini: *Entuziastai ir 2420 Čiurlionis* (kuratorius Valentinas Klimašauskas, ŠMC, 2005 ir 2007), Turine rengtas projektas *Vilnius Is Blurring* (kuratorius Raimundas Malašauskas, 2007), paroda *Anne* (kuratorius Auridas Gajauskas, ŠMC, 2013)“, *Ibid.*

³⁶⁶ „[V]aizdai mums meluoja, bet mes vis tiek juos naudosime, kad ir kaip tai tragikomiška būtų“, „Maža to, kuo geriau šie vaizdai meluoja, tuo labiau mums patinka į juos žiūrėti“, Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, Meno krypties daktaro disertacija, vadovė Giedrė Mickūnaitė, Vilniaus dailės akademija, 2015, p. 202, 23.

³⁶⁷ Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis...*, p. 9.

³⁶⁸ 1991–1998 m. studijavo grafikos specialybę Vilniaus dailės akademijoje, įgijo estampo specializacijos magistro laipsnį. Po studijų pirmenybę teikia tapybai, 2001 m. stažavosi Florencijos dailės akademijoje, garsėjančioje griežta akademinės tapybos ugdymo disciplina.

³⁶⁹ Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, p. 96.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 166.

Iki doktorantūros studijų, per kurias „išbandė meną mokslu, o mokslą menu“³⁷¹, menininkas dažnai tapė autoportretus ir savo portretus kitais pavadinimais (*Jis, Žiovaujantis, Tarnautojas, Vykdytojas, Atsiskyrėlis, Ekstremalas* ir kt.). Juose sukuriamas į autorių labai panašus, bet autoriui netapatus veikėjas. Pokalbyje aiškinantis autoriaus intencijas, Augustinas savęs dalį, kuri patenka į paveikslą, sąlygiškai vadino *genu, klonu, dvyniu*, kuris tarsi gyvena savarankišką gyvenimą ir elgiasi savo nuožiūra, kartais nuvilia ar išduoda kūrinio autorių³⁷².

Dažnai Augustino nerangūs ir atgrasūs, neva natūralistiniai (susiraukę, besivaipantys, kvailai spoksantys, žiovaujantys, rodantys nemalonus gestus, save liečiantys ir pan.) autopersonažai buvo traktuojami pirmiausia pasitelkiant Freudo ir Lacano psichoanalizę³⁷³, aiškinant jo atvaizdus kaip veidrodžio fazės komplikaciją ar narcisizmo variaciją. Tačiau psichoanalizės įrankiai pasirodė nepakankami, autorius irgi nesistengė išaiškinti savo intencijų³⁷⁴. Menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius recenzijoje apie Augustino parodą pirmas užsiminė apie triksterį kaip galimą prieigą: „Mano galva, dailininkas (o ypač tapytojas, autoportretistas) labiau triksteris negu kaukė. Vadinasi, ir tai, ką jis „atlieka“ (kame dalyvauja) daugiau cirkas nei karnavalas. <...> triksteris, krėsdamas savo fokusus, manyčiau, yra pasinėšęs byloti: „Matai, kaip aš galiu.“³⁷⁵ Ši prieiga atrakina Augustino kūrybą kaip linksimą klaidinimą, savitikslių farsą, kuris paprastai yra simptomas, liudijantis, kad nusistovėjusi sistema (tapybos, visuomenės būklės) pereina į stagnaciją ir nebeįmanoma joje veikti remiantis taisyklėmis, nes jos nebeadekvačios aplinkai, trūksta logikos, skaidrumo ir t. t. Augustino kūrybos pradžioje tik nujausta kūrybinė strategija, paremta intencija linksmi provokuoti žiūrovą, 2020 m. parodos *500* (dedikuotos Žygimanto Augusto 500-osioms gimimo metinėms) anotacijoje jau formuluojama atvirai ir sąmoningai: „Parodoje nesiimama spręsti istorinių dilemų, jos tikslas – atkreipti dėmesį į neišvengiamą istorijos subjektyvizavimą, panaudojant šį reiškinį ne kaip politinį įrankį, o kaip pramogos konstravimo principą.“³⁷⁶

Įstojęs į meno doktorantūrą tapytojas susidūrė su metodo problema, ėmė ieškoti atsakymo į klausimą, kas padaro tyrimą mokslinį. Susidomėjęs veido atkūrimo metodika pagal kaukolės

³⁷¹ Augustas Stankevičius, „Lietuvoje – pirmasis meno daktaras“, in: *Lrt.lt*, [interaktyvus], 2015 12 07, [žiūrėta 2020-05-01], <https://www.lrt.lt/naujienos/kultura/12/121849/lietuvoje-pirmasis-meno-daktaras>.

³⁷² Žygimantas Augustinas, Monika Krikštopaitytė, „Visi vaizdai meluoja“.

³⁷³ Kristina Kučinskaitė, „Žygimantas Augustinas. Du gracijai. 2004–2005“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2014 09 09, Nr. 939; Monika Krikštopaitytė, „Nėra taip, kaip atrodo“, in: *7 meno dienos*, Nr. 19 (987), 2012 05 11.

³⁷⁴ Žygimantas Augustinas, Monika Krikštopaitytė, „Visi vaizdai meluoja“.

³⁷⁵ Alfonsas Andriuškevičius, „Trys tezės apie Žygimantą Augustiną“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2005 04 16, Nr. 745.

³⁷⁶ Žygimanto Augustino parodos *500* anotacija, in: VDA internetinė svetainė, [interaktyvu], [žiūrėta 2020-07-31], <https://www.vda.lt/lt/parodu-sales-titanikas/renginiai/zygimantas-augustinas-500>.

iškiliųjų taškų matavimus (kranimetriniai matmenys), mėgino ją praktiškai pritaikyti Kristijono Donelaičio veido atkūrimui. Savo moksliniame darbe nustatė, kad nesamos medžiagos užpildymas yra gal net labiau susijęs su imaginacinių portretų provaizdžiais ir atkūrėjo veido bruožais, nei objektyvus ir nenuspėjamas „mokslinio“ metodo rezultatas. Kad tą vaizdžiai parodytų, Augustinas Donelaičio kaukolės kranimetrinius matmenis sąmoningai užpildė savo veido bruožais to nemaskuodamas [38 il.]. Menininkas šventvagiškai, kas labai būdinga triksteriams, susitapatino su Lietuvos literatūros klasiku ir jį tai įkvėpė naujoms „šventvagystėms“.

Savo išrastu metodu Augustinas sukūrė visą seriją darbų, kur jis pasirodo kaip jaunas ir senstelėjęs Donelaitis, kaip Lietuvos ir Lenkijos valdovas Žygimantas Augustas ir dvi jo žmonos (remiantis L. Cranacho jaun. tapybos darbais, 2014–2015, [40 il.]). „Nukopijavęs kranimetrinius taškus ir veido išraišką nuo François Xavier Fabre tapyto Mykolo Kleopo Oginskio portreto“ pabandė tapti „diplomatu, politiku, sukilėlių vadu ir kompozitoriumi“³⁷⁷. (*Bandydas tapti M. K. Oginskiu*, 2015, drobė, aliejus, 39 x 43). Gausėjant į menininką panašių istorinių pseudoasmenų grupei, autorius „mokslinį“ metodą naudojo vis laisviau ir įžūliau. Galiausiai menininkas demaskavo pats save sukurdamas žmogų-puodą (*Homo Catinus atvejis*, 2015, drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43) iš savo veido bruožų ir greitpuodžio formos [39 il.].

Nepaisant autodemaskavimo, Augustino makabriškas įsikūnijimas autofikcijose, kur jis pasirodo kaip valdovas, įaudrina norinčiųjų patikėti vaizduotę. Menininkas nuo vaikystės buvo gretinamas su beveik bendravardžiu XVI a. gyvenusiu Lenkijos karaliumi ir Lietuvos didžiuoju kunigaikščiu Žygimantu Augustu, ir tai, anot Augustino, „negalėjo neatsiliepti mano pasaulio suvokimui ir savęs vertinimui“³⁷⁸. Todėl ši, karališka, autoportretizacijos linija buvo išsamiausiai išplėtotą. Menininkas įsikūnijo ir į šeimos vyrus bei moteris. Svarbų vaidmenį užėmė ir Valdovų rūmai (buvęs Augusto dvaras), kurie dabartiniu pavidalu irgi yra fikcija – statyti remiantis labai kukliomis žiniomis, tačiau daugeliui greitai tapę autentiška tikrove. Drobėje *Ž. Augustinas Valdovų rūmų miegamajame* (2015, drobė, aliejus, 110 x 177) fikcija keliasluoksni. Remiantis vienos iš neautentiškų Valdovų rūmų menių (su šiuolaikine ventiliacija) nuotrauka nutapytame interjere vaizduojamas chalatu apsivilkęs Augusto bruožų turintis Augustinas, o ant menės sienos kabo kitas Augusto-Augustino portretas, kur veikėjas vilki šiuolaikišką kostiumą. Atvaizde esantys faktai (apranga, menės apdaila) yra logiškai nesuderinami su kūrinio pavadinimo teiginiais, tačiau paveikslas vis tiek žadina vaizduotę

³⁷⁷ Žygimanto Augustino kūrybos internetinė svetainė, [interaktyvus], [žiūrėta 2020-05-02], http://www.augustinas.lt/index_s.html.

³⁷⁸ *Ibid.*

ir leidžia įsivaizduoti, kad Augustas galbūt galėjo panašiai stovėti toje menėje, o gal net atrodė labai panašiai.

2016 m. Augustinas nutapo save kaip Augusto tėvą ir motiną (*Ž. August(in)o Tėvas, Ž. August(in)o Motina*, [42 il.] abu: drobė, aliejus, 90 x 100), sėdinčius plikus iki pusiaujo. Autoportretiškų „tėvų“ kūnai tatuiruoti šabloniškais piešiniais. Rankose „tėvas“ laiko pirštines, o „motina“ juokingą raudoną rankinuką ir juodas pirštines. XVI a. didikų portretuose pirštinės atrodžiusios natūraliai, kaip prabangaus kostiumo, bylojančio socialinį statusą, dalis, Augustino „tėvų“ portretuose tampa panašios į pokštą, dėl kurio veikėjai atrodo dar kvailiau. 2017 m. švenčiant tikro istorinio asmens Žygimanto Augusto tėvo – Žygimanto Senojo (1467–1548) 550 metų jubiliejų menininkas tapybos darbe personifikavosi į valdovo sūnų ir kaip dovaną siūlė futurizuotą Vilniaus Valdovų rūmų rekonstrukciją³⁷⁹, parengtą kartu su architektu Vaidu Grinčelaičiu. 2018 m. menininko įžūlumas pasiekė apogėjų – jis ėmė keisti pačią istoriją – sukūrė anksti mirusios bevaikės Barboros Radvilaitės ir Žygimanto Augusto neegzistuojančio vaiko autoportretišką versiją kūrinių serijoje *Palikuonio projektas* [43 il.]. Šiuo veiksmu jis padidino fikcijos dalį, dar labiau pakurstė fantaziją apie galimus ryšius su karaliais ir priartėjo prie valdovų apsišaukėlių triksteriškos elgsenos.

Švenčiant Žygimanto Augusto 500 metų jubiliejų (paroda *500*, 2020) plėtojama Augusto-Augustino personažo tema, jam pagarbinti kuriami objektai (autorius užsakydamas Tauras Kensminas pagamina sostą, Antanas Dombrovskis – garso kolonėles). Šioje parodoje ryškiausiai atsiskleidžia ir Lietuvos dailėje mažiau eksploatuota triksterio savybė – ištvirtimas, nekultūrizuota erotinė pretenzija. Menininkas, remdamasis istorinėmis paskalomis, kad valdovas buvo „laikomas gražiu vyru“ bei „jautęs silpnę moterims“³⁸⁰, kuria savo-jo portretus su erotinėmis potekstėmis: vylingai žvelgia (*Jis # 5*, 2019), plikas apsikabinęs nuogą moterį laiko jai už krūties (*Žygimantas Augustas...*, 2014), nuogas imituoja apsikabinimą (*Karalius Žygimantas Augustas ilgisi Barboros Radvilaitės (pagal Jan Matejko)*, 2019) ir kt.

Ironiška, kad Augustino kūrybiniai žaidimai įgauna realaus poveikio epizodų. 2018 m. gruodį menininkas buvo pakviestas dalyvauti iškilmingai atidengiant skulptūrinį paminklą Lietuvos didžiajam kunigaikščiui ir Lenkijos karaliui Žygimantui Augustui³⁸¹ Pasvalyje. Menininkas

³⁷⁹ *Ibid.*, http://www.augustinas.lt/in_550.html.

³⁸⁰ <https://www.7md.lt/21440#&gid=1&pid=1>.

³⁸¹ Ukrainiečių skulptorių Boriso Krylovo ir Olesiaus Sydoruko, kūrusių Kauno *Laisvės kario* skulptūrą, darbas, talkinant Rimantui Dichavičiui.

paprašytas tapti istorinio herojaus personifikacija: vilkėjo karališkąją mantiją, ant jo galvos blizgėjo karūna. Publika spėliojo, kad jis, matyt, giminė būsias³⁸². Tokie gandai tiksliai parodo triksterio galią neįmanomą paversti tikėtinu. Autorių stebina ir vilioja „paradoksali vaizdo savybė – įtikinti žiūrovus, nors jie žino, kad yra apgaudinėjami“³⁸³. Šiame kontekste kūrėjas nebeatrodo nei kaip magas ar išminčius, nei kaip pranašas ar mediumas, o tik kaip nuodėmingas manipulatorius, besinaudojantis privilegijuota menininko vieta visuomenėje.

*

Šiuolaikinio Lietuvos menininko savivaizdis smarkiai keitėsi, nes turėjo prisitaikyti prie naujų sąlygų autoreprezentacijai svarbiose srityse: nauja socialinė sankloda ir autoritetai, naujos temų galimybės ir meninės raiškos būdai ne tik atvėrė kelius individualybės raiškai, bet ir diktavo tendencijas, kėlė analogo, kartotės problematiką. Videoraiškos populiarumas aktualizavo menininko kūną, kuris tapo patyrimo tikrumo garantu, maišto vieta ir rūpimų emancipacinių temų reiškėju. Į šiuolaikinio meno temų ratą įtraukiamas visas kūniškumo spektras: nuo estetinio reginio (Rakauskaitė) iki objekto (Stanikai, Jansas), taip pat ir nenormatyvaus (Melnikova) seksualumo (Makarevičius, Jansas), motinystės (Gruodis) patirtys. Menininkų išreiškiamas temas per savą kūną galima skirstyti į (1) emancipacinio, šviečiamojo-terapinio tipo (Gruodis, Inčiūraitė, Juodytė, Melnikova), (2) išreiškiančias maištą, krizę – paremtas reagavimu (Sauka, Jansas), (3) manipulytvyias – kai vaizdo reikšmės yra savitiksliai keičiamos (Stanikai, Kinčinaitytė).

Autoporetiška institucijų kritika Lietuvos dailėje dažniau neturi aiškaus kritikos tikslo ir tik retais atvejais įgyja aktyvizmo formų. Tačiau ir šie atvejai labiau žaidybinės formos, akcentuojančios pokštą, farsą (Redas Diržys, Kęstutis Šapoka), pirmiausia eksponuojantys patį kritikuojantįjį. Tokia kritika, atrodytų, labiau skirta autoriaus minties meistriškumo, asmenybės gyliui, žinioms ir refleksijos gebėjimams eksponuoti, nei veltis į realų konfliktą. Kai kuriais atvejais menininkų kuriama kritika kelia egzistencialistinio pobūdžio klausimus (Bogdanas, Alma Skersytė). Tačiau institucijų kritikos strategijos padažnėjimas autoportretiškuose kūriniuose signalizuoja, kad menininkams buvo aktualu rasti arba išrasti vietą naujoje dailės sanklodoje.

³⁸² Ievos Augustinienės liudijimas asmeninėje *Facebook* paskyroje, 2018 12 07.

³⁸³ Žygimanto Augustino kūrybos internetinė svetainė.

Paskutiniu XX a. dešimtmečiu menininkai savo autoreprezentacijose radikalai atmetė sovietmečio diskursą (ribojimai, vertybės, vaizdavimo kanonas), tačiau jų sukurtuose darbuose dar apčiuopiama reakcija į tolstantį laiką, nors ir nebeturintį pavyzdžio, elgesio, laikysenos, išvaizdos ir jų atvaizdavimo modelio galios. Pirmaisiais XXI a. dešimtmečiais menininkų autoportretinės kūrybos pobūdis kinta: tampa įvairesnis, individualizuojasi, atranda įvairesnių raiškos perspektyvų, aktualijų ir provaizdžių, bendras lieka tik gilėjantis suvokimas, kad vaizdas yra manipuliacijų vieta. Auga paradinio portreto ir kitų idealizuotų įvaizdžių kritika, kuriamas specialiai negražus, subjaurotas, sužalotas, kai kada numarintas nuosavas kūnas, pasitelkiamos atviros manipuliacijos, ironija, farsas.

Žygimanto Augustino, Giedriaus Jonaičio ir Benignos Kasparavičiūtės autoportretiška kūryba išbalansuoja įprastas kultūrinės reikšmes: rimtus reiškinius paverčia juokingais, o juokingus rimtais, kuria neįtikimas tikrovės, kuriomis įmanoma patikėti. Triksteriškas veiklas paskatina nepasitenkinimas stagnuojančia aplinka, per menkas maištui, bet nepakeliamai įkyrus. Nepasitenkinimas kyla iš netikėjimo viešumoje pasirodančiu vaizdu, jo propaguojamomis vertybėmis, normomis, tvarka. Ši abejonė išugdyta ir įsismelkusi per sovietmečio penkiasdešimt metų politinį maskaradą, maištingas menininkų reakcijas į jį amžių sandūroje ir naujai aktualizuota reklaminės bei politinės prigimties vaizdų srauto, paveikuso kasdienę visų žmonių autoreprezentaciją ir kūno praktikas dirbtinumo link. Žodinis ir vaizdų informacinis srautas (nuo politinių, reklaminių kampanijų portaluose iki atskirų nuomonės formuotojų) remiasi klastojimo kultūra, į kurią menininkai reaguoja kūrybiniu klastojimu, atvirai nurodydami, kad naudojami šia strategija kaip išraiškos priemone, kurią siūlo atpažinti kaip apgaulės būdą. Triksteriškos Lietuvos menininkų autoreprezentacijos strategijos dažnėja ir ryškėja. Betikslis klaidinimo žaidimas žengia dar toliau nei Sherman maskaradas – triksteriškas menininkas žongliruoja ne tik savo atvaizdu, bet ir tapatybe, atskleidžia, kad net ir pats jos iki galo neapčiuopia.

Neišsitemimas esamoje visuomenės sanklodoje provokuoja autorius pasitelkti fiktyvius tapatumus, mėgavimąsi netapatumu. Kadangi istoriškai triksterio figūra pasirodo permainų laikotarpiams, kaip vedantis į pokytį veikėjas, disertacija palieka atvirą klausimą – kokias permainas visuomenėje liudija ir mene žada dažnėjanti triksteriška strategija pasaulio ir Lietuvos menininkų autoreprezentacijoje?

IŠVADOS

1. Tiriant autoportreto ir autoportretiškumo raišką Lietuvos vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinėje dailėje išryškėjo, kad asmens tapatybę vizualiai reprezentuojantis autoportretiškumas yra itin glaudžiai susijęs su socialinio vaidmens / statuso kūrimu arba įtvirtinimu. Tikros ar menamos tapatybės vizualizacijų spektras pranoksta tradicinio autoportreto žanro ribas, pasireiškia gana įvairiomis formomis ir būdais, tačiau pasiduoda identifikacijai pritaikius autoportreto tyrimo metodines priemones ir instrumentus. Menininko socialinį statusą simboliniame lygmenyje formuoja profesinio tapatinimosi procedūra ir ji dažniausiai atliekama remiantis Renesanso laikotarpiu susiformavusia *menininko legenda*, kurią dailės istorijoje aktualizavo beveik kiekviena žymių kūrėjų karta, bet kurios istoriografija užsimezgė tik XX a. 3-iajame deš., išryškėjus socialinei prieigai. *Menininko legenda* neišnyksta, tačiau kaskart būna priversta rasti adekvačią pasireiškimo galimybę, atsižvelgiant į savojo laiko herojus, kūrybos strategijas, visuomenės aktualijas bei ribojimus.

2. Tyrimo metu išryškėjo, kad kintant visuomenės sanklodai išlieka galimybė tipologizuoti tris pagrindinius menininkų elgesio modelius, remiantis kuriančiojo santykiu su vyraujančia ideologija: prisitaikantis, maištaujantis, kontempliuojantis. Nepaisant aplinkybių specifikos ir jų nulemtos dailininko pasirinkimo, kūrėjų savivaizdžio struktūroje vyrauja tie patys topai: laisvė, maištas, išradimas / įsteigimas. Visi jie susiję su *menininko legenda* ir jos keliamais įpareigojimais bei lūkesčiais. Analizuojant pasirinkto chronologinio laikotarpio Lietuvos menininkų autoportretus, pastebėta, kad jie pakankamai aiškiai skaidomi tipologiškai ir šios tipologinės grupės sutampa su trimis skirtingų sistemų suformuotais visuomeniniais dariniais: sovietmečiu, lūžio epocha, pastaraisiais pora dešimtmečių. Kiekviena šių epochų suformavo savitą autoportreto ar autoportreto požymių turinčių kūrinių grupę.

3. Sovietmečio manipuliacinis mechanizmas niveliavo dailininko asmeninės saviraiškos įvairovę ir atitinkamai spraudė jo savivoką į kanono rėmus. Lietuvos dailėje tai lėmė dailininko autoportreto sunykimą. Iš dalies jis pakeistas kolegų portretų tapyba. Tai būtų galima paaiškinti asmeninės traumos įveikimo pastanga, per netiesioginę autoreprezentaciją perkeliant geidžiamo eksponavimosi pareigą dailininkų bendruomenei. Šios „atvaizdo nelaimės“ traumos liekamieji reiškiniai pasireiškia iki šiol: kitaip nei užsienio autoriai, Lietuvos šiuolaikiniai menininkai vengia kurti reprezentacinius autoportretus, jų autoportretiškuose kūriniuose vyrauja konfliktiškos, ironiškos, spekuliatyvios tapatybės (Konstantinas Bogdanas, Benigna Kasparavičiūtė, Žygimantas Augustinas).

XX a. 5–7-ąjį deš., nepaisant kelių bandymų sukurti sovietinį, realistinės formos autoportretą, atitinkantį „meno liaudiškumo ir partiškumo principus“, autoportreto žanras liko negyvybingas. Tik XX a. 7-ojo deš. II pus. – 8-ąjį deš. sinergiškai pasinaudojant valstybės intencija gaivinti portreto žanrą (1973–1974 m. kampanija) atsirado proga dailininkų savivaizdžiui reikštis paraautoportreto būdu: geidžiamą vaizdavimą patikint kolegai ir tokiais mainais sprendžiant ideologizuotus saviraiškos ribojimus. Meno kūrinių pavyzdžiai atskleidė, kad dalis dailininkų rinkosi atrodyti paradžiški, išsiskirti iš pilkos minios, kitiems imponavo rimtos, jautrios, psichologiškai gilios asmenybės vaidmuo. Laisvės topas šiame etape realizuojamas per portretų ir autoportretų atlikimo modernistinę manierą. Išaugusias savivertės galimybes liudijo dvigubai padidėję kūrinių masteliai (nuo 0,5 iki 2 metrų).

XX a. 9-ąjį deš. tarp dailės nomenklatūros išryškėjo grupinio profesinio portreto-autoportreto žanras, kurio geriausiai žinomas pavyzdys yra Sofijos Veiverytės drobė *Tapytojai* (1985). Savęs vaizdavimas kolektyve buvo dar viena sumani alternatyva, tenkinanti socialines garantijas teikiančią ideologinę ir asmeninę liniją, rodant save tarp žymių (Sofija Veiverytė) ar aukštas pareigas užimančių (Vincentas Gečas, *Rektorių taryba*, 1981) asmenų. Sąstingio laikotarpio jauni dailininkai susidomėjo autoportretiškumu kaip autentiško kalbėjimo paieškos forma. Savo atvaizdu jie įkūnijo konfliktišką santykį su socialine tikrove, taip pat ir profesiniu statusu, varžančiu juos kaip asmenybes ir kaip kūrėjus, tuomet įsivyravo maišto topas. Savo atvaizdu, kaip būdu išsakyti menines ir asmenines nuostatas, naudojos tapytojai Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Šarūnas Sauka, Audronė Petrašiūnaitė, skulptorė Ksenija Jaroševaitė, grafikė Elvyra Kairiūkštytė, fotografė Violeta Bubelytė. Minėtieji autoriai pirmenybę teikė keistumui ir kasdieniškumui – išryškindami į kanoną netelpančias savybes, reiškė teises į individualią pasaulėžiūrą ir individualų braižą. Dailininkams vaizduojant save, laisvės topas pasireiškia papildomai ir per moters vaizdavimo stereotipų ignoravimą, ir per savęs, kaip lygiateisės kūrėjos, traktavimą.

Autorefleksyvaus *maištininko* savivaizdį anksčiausiai ėmė propaguoti Vincas Kisarauskas (nuo XX a. 7-ojo deš.). XX a. 9-ajame deš. išsivystė keli ryškesni alternatyvaus autoportreto modeliai, nurodantys keliarūšes dailininkų pozicijas ideologinės sistemos atžvilgiu: *bastūnas*, atsiraukęs į sistemos pakraščius, gyvena skausmingai nykų gyvenimą (Arvydas Šaltenis, Kostas Dereškevičius), traumą reflektuojantis *maištininkas* žvelgia į amžininkus iš kančios situacijos (Kisarauskas, Sauka), laisvas kūrėjas, apdovanotas talentu ir išskirtine išvaizda, gyvena režimui neva nepavaldžioje praeities kultūros ir drąsių bohemiškų linksmybių erdvėje (Vitas Luckus, Teodoras Valaitis, Algimantas Švėgžda). Šių autorių įnašas į Lietuvos autoportretų istoriją

patvirtina, kad suvaržymai provokavo ir skatino menininkus gilintis į savo vaidmenį visuomenėje ir ieškoti išradingesnių raiškos būdų.

4. Lūžio laikotarpiu ryškų savivaizdžio pokytį lėmė nusistovėjęs, kartu konfliktiško santykio su ideologine sistema pabaiga ir naujo santykio su sociumu bei savimi, kaip to sociumo veikėju, paieška. Ironija ir provokavimu kovojama su miesčioniškumu, provincialumu, ribotumu, susireikšminimu, menininkų servilizmu ir oportunistu (Česlovas Lukenskas, Mindaugas Navakas, Redas Diržys). Antisistemiškai nusiteikęs provokatoriaus tipo autorius veikė akcentuodamas maišto topą ir siekdamas plėsti turinio ir formos ribas. Išardžius sovietinę hierarchiją, didelė dalis menininkų skubėjo užimti strategines pozicijas, suformuoti ir įtvirtinti naują privilegijuotųjų ratą, kurį grindė sėkmės užsienyje kriterijais. Sisteminių veikėjų kūrybą kur kas labiau veikė tarptautinės scenos sėkmingųjų provaizdžiai, tai ypač atsispindi menininkų komunikacijoje apie kūrybą (raktinių institucijų kolekcionavimas CV įrašuose, madingų teorijų – kalboje, konjunktūrinių temų – kūryboje), pasirodymų ir jų pristatymo režisūroje, taip pat kūrinuose – sukuriant efektingą reginį (Svajonė ir Paulius Stanikai, Eglė Rakauskaitė), siekiant reikiamų asociacijų (Deimantas Narkevičius, Nomeda ir Gediminas Urbonai). Buvo išimčių – kai kas galėjo sau leisti neįsivelti į spazmišką antisisteminio provokatoriaus laisvės ir sisteminio veikėjo įsitvirtinimo topų realizavimo susidūrimą, o stebėti vaizdą iš toliau, reflektuoti bei ironizuoti menininko vietą visuomenėje ir jo veiklos prasmingumą (Konstantinas Bogdanas). Šiame etape autoreprezentacija aiškiai skilo į netiesioginę (sisteminiai veikėjai), formuojamą per asociacijų tinklo kūrimą, ir tiesioginę, aiškiai išgyvenamą kaip savastis, dažnai paremtą biografija, visada – vertybinėmis pozicijomis (antisisteminiai provokatoriai, marginalai).

5. Išaiškėjo, kad vieno autoriaus kūrybos kontekste autoreprezentacijos akcentavimas paprastai reiškia, kad tapatinimuisi prieinami / populiarūs menininko provaizdžiai nebesutampa su vidiniu autoriaus savivaizdžiu ir yra kilusi būtinybė sukurti naują jo formą bei įtvirtinti per pakartojimą. Atskirai atvejo studijos metodologija pristatyti autoriai (Marija Cvirkienė, Violeta Bubelytė, Konstantinas Bogdanas, Žygimantas Augustinas) šio dėsningumo neatskleistų, o atsidūrę kartu leidžia išryškinti pasikartojimą ir parodo, kad tyrimo prieigos buvo prasmingos.

Atskirai giliau nagrinėti menininkų atvejai parodė, kad autoreprezentacinės raiškos apsunkinimas kaskart išprovokuodavo dar atidesnę autorefleksiją ir inovaciją vaizdo struktūros požiūriu. Sovietmečiu autorefleksijai nepalankioje aplinkoje ir dėl įpareigojimo (elitui priklausiusiai) šeimai atitikti kanoną, Marija Cvirkienė palankią terpę sukūrė atsitraukdama į kamerinę aplinką, o moterims užkraunamą pareigą džiuginti vyrų akis delegavo gėlėms. XX a. 9-ąjį deš. drąsūs Violetos

Bubelytės autoaktai įvaizdino dar nesuformuluotus, bet ore tvyrančius estetinius ir socialinius pokyčius lyčių pusiausvyros link ir pralaužė / praplėtė vyrų dominuojamą Lietuvos fotografijos pasaulį naujo tipo vaizdinija. Jos atgal į žiūrovą atkakliai spoksanti nuogalė perėmė savo vaizdo kontrolę ir pakeitė moters vaizdo statusą iš objekto į subjektą. Konstantino Bogdano panieka sovietiniam bei naujam karjerizmui ir bendravardžio dailininko tėvo simbolinio kapitalo slėgis paskatino menininką paversti biografiją kontempliacijos objektu ir taip apmąstyti asmeninius ir bendruomeninius skirtingose tikrovėse gyvenusių kartų skirtumus bei panašumus. Bogdanas XX a. 10-ąjį deš. atkreipė dėmesį į tuo metu visai nepaisomą publiką, menininko vienatvę ir nežymius kuriančiuosius, autoportretiškuose kūriniuose taikė autoempatijos praktikas, kurios rodo „vaizdo nelaisvės“ padarytos traumos gijimo pradžią.

6. Nuo XX a. 10-ojo deš. didžiąją dalį autoportretiškų kūrinių korpuso sudaro darbai, kuriuose dalyvauja menininko (-ės) (nuogas) kūnas, kas tuo metu žymėjo dar didesnio išlaisvėjimo laipsnį, naujų teritorijų paiešką, paveiktą videopriemonių populiarumo Vakarų ir Lietuvos meno praktikose. Kūno tema leido atverti visą spektrą naujų savivaizdžio aspektų. Meninink(i)ų ieškojimai vedė autorefleksijos (Jurga Barilaitė) ar emancipacine kryptimi ir įgavo šviečiamųjų-terapinių (Karla Gruodis, Kristina Inčiūraitė, Jurgita Juodytė, Alina Melnikova) funkcijų, suteikė galimybių iki šiol iš viešumos išstumto fiziologinio fiziškumo viešinimui ir manipuliavimui žiūrovo psichosomatinėmis reakcijomis (Sauka, Jansas, Stanikai). Menininkai, atsiremdami į Marinos Abramovič sėkmės atvejį, kuris sukūrė ir naują įtakingą provaizdį, mėgavosi savo naujomis galiomis šokiruoti, narcisistiškai telkti dėmesį į save. Nebe tiek vaizdine struktūra, o poveikio (žiūrovui, meno scenai) galia buvo grindžiama išskylanti jaunų autorių tapatybė.

Institucijų kritika į autoreprezentaciją sugrąžino Nepriklausomybės atkūrimo laikotarpio pradžioje tarsi primirštą socialinio statuso aspektą. Ši autoreferentinės kūrybos strategija neįgijo radikalesnio aktyvizmo formų, liko labiau panaši į žaidimą, dialogą, flirtą su meno privilegijuotųjų institucijomis (Bogdanas, Alma Skersytė). Net analizuojant radikaliausią atvejį – Redą Diržį – menininko strategija orientuota ne į rezultatą, o į skambų pasirodymą, ryškią formą.

7. Sovietmečiu devaluotą pasitikėjimą vaizdo tiesa aktualizavo vartotojiška aplinka ir vizualiuosiuose menuose atspirtį radusi reliatyvistinė filosofinė mintis (Deleuze ir Guattari), jis su nauja jėga įsiliejo į šiuolaikinio meno temų lauką, sukeldamas simuliakriškos autoreprezentacijos efektą. Žygimanto Augustino, Giedriaus Jonaičio ir Benignos Kasparavičiūtės autoportretiška kūryba nebeklausia „kas aš esu?“, o tiria manipuliavimo vaizduote galimybes. Jų veikla įgauna triksterio bruožų: užsiima klaidinimu, betikslu griovimu, kitaip tariant, menininkai linksminasi.

Vertybinius parametrus išbalansuojantį autoportretiškos kūrybos pobūdį lemia sisteminių pokyčių poreikis.

Žygimanto Augustino atvejo tyrimas parodė, kad iki sąmoningai triksteriško meno projektų, kai menininkas savo atvaizdą suliejo su Lietuvos istorijai reikšmingais asmenimis (Kristijonas Donelaitis, Mykolas Kleopas Oginskis, Žygimantas Augustas, jo žmonos, tėvai ir net neegzistuojantis palikuonis), autorius intuityviai krypto manipuliavimo vaizduote kryptimi, abejojo tikrovės samprata. Savo intuityvioms nuojautoms pritaikęs mokslo metodus, Augustinas įsitikino objektyvumo sampratos kūrybiniu potencialu, kuris suteikė pagreitį jo triksteriškai veiklai, išryškinančiai naujas, visagalybe bauginančias kūrėjo galias.

PRIEDAI

1. Literatūra ir šaltiniai

MONOGRAFIJOS, AKADEMINIAI STRAIPSNIAI

- Alpers Svetlana, *Rembrandt's Enterprise: the Studio and the Market*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Andriuškevičius Alfonsas, *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Andriuškevičius Alfonsas (sud.), *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998.
- Andriuškevičius Alfonsas, Marčišauskytė-Jurašienė Jolanta, *Pro A. A. prizmę*, Vilnius: Modernaus meno centras, 2013.
- Aninskis Levas, *Saulė šakose (Apybraižos apie lietuvių fotografiją)*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009.
- Atsiminimai apie Petrą Cvirką*, redakcinė komisija: J. Baltušis, V. Galainis, A. Venclova (pirm.), sudarė A. Mickienė, Vilnius: Vaga, 1969.
- Arendt Hannah, *Totalitarizmo ištakos*, Vilnius: Tyto alba, 2001.
- Barthes Roland, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, iš anglų k. vertė Agnė Narušytė, Vilnius: Kitos knygos, 2012.
- Barker Emma, Webb Nick, Woods Kim (sud.), *The Changing Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven & London in association with The Open University, 1999.
- Baudrillard Jean, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
- Belting Hans, *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, 2011.
- Belting Hans, *Face and Mask: A Double History*, Princeton University Press, 2017.
- Benjamin Walter, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 1999.
- Berman Patricia G., „Edvard Munch's Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona“, in: *The Art Bulletin*, 1993, Vol. 75, No. 4, p. 627–646.
- Borzello Frances, *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, London: Thames & Hudson, 2016.

- Bryzgel Amy, „Truth and Trompe L’oeil: Miervaldis Polis’ Paintings in the Context of Late-Soviet Latvia“, in: *Makslas Vesture un Teorija*, [interaktyvus], 2008, Nr. 11, [žiūrėta 2020 08 13], https://www.academia.edu/1810224/Truth_and_Trompe_lOeil_Miervaldis_Polis_Paintings_in_the_Context_of_Late_Soviet_Latvia, p. 34–45.
- Butler Judith, „Gender trouble. Feminism and the subversion“, in: *Thinking Gender*, sudarė Linda J Nicholson, New York, London: Routledge, 1990.
- Calabrese Omar, *Artist’s Self-portraits*, New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006.
- Citvarienė Daiva, „Įsivaizduojami identitetai ir legitimacijos būdai XX a. 10 dešimtmečio Lietuvos meno diskurse“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2008, Nr. 4, p. 114–126.
- Clark Graham (sud.), *The Portrait in Photography*, London: Reaktion Books, 1992.
- Cumming Laura, *A Face To The World. On Self-Portraits*, London: HarperPress, 2009.
- Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, London: Thames&Hudson world of art, 2014.
- Cooper Emmanuel, *Fully Exposed. The Male Nude in Photography*, London and New York: Routledge, 1995.
- Daugirdaitė Solveiga, „Tarybinės lietuvių rašytojos autobiografijoje“, in: *Colloquia*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014, Nr. 32, p. 35–54.
- Degantis gyvenimo artumas. Elvyra Kairiūkštė 1950–2006*, sudarė Ksenija Jaroševaitė, Kristina Kleponytė, Regina Norvaišienė, Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Tyto alba, 2010.
- Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, sudarė Erika Grigoravičienė, Elona Lubytė, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 2001.
- Dobriakovas Jurijus, „Menininko komentarai kaip politinė satyra: du Juozo Laivio projektai“, in: *Acta Academiae Artium Vilensis*, 2014, t. 75: *Kai(p) idėja tampa kūrinium*, sudarytoja Aušra Trakšelytė, p. 31–42.
- Dovydaitytė Linara, „Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai „sąstingio“ laikotarpio Lietuvos tapyboje“, in: *Darbai ir dienos*, Kaunas: VDU, 2007, Nr. 47, p. 115–138.

- Dovydaitytė Linara, „Posūkis prie istorijos? Neoekspresionizmas pertvarkos laikotarpio tapyboje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 11–29.
- Dubinskaitė Renata, „Nuo Narcizo iki komunikautojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutiniojo dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sudarė Goštautienė Rūta, Jablonskienė Lolita, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 77–104.
- Folkenflik Robert (sud.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, California: Stanford University Press, 1993.
- Gailienė Danutė, *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Vilnius: Tyto alba, 2008.
- Голомшток Игорь, *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 1994.
- Grigoravičienė Erika, „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės“, in: *Menotyra*, 2005, t. 40, Nr. 3, p. 28–41.
- Grigoravičienė Erika, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“, in: *Kultūrologija*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, t. 15: *Asmenybė, menas, istorija, dabartis*, sudarytoja Rasa Vasinauskaitė, p. 306–338.
- Grigoravičienė Erika, „Klasikiniai eksperimentai vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyboje“, in: *Menotyra*, 2008, t. 15, Nr. 2, 21–32.
- Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Grigoravičienė Erika, *Ar tai menas, arba paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Inter Se, 2017.
- Groys Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Oxford: Princeton University Press, 1992.
- Groys Boris, *Art Power*, London: Cambridge, 2008.
- Gruodis Karla (sud.), *Feminizmo ekskursai. Moters samprata nuo Antikos iki Postmodernizmo*, Vilnius: Pradai, 1995.
- Hall James, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London: Thames & Hudson, 2014.

- Hyde Lewis, *Trickster makes this world: Mischief, Myth*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Ivanauskas Vilius, *Įrėmintą tapatybę: Lietuvių rašytojai Tautų draugystės imperijoje*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2015.
- Jablonskienė Lolita, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 167–178.
- Janonytė Rasa, „Romantiškasis kūrėjo įvaizdis: dailininkų portretai ir autoportretai“, in: *Romantizmai po romantizmo*, sudarė Jankevičiūtė Giedrė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2001, p. 29–36.
- Jankevičiūtė Giedrė, „Lietuva 1939–1944 m. Valdžios ženklai“, in: *Menotyra*, t. 16, Nr. 3–4, p. 130–149.
- Jonušaitė Neringa (sud.), „*Neringos*“ kavinė: *sugrįžimas į legendą*, Vilnius: Mažoji leidykla, 2014.
- Krauss Rosalind, „Video: The Aesthetics of Narcissism“, 1976, in: *Video Culture: A Critical Investigation*, sudarė John G. Hanhardt, New York: Rochester, 1990.
- Krauss Rosalind, *Cindy Sherman 1975–1993*, Milan: Rizzoli, 1993.
- Kris Ernst, Kurz Otto, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press, 1979.
- Krikštopaitytė Monika, „Trys autoportreto veidai“, in: *Menotyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 359–373.
- Krikštopaitytė Monika, „Marija Račkauskaitė-Cvirkienė: ieškant savo kambario“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2017, t. 85: *Moteriškumo reprezentacijos ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 115–130.
- Krikštopaitytė Monika (sud.), *Konstantinas Bogdanas. Šviesioji nesėkmės pusė*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2018.
- Krikštopaitytė Monika, „The Nude That Looks Back: Self-Images by Violeta Bubelytė“, in: *Photography & Culture*, [interaktyvus], Vol. 12, Routledge, 2019; Taylor&Francis Online, <https://www.tandfonline.com/eprint/JM4MA8HMNJB6G4GWRQN9/full?target=10.1080/17514517.2020.1718829>.

- Kristeva Julia, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva Julia, „Prasmė ir beprasmybė“, in: *Psichoanalizės galios ir ribos I*, Vilnius: Charibdė, 2003.
- Korsakaitė Ingrida (sud.), *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, straipsnių rinkinys, Vilnius: Academia, Lietuvos kultūros ir meno institutas, 1992.
- Laurušaitė Laura, „Triksterio amplua latvių egzodo romane“, in: *Colloquia*, 2011, Nr. 26, p. 118–135.
- Lacan Jacques, *Écrits*, London: W.W. Norton and Company, 1977.
- Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 1997.
- Liutkus Viktoras (sud.), *Penketas. Tapybos anatomija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, VŠĮ Nepriklausomi meno kritikai, 2016.
- Matulytė Margarita, Valiulis Skirmantas (sud.), *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005.
- Marcinkevičiūtė Dalia, „Sovietmečio istoriografija: užsienio autorių tyrinėjimai ir interpretacijos“, in: *Lietuvos istorijos metraštis*, 2003, Nr. 2, p. 91–106.
- Mitchell W.J.T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005.
- Michelkevičius Vytautas, Šapoka Kęstutis (sud.), *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, Vilnius: LTMKS, 2011, 1 t.
- Michelkevičius Vytautas, Šapoka Kęstutis (sud.), *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, Vilnius: LTMKS, 2014, 2 t.
- Melchior-Bonnet Sabine, *Veidrodžio istorija*, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Meskimmon Marsha, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, London: Scarlet Press, 1996.
- Mulevičiūtė Jolita, *Besotis žvilgsnis. Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra 1865–1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

- Nancy Jean-Luc, Ferrari Federico, *Being Nude. The skin of images*, New York: Fordharn University Press, 2014.
- Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
- Narušytė Agnė, „*Écriture feminine* fotografijoje: Veronika Šleivytė ir Violeta Bubelytė“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, t. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 81–103.
- Narušytė Agnė (sud.), *Post Ars partitūra*, Vilnius: M puslapiai, Šiuolaikinio meno centras, 2017.
- Ovidijus, *Metamorfozės*, Vilnius: Vaga, 1990.
- Petras Cvirka: gyvenime ir kūryboje*, redakcinė komisija: K. Korsakas, J. Šimkus, A. Venclova, parengė K. Vairas Račkauskas, dailininkas A. Kučas, LTSR Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1953.
- Piešimas buvo tarsi durys. Petrą Repšį kalbina Aurimas Švedas*, sudarė Aurimas Švedas, Vilnius: Aidai, 2013.
- Pointon Marcia, *Portrayal and The Search for Identity*, London: Reaktion Books, 2013.
- Portrets Latvijā. 20. Gadsimts. Sejas izteiksme*, Parodos katalogas, sudarė Ginta Gerharde-Upeniece, Ryga: LNMM, 2018.
- Putinaitė Nerija, *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007.
- Rachlevičiūtė Ramutė (sud.), *Algimantas Švėgžda. Laimės šulinys*, tekstų autoriai Aleksandra Aleksandravičiūtė, Viktoras Liutkus, Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2019.
- Reprezentacijos iššūkiai*, sudarė Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 2005.
- Satkauskytė Dalia (sud.), *Tarp estetikos ir politikos. Lietuvių literatūra sovietmečiu*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015.
- Seigel Jerrold, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, University of California Press, 1997.

- Skabeikytė-Kazlauskienė Gražina, „Petriukas – šiuolaikinių anekdotų triksteris“, in: *Tautosakos darbai*, 2008, XXXVI, p. 143–153.
- Spinks C.W., *Semiosis, Marginal Signs and Trickster*, London: Macmillan, 1991.
- Streikus Arūnas, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018.
- Švedas Aurimas, *Matricos nelaisvėje: Sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985)*, Vilnius: Aidai, 2009.
- Trilupaitytė Skaidra, „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 2, p. 1–19.
- Trilupaitytė Skaidra, „Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė“, in: *Darbai ir dienos*, 2007, Nr. 47, p. 93–114.
- Trilupaitytė Skaidra, *Kūrybiškumo galia? Neoliberalistinės kultūros politikos kritika*, Vilnius: Demos, 2015.
- Trilupaitytė Skaidra, *Lietuvos dailės gyvenimas ir institucijų kaita. Sovietmečio pabaiga – Nepriklausomybės pradžia*, Vilnius: Artseria, 2017.
- Kucharskienė Živilė (sud.), *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, t. 16: Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos.
- Vaiseta Tomas, *Nuobodulio visuomenė. Kasdienybė ir ideologija vėlyvuosiu sovietmečiu (1964–1984)*, Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, Naujasis židinys-Aidai, 2014.
- Vanagaitė Gitana, „Autobiografijos teorijos metmenys“, in: *Žmogus ir žodis*, 2001, Nr. 11, p. 40–47.
- Vasari Giorgio, *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, Vilnius: Vaga, 2000, (pirmas leidimas Bolonijoje, 1647).
- Veljataga Pilė (sud.), *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, Vilnius: Academia, 1992.
- Wittkower Margot, Wittkower Rudolf, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, New York: Review Books, 2007.
- Vincas Kisarauskas. *Pasvirimas į ateitį*, sudarė Grigoravičienė Erika, Kisarauskaitė Aistė, Vilnius: Inter Se, 2015.

Wright A.C., „Some Aspects of Twentieth-Century Russian Painting“, in: *Canadian Slavonic Papers* [interaktyvus], 1969, t. 11, Nr. 4, [žiūrėta 2013-09-22], <http://www.jstor.org/stable/40866257>.

Woolf Virginia, *Savas kambarys*, Vilnius: Charibdė, 1998.

Žukauskaitė Audronė, „Tapatybė ir pakartojimas“, in: *Filosofija, sociologija*, 2002, Nr. 2, p. 48–52.

Žukauskaitė Audronė, Aleksejūnaitė Virginija (sud.), *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius: Lygių galimybių plėtros centras, Vilniaus dailės akademija, 2005, t. 37: *Lytis, medijos, masinė kultūra*.

Žukauskaitė Audronė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 195–203.

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

Žukauskienė Odeta, „Muziejų kultūra: kintantys diskursai ir institucinė kritika“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, Nr. 2: *Muziejai, paveldas, vertybės*, sudarytoja Rita Repšienė, p. 14–31.

Odeta Žukauskienė, „Kultūrinės tapatybės problema postmodernybėje“, in: *Lietuvos kultūros tyrimai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014, Nr. 4: *Tapatumai, sąveikos, trauminės patirtys*, p. 50–66.

PARODŲ KATALOGAI, REPRODUKCIJŲ RINKINIAI

Algimantas Švėgžda, parodos katalogas, sudarė Laima Laučkaitė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1997.

Arvydas Šaltenis. Tapyba, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2014.

Dichavičius Rimantas, *Žiedai tarp žiedų*, Vilnius: Mintis, 1990.

Dėl grožio, Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1995.

Изобразительное искусство литовской СССР, автор-составитель Л. Ясюлис, Москва: Совеский художник, 1978.

Jankevičiūtė Giedrė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*, parodos knyga, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

Jansas Evaldas, *Odė rutinai*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2000.

Homo Vikšraitis, sudarė Gintaras Česonis, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2017.

Kasdienybės kalba, parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1995.

Ksenija Jaroševaitė: tradicinė skulptūra XXI amžiuje, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: ČDM, AICA / Lietuvos sekcija, 2004.

Kostas Dereškevičius. Tapyba, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Modernaus meno centras, 2012.

Lietuvos grafika nuo 1960 metų, sudarė Erika Grigoravičienė, Vilnius: MO muziejus, 2018.

Marija Cvirkienė. Dailės darbų paroda, katalogas, sudarė R. Budrys ir S. Jakštas, Vilnius: Vilniaus valstybinis dailės muziejus, 1964.

Marija Cvirkienė, 16 reprodukcijų, Vilnius: Vaga, 1971.

Marija Teresė Rožanskaitė. Vaizdai ir tekstai, sudarė Laima Kreivytė, Vilnius: AICA / Lietuvos sekcija, 2011.

Marija Cvirkienė, sudarė Dalia Ramonienė, Vilnius: Vaga, 1992.

Raimundas Sližys. Tapyba, parodos katalogas, Vilnius, 1995.

Rūšių atsiradimas. 90-ųjų DNR, parodos knyga, sudarė Danguolė Butkienė, Vaidas Jauniškis, Miglė Survilaitė, Vilnius: MO muziejus, 2019.

SetP Stanikas, sudarė Svajonė ir Paulius Stanikai, Vilnius: Inter Se, 2015.

Sutemos, parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998.

Šlovė buvo ranka pasiekama. Mindaugas Navakas, sudarė Elona Lubyte, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2015.

Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974, parodos katalogas, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974, parodos katalogo priedas, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Lietuvos dailės muziejus, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015.

- Tylusis modernizmas Lietuvoje (1962–1982)*, sudarė Elona Lubytė, parodos knyga, Vilnius: Tyto alba, 1997.
- To Žygimantas Augustas*, sud. Žygimantas Augustinas, Vilnius: Artseria, 2020.
- Virgilijus Šonta. Fotografijos 1952–1992*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.
- Šalčiūtė Laisvydė, *Orlando. Biografija*, Vaizdų archyvas, 2013.
- ŠMC – 15 metų*, sudarė Kęstutis Kuizinas, Julija Fomina, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007.
- Vincas Kisarauskas*, sudarė Saulė Kisarauskienė, Vilnius: Vaga, 1996.
- Vitas Luckus. Biografija*, sudarė Margarita Matulytė, Tatjana Luckienė-Aldag, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2014.
- Violeta Bubelytė. Autoaktai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2011
- Žmogus su Saukos veidu*, parodos katalogas, sudarė Monika Saukaitė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2016.
- 500 Self-Portraits*, London: Phaidon Press Limited, 2011.

DISERTACIJOS, MAGISTRO DARBAI

- Augustinas Žygimantas, *Vaizdo poreikis*, meno krypties daktaro disertacija, vadovė Giedrė Mickūnaitė, Vilniaus dailės akademija, 2014.
- Burbaitė Ieva, *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai*, daktaro disertacija, vadovė Giedrė Jankevičiūtė, Vilniaus dailės akademija, 2016.
- Fomina Julija, *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida*, daktaro disertacija, vadovė Erika Grigoravičienė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilniaus dailės akademija, 2015.
- Javič Rut, *Triksterio amplua Marcelijaus Martinaičio Kukučio baladėse*, magistro darbas, vadovas Kęstutis Nastopka, Vilniaus universitetas, 2018.
- Klumbys Valdemaras, *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*, daktaro disertacija, vadovas Algirdas Jakubčionis, Vilniaus universitetas, 2009.
- Kmita Rimantas, *Poezijos modernėjimas totalitarinės tvarkos rėmuose: XX a. 7–9 dešimtmečiai*, daktaro disertacija, vadovė Viktorija Daujotytė-Pakerienė, Vilniaus universitetas, 2008.

Michelkevičė Lina, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema*, daktaro disertacija, vadovė Skaidra Trilupaitytė, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilniaus dailės akademija, 2014.

Saukaitė Monika, *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje*, daktaro disertacija, vadovė Lolita Jablonskienė, Vilniaus dailės akademija, 2013.

Suvorova Ksenija, *Lietuvos menininkų autoportretai: XX a. pab.–XXI a. pr.*, magistro darbas, vadovė Giedrė Jankevičiūtė, Vilniaus dailės akademija, 2012.

Survilaitė Miglė, *Humoras vizualiuosiuose menuose: „Akademinio pasiruošimo grupė“ (APG) atvejo studija*, magistro darbas, vadovė Raminta Jurėnaitė, Vilniaus dailės akademija, 2016.

Vaiseta Tomas, *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva 1964–1984*, daktaro disertacija, Vadovas Nerijus Šepetys, Vilniaus universitetas, 2012.

PERIODIKA

Andriuškevičius Alfonsas, „Trys tezės apie Žygimantą Augustiną“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2005 04 16, Nr. 745.

Budrys Stasys, „Prie paskutiniųjų darbų...“, in: *Dailė*, 1966, Nr. 7.

Česonytė Kornelija, Garbštienė Laura, „Kad vienas ragis padėtų galvą ant kelių“, in: *7 meno dienos*, 2009, Nr. 845.

Galaunė Paulius, „Moterų dailininkų paroda“, in: *Kultūra*, 1937, Nr. 11.

Grigoravičienė Erika, Parulskis Ernestas, „Naujojo rektoriaus rinkimų belaukiant“, in: *7 meno dienos*, 1992, Nr. 51.

Grigoravičienė Erika, „Antigonės kerštas“, in: *7 meno dienos*, 2014, Nr. 1068.

Grigoravičienė Erika, „Evaldas Jansas: *enfant terrible* ar universalus genijus?“, in: *Dailė*, 2017, Nr. 1.

Gudynas Pranas, „Apie II-ąją respublikinę portretų parodą“, in: *Dailė*, 1964, Nr. 4.

Jablonskienė Lolita, „Rakauskaitė Eglė, Eglės Rakauskaitės braižas“, in: *Dailė*, 1997, Nr. 33.

Jablonskienė Audronė, „Lili Paškauskaitė. Vieniša portretistė“, in: *Respublika*, 2010 11 03.

- Jurėnaitė Raminta, „Šiuolaikinė Lietuvos fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1999, Nr. 11 (420), p. 53–55.
- Jurėnaitė Raminta, „Sudrumsta vietos ramybė, arba kūno menas Lietuvoje“, in: *Kultūros barai*, 1999, Nr. 4 (412), p. 33–37.
- Jurgutienė Aušra, „Kompromiso menas sovietmečio literatūros kritikoje“, in: *Metai*, 2019, Nr. 7.
- Daubaraitė Jurga, „Lyčių tvarka ir seksualumo išviešinimas“, in: *7 meno dienos*, 2003, Nr. 576.
- Kisarauskaitė Aistė, „Giedriaus Jonaičio ligos istorija?“, in: *7 meno dienos*, 2016, Nr. 41(1193).
- Barilaitė Jurga, Kreivytė Laima, Rakauskaitė Eglė, „Riksmo mutacijos“, in: *7 meno dienos*, 2002 03 22, Nr. 12 (514).
- Barilaitė Jurga, Kreivytė Laima, „Trūkumas kaip privalumas“, in: *7 meno dienos*, 2012 05 18, Nr. 20 (988)
- Bryzgel Amy, „Polis academy: did this Latvian artist foresee the rise of the selfie?“, in: *The Calvert Journal*, [interaktyvus], 2016 08 25, [žiūrėta 2020 08 13], <https://www.calvertjournal.com/articles/show/6608/latvian-artist-miervaldis-polis-portraiture-selfie>.
- Kreivytė Laima, „Visos gėlės“, in: *7 meno dienos*, 2006, Nr. 723.
- Kreivytė Laima, „Tebūnie“, in: *7 meno dienos*, 2013, Nr. 1017.
- Krikštopaitytė Monika, Kreivytė Laima, Šapoka Kęstutis, „Apie normalybę, tėvus ir teroristus“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2010-10-16, http://archyvas.7md.lt/lt/laisvoji_tribuna/apie_normalybe_tevus_ir_teroristus.html.
- Krikštopaitytė Monika, „Nėra taip, kaip atrodo“, in: *7 meno dienos*, 2012 05 11, Nr. 19 (987).
- Krikštopaitytė Monika, Augustinas Žygimantas, „Visi vaizdai meluoja“, in: *7 meno dienos*, Nr. 26 (1040).
- Krikštopaitytė Monika, „Ką veikia parodos?“, in: *7 meno dienos*, 2017, Nr. 1233.
- Kunčius Algimantas, „Violeta Bubelytė“, in: *Krantai*, 1989, Nr. 3, p. 60–61.
- Kučinskaitė Kristina, „Žygimantas Augustinas. Du gracijai. 2004–2005“, in: *Šiaurės Atėnai*, Nr. 939.
- Liutkus Viktoras, „Autoportretas – tikrasis „aš“?“, in: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 11, p. 14–17.
- Lubytė Elona, Navakas Mindaugas, „Meno liudijimai“, in: *Interviu*, 2006, Nr. 5.

- Mikalajūnė Eglė, „Simbiozės strategija arba Stasys Banifacius-Ieva Vilniaus vernisažuose“, in: *Artnews.lt*, 2014 04 10.
- Narušytė Agnė, „S&P Stanikai: baimėtroška“, in: *Dailė*, 2001, Nr. 1.
- Narušytė Agnė, „Optinis manevras“, in: *7 meno dienos*, 2018, Nr. 27 (1264).
- Narušytė Agnė, „Formatai ir tiražai“, in: *7 meno dienos*, 2018, Nr. 8 (1245).
- Pleikienė Ieva, „Tarp mito ir tikrovės: Dailės cenzūra sovietinėje Lietuvoje“, in: *Naujasis Židinys-Aidai*, 2007, Nr. 4.
- Paulikaitė Remigija, Bubelytė Violeta, „Sovietinėje Lietuvoje drįsusi fotografuoti save nuogą fotomenininkė Violeta Bubelytė grįžo prie akto žanro“, in: *Žmonės*, 2019 08 17.
- Paulina Pukytė, „Fėjos gyvenimas“, in: *7 meno dienos*, 2019, Nr. 1291.
- Pocevičius Darius, „Kur norėjo gyventi tarybinės lietuvių literatūros kolosas?“, in: *Literatūra ir menas*, 2017, Nr. 3607.
- Rimkus Vytenis, „Dailininkų dinastijos“, in: *Kultūros barai*, 1974, Nr. 10.
- Stančienė Kristina, „Būgnas – taip pat kūnas“, in: *7 meno dienos*, 2018, Nr. 1243.
- Stankevičius Augustas, „Lietuvoje – pirmasis meno daktaras“, in: *Lrt.lt*, 2015 12 07.
- Streikus Arūnas, „Kultūros sovietizavimo projektai ir pirmieji rezultatai“, in: *Literatūra ir menas*, Nr. 3291.
- Stirbytė Dovilė, Lukenskas Česlovas, „10 klausimų Lietuvos neoavangardo klasikams“, in: *bernardinai.lt*, 2009 09 28.
- Šiaulytė Viktorija, „Menininko komentarai“, in: *7 meno dienos*, 2008, Nr. 786.
- Šepetys Lionginas, „Komunistiniai idealai ir modernizmo kaukė“, in: *Literatūra ir menas*, 1982 01 30.
- Tumėnienė Nijolė, „Žiūrėjimas į save“, in: *7 meno dienos*, 2010, Nr. 913.
- Uloza Vilius, „Dailininkas, žmogus, portretas“, in: *Pergalė*, 1974, Nr. 8.
- Umbrasas Jonas, „Kūrybinio subrendimo metas“, in: *Literatūra ir menas*, 1972 02 05.
- Valantinaitė, B., „Už idėjinę dailę“, in: *Dailė*, 1963, Nr. 4.
- Vorobjovas Mikalojus, „IV rudens dailės paroda“, in: *Naujoji Romuva*, Nr. 50, p. 960–964.

ŽODYNAI

Lietuvos dailininkų žodynas: 1918–1944, t. 3, sudarytoja Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2013.

Tarybų Lietuvos enciklopedija, t. 1, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985.

Visuotinė lietuvių enciklopedija, t. 3, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003.

ŠALTINIAI

Asmeninis interviu su Gintaru Zinkevičiumi, kalbino Agnė Narušytė, 2018 11 22.

Asmeninis susirašinėjimas su Dalia Ramoniene, 2017 04 19–20.

Asmeninis susirašinėjimas su Marijos ir Petro Cvirkuš anūku Aidu Pivoriūnu (Elenos Cvirkaitės sūnumi), 2019 12 20.

Asmeninis pokalbis telefonu su Violeta Bubelyte, 2017 09 22.

Augustinienės Ievos (Žygimanto Augustino žmonos) liudijimas asmeninėje *Facebook* paskyroje, 2018 12 07.

Bartkus Ray, kūrybos internetinė svetainė, <http://www.raybartkus.com/paintings.html>.

Diržys Redas, internetinė svetainė *anarchija.lt/menas* (išjungta).

Grigoravičienė Erika, „Juokas: netikras menas“, in: *MO muziejaus internetinė svetainė*, [interaktyvus], [žiūrėta 2018-08-16], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/daile/xx-a-pabaigos-naujasis-menas/juokais-netikras-menas/4686>.

Grupė moterų, Transkribuotas laiškas-skundas laikraščiui *Komjaunimo tiesa*, 1989.

Juodytė Jurgita, *Portfolio*, pdf. dokumentas, iš asmeninio susirašinėjimo, 2013 10 22.

Kinčinaitis Virginijus, „Mediuminės psichografijos ritualai“, in: *Mental image*, [interaktyvus], 2011 09 16, [žiūrėta 2018-02-22], <http://kincinaitis.blogspot.com/2011/08/mediumines-psichografijos-ritualai-z.html>.

Laisvydės Šalčiūtės kūrybos internetinė svetainė [interaktyvus], <http://www.l.salciute.com/>.

Marčišauskytė-Jurašienė Jolanta, [interaktyvus], MO internetinė svetainė, [žiūrėta 2018-10-02], <http://www.mmcentras.lt/autoriai/violeta-bubelyte/448>.

Marijai Cvirkienei – 100, parodos anotacija, [interaktyvus], parengė Vilniaus memorialinių muziejų direkcijos Venclovų namai-muziejus, [žiūrėta 2017-05-02], <http://www.vilniausmuziejai.lt/venclova/Marijai%20Cvirkienei%20-100/index.htm>, žiūrėta: 2017 06 23.

Mažeikis Gintautas, *Triksteris – besijuokiantis, ekstatiškas kūrybinis griovėjas*, paskaitos garso įrašas, [interaktyvus], 2014 01 14, VDU mažoji salė, [žiūrėta 2019-02-11], https://drive.google.com/file/d/0B9sBP8_IDhE5VXNDakQzN3JqcVE/edit.

Rachlevičiūtė Ramutė, „Lili Paškauskaitės švytintys ir spindintys portretai“, in: NLDM internetinė svetainė, [interaktyvus], Anotacija parodai Vilniaus paveikslų galerijoje, 2010– 2011, [žiūrėta 2020-03-21], <http://old.ldm.lt/VPG/Lili.htm>.

Šuvakovič Miško, „The ideology of exhibition: on the ideologies of Manifesta“, in: *Platforma SCCA*, [interaktyvus], 2002, Nr. 3, [žiūrėta 2020-04-23], <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>.

Žygimanto Augustino kūrybos internetinė svetainė, [interaktyvus], http://www.augustinas.lt/in_550.html.

Žygimanto Augustino parodos *500* anotacija, in: VDA internetinė svetainė, [interaktyvu], [žiūrėta 2020-07-31], <https://www.vda.lt/lt/parodu-sales-titanikas/renginiai/zygimantas-augustinas-500>.

Vidmanto Martikonio internetinė svetainė, [interaktyvus], <http://www.stoneart.lt/autoportretai/>.

2. SANTRUMPOS

ALF – Atviros Lietuvos Fondas

KGB – Valstybės saugumo komitetas (rus. КГБ, Комитет Государственной Безопасности)

KMM – Kauno meno mokykla

LDM – Lietuvos dailės muziejus, nuo 2020 LNDM – Lietuvos nacionalinis dailės muziejus

LDS – Lietuvos dailininkų sąjunga

LFS – Lietuvos fotomenininkų sąjunga

LKTI – Lietuvos kultūros tyrimų institutas

LNMM – Latvijos nacionalinis dailės muziejus

LMA – Latvijos dailės akademija

NDG – Nacionalinė dailės galerija

NČDM – Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus

SŠMC – Soroso šiuolaikinio meno centras

ŠMC – Šiuolaikinio meno centras

VUB GK – Vilniaus universiteto bibliotekos Grafikos kabinetas

VDAM – Vilniaus dailės akademijos muziejus

3. ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

1. Vincas Dilka, *Autoportretas*, 1956, drobė, aliejus, 38 x 28, LNDM.
2. Vytautas Mackevičius, *Prie dirbtuvės lango*, 1978, kartonas, aliejus, 120 x 129, LNDM.
3. Vytautas Mackevičius, *Kolūkietis ir dailininkai*, 1977, drobė, aliejus, 130 x 97, LNDM.
4. Vytautas Ciplijauskas, *Dail. Marijona Rakauskaitė ir dail. Liudas Truikys*, 1971–1974, drobė, aliejus, 120 x 170, LNDM.
5. Vladas Karatajus, *Dailininko Vinco Kisarausko portretas*, 1969, drobė, aliejus, 107 x 100, LNDM.
6. Sofija Veiverytė, *Dailininko Vincento Gečo portretas*, 1966, drobė, aliejus, 178 x 120, LNDM.
7. Sofija Veiverytė, *Tapytojai*, 1985, drobė, aliejus, 200 x 219, LNDM.
8. Sofija Veiverytė, *Dirbtuvėse*, 1984, drobė, aliejus, 220 x 210, LNDM.
9. Vincentas Gečas, *Autoportretas*, 1982, drobė, aliejus, 154 x 158, LNDM.
10. Vincentas Gečas, *Rektorių taryba*, 1981, drobė, aliejus, 265 x 220, LNDM.
11. Vincas Kisarauskas, *Autoportretas*, 1971, 93 x 61,5.
12. Šarūnas Sauka, *Maudymas II*, 1985, drobė, aliejus, 145 x 145, *Lewben Art Foundation*.
13. Marija Cvirkienė, *Autoportretas*, 1937, drobė, aliejus, 50 x 43,5, ČDM.
14. Marija Cvirkienė, *Autoportretas*, apie 1953, drobė, aliejus, 53,3 x 45,3, ČDM.
15. Povilas Ričardas Vaitiekūnas, *Autoportretas*, 1967, drobė, aliejus, 81 x 65, MO muziejus.
16. Arvydas Šaltenis, *Kareiviškas autoportretas*, 1987, kartonas, aliejus, 100 x 75,5, MO muziejus.
17. Kostas Dereškevičius, *Autoportretas*, 1974, kartonas, aliejus, 92 x 73, LDS.
18. Algimantas Švėgžda, *Autoportretas su moliūgu*, 1977, kartonas, tempera, 115 x 87, LNDM.
19. Vitas Luckus, *Autoportretas su Tania*, 1972, sidabro atspaudas, 50,5 x 40,5, *Lewben Art Foundation*.
20. Vitas Luckus, *Be pavadinimo, Iš ciklo Mimai. Antras albumas*, 1969–1971, sidabro atspaudas, 50,5 x 40,5, *Lewben Art Foundation*.
21. Violeta Bubelytė, *Aktas 25*, 1983, sidabro atspaudas, 29 x 17,5, MO muziejus.
22. Violeta Bubelytė, *Aktas 43*, 1989, sidabro atspaudas, 18,5 x 17, MO muziejus.

23. Violeta Bubelytė, *Aktas 48*, sidabro atspaudas, 18,7 x 29, MO muziejus.
24. Mindaugas Skudutis, *Autoportretas (33 metai)*, 1981, drobė, aliejus, 70 x 70.
25. Gintaras Zinkevičius, iš serijos *Gulėjimas*, 1992, Remigijaus Pačėsos nuotrauka, sidabro atspaudas, 30 x 40, aut. nuos.
26. Konstantinas Bogdanas, *Mano šeima*, 1981, drobė, aliejus, 97 x 129, VDAM.
27. Konstantinas Bogdanas, *Identifikacija. Tėvas ir sūnus*, 2000, 4 nespaltvotos nuotraukos, 22,5 x 18, fotografavo Gintautas Trimakas, aut. nuos.
28. Valentinas Antanavičius, *Autoportretas*, 1975, kartonas, aliejus, 145 x 170, LNDM.
29. Arūnas Gudaitis, *Ribų išsklotinė*, 2001, 1,94 kv. m.
30. Svajonė ir Paulius Stanikai, instaliacijos *Cinema XXX* fragmentas, 2004, MO muziejus.
31. Alina Melnikova, performanso *Atpažinimas. Nebučiuok manęs, aš tą galiu padaryti ir pati* akimirka, pirmą kartą atliktas 2007.
32. Laisvydė Šalčiūtė, instaliacijos *Nepakankama nekaltybė* fragmentas, 2010, fotografija, dvi šviesdėžės, objektai.
33. Benigna Kasparavičiūtė, kadras iš videofilmo *Noriu išreikšti save*, 2006.
34. Kęstutis Šapoka, kadras iš videofilmo *Šokis pagal Lolitos Jablonskienės tekstą „Kas atsitiko?“ „Emisijos“ kataloge*, 2009.
35. [Pol Pot] Redas Diržys, performanso *Su meile miestui ir žmonėms* akimirka, 1999.
36. Ray Bartkus, instaliacija *Pusiausvyra*, 2012, drobė, aliejus, aliuminis, 5,5 x 5,5 x 32.
37. Geistė Marija Kinčinaitytė, *Autoportretas II*, sidabro želatinos atspaudas, 2012.
38. Žygimantas Augustinas, *Autoportretinis K. Donelaitis*, 2014, drobė, aliejus, 43 x 39.
39. Žygimantas Augustinas, *Homo Catinus*, 2015, drobė, aliejus, 39 x 43.
40. Žygimantas Augustinas, *Ž. August(in)o 3-ioji sutuoktinė*, drobė, aliejus, 39 x 43, 2015.
41. Žygimantas Augustinas, *Ž. August(in)o Motina*, drobė, aliejus, 90 x 100, 2016.
42. Žygimantas Augustinas, *Palikuonio projekto dalis – Tradicinis Palikuonio portretas*, drobė, aliejus, 43 x 39, 2018.

4. ILIUSTRACIJOS



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



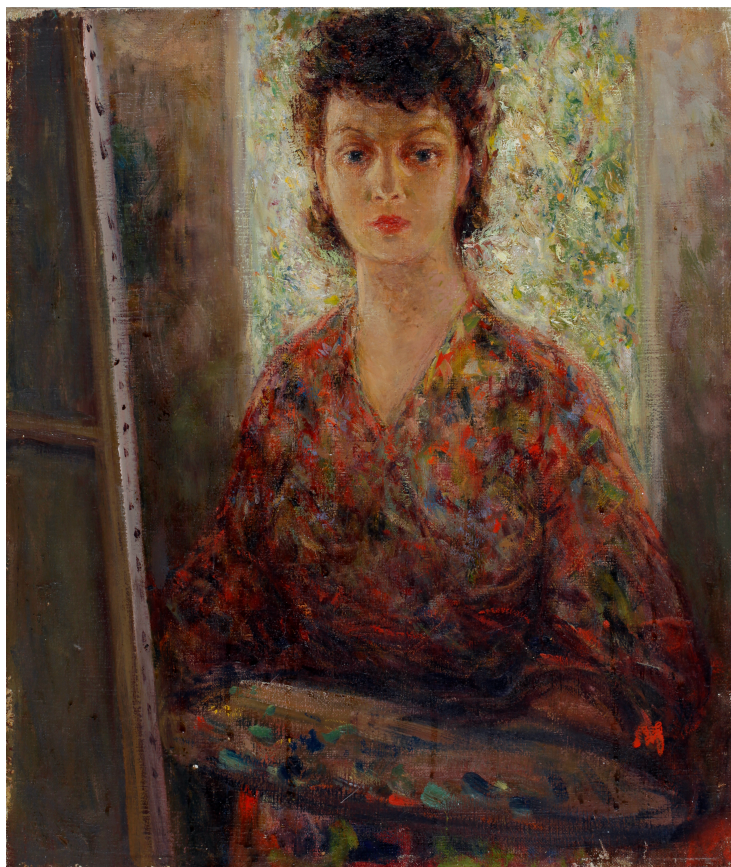
11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



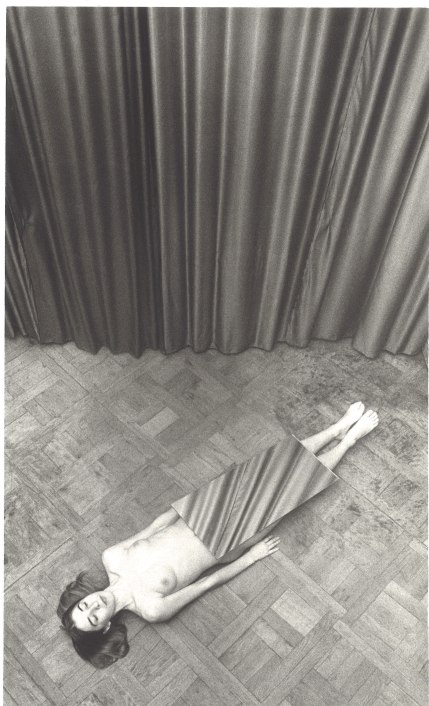
18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



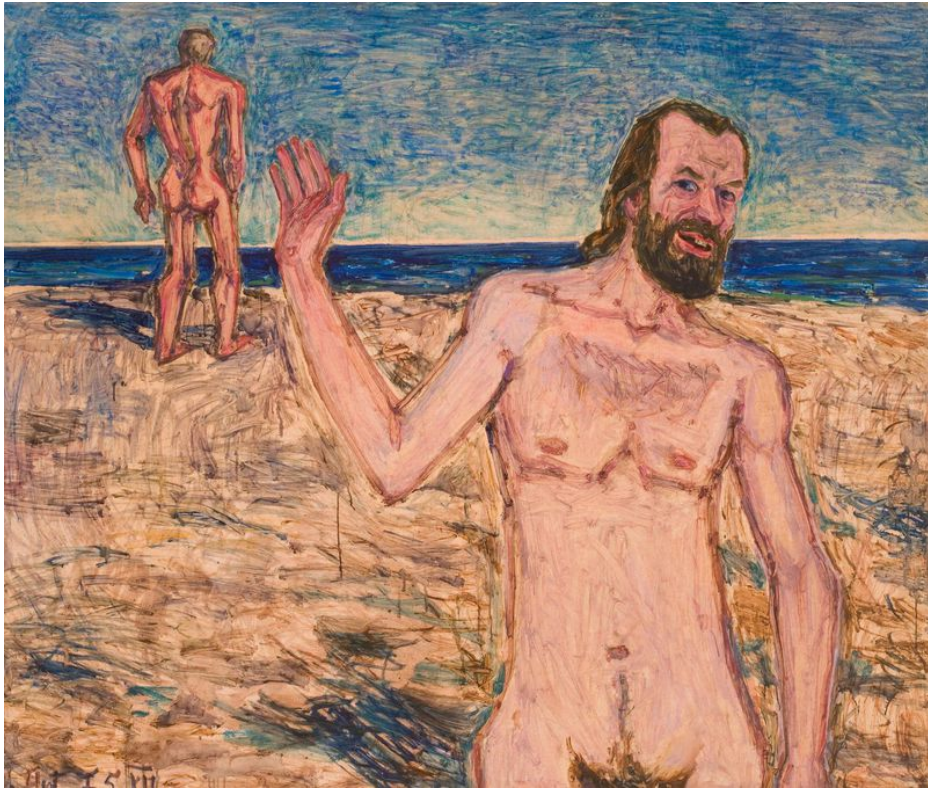
25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



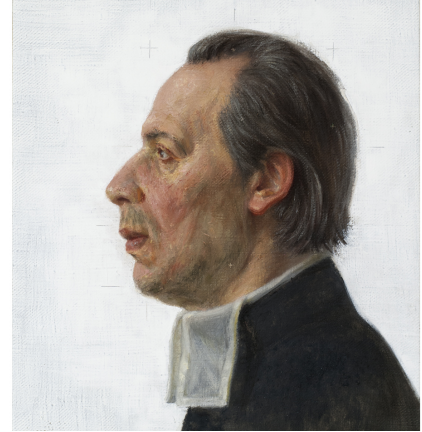
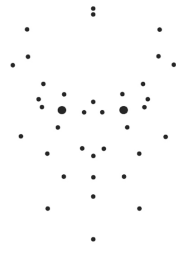
35.



36.



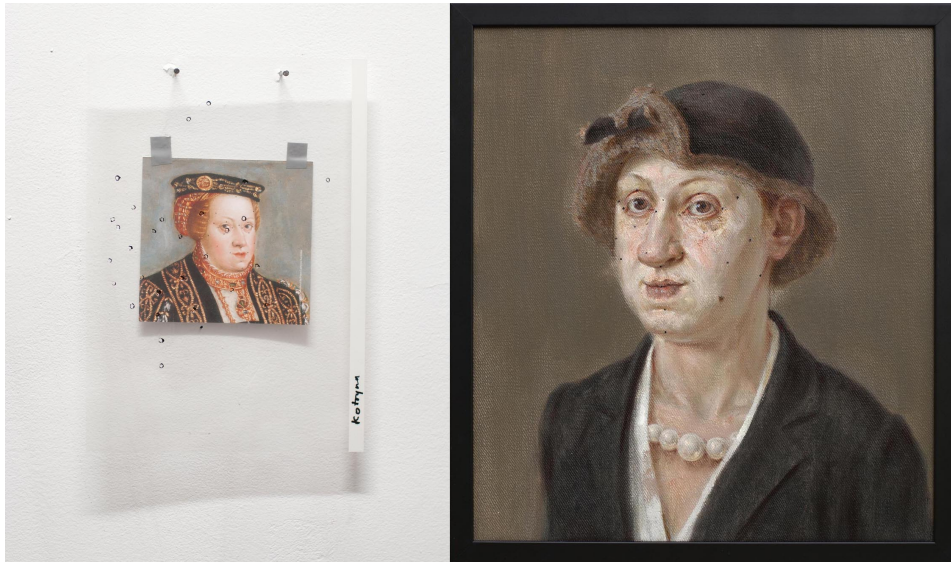
37.



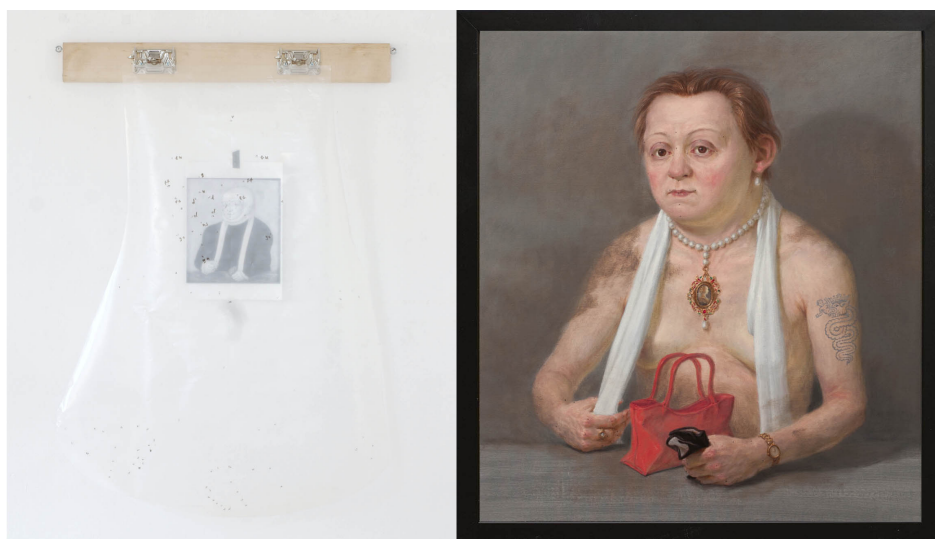
38.



39.



40.



41.



42.

5. PRIEDAS

H. Valickaitei

„KOMJAUNIMO TIESA“

GAUTA

1989 m. 04 10

Nr. 4081

Atviras laiškas Violetai Bubelytei ir kitiems.

Kaip tave pavadinti ir kaip tą pasipiktinimą išreikšti? Dėl šitokios gyvuliškos begėdiškos nuogos žmogystos, savęs pačios, parodoje išstatančios! Tai visos Lietuvos moterims gėdą užtraukiate! Tai šlykštu ir baisu, lyg mus pačias būtum išstačiusi! Nejaugi pasiskelbei nuogų viešųjų namų vedėja!? Pati iš savęs šaipaisi, begėdiškai išstatydama savo nuogą kūną! Kelis dešimtmečius ateistai rašė ir kalbėjo šaipydamiesi iš doros, kuklumo, nekaltybės, ištikimybės ir niekino tikinčiuosius. O dabar jau jiems burnos užčiauptos. Tai pradėjo matyt kitaip velnio darbas dirbti. Tyliai per nuotraukas televizijoje, žurnaluose ir laikraščiuose, ar parodose pradėjo rodyti begėdiškas nuogybes. Kad ir tos Mis 89, tai irgi už pinigus ir kokią tai karūną, ar pagerbimą, pardavinėjo save, nuogą kūną begėdiškai demonstruodamos, kad visi žiūrėtų į jas kaip į parduodamas karves ir spręstų, ar jos piningos ar ne!!? Ir dar dėl jų skyrė dideles sumas pinigų, geriau reikėjo paremti rimtas daugiavaikes šeimas, negu begėdės gražuoles!? O jūsų parodą kas gali eiti? Tik paleistuviai, paaugliai, alkoholikai ir huliganai, kad būtų iš ko šaipytis, šlykščiausiai pabliauti, iš tavo nuogo kūno. Juk lietuvaitės iš seno buvo kuklumo, doros, skaistybės ir ištikimybės simbolis. Kiek buvo vaidilučių, vienuolių ir tikinčių mergaičių, kurios, geriau sutiktų mirti, negu nuogos, begėdiškai rodytis viešumoje!.. O dabar norite lietuvaites prieš visą pasaulį paniekinti, lyg čia būtų daug paleistuvių ir begėdžių. Mūsų atgimstančioje Lietuvoje šalinkite jų gėdą. Juk begėdės, alkoholikai, paleistuviai ir ateistai veda į baisią bedugnę tarnaudami velniui ir nedorybei. Pagalvokite blaiviai, kilkite į dorą, blaivumą, blogybes meskite visi!

Grupė moterų

Pageidautume, kad „Komjaunimo tiesa“ laikraštis būtų pavadintas –

– Jaunimo tiesa –

1989.4.6

Trys parašai

6. APIE AUTORE

Monika Krikštopaitytė (g. 1979 Vilniuje) yra dailės kritikė, aktyviai rašanti nuo 2002 m., nuo 2011 m. – kultūros savaitraščio *7 meno dienos* vyr. redaktorė, parodų kuratorė ir 4 knygų (*Eglė Kuckaitė*, 2010; *Atidarymai: Lietuvos dailės gyvenimo fragmentai 2005–2014 m.*, 2014; *Kultūringa pelė Stasė*, 2016; *Kiekgi galima laukti*, 2019) autorė ir sudarytoja. AICA, LDS ir LDID narė. Lietuvos kultūros periodinių leidinių asociacijos vadovė.

PUBLIKACIJOS DISERTACIJOS TEMA MOKSLO LEIDINIUOSE:

1. „Trys autoportreto veidai“, in: *Menotyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 359–373.
2. „Marija Račkauskaitė-Cvirkienė: ieškant savo kambario“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2017, t. 85: *Moteriškumo reprezentacijos ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 115–130.
3. „The Nude That Looks Back: Self-Images by Violeta Bubelytė“, in: *Photography&Culture*, [interaktyvus], Vol. 12, Routledge, 2019; Taylor&Francis Online, <https://www.tandfonline.com/eprint/JM4MA8HMNJB6G4GWRQN9/full?target=10.1080/17514517.2020.1718829>.

PRANEŠIMAI KONFERENCIJOSE DISERTACIJOS TEMA:

1. „Marija Račkauskaitė-Cvirkienė: savas kambarys ar marginali namų erdvė?“, in: *Ciklas Mano teritorijos* (VII konferencija, organizuojama VDA su AICA) 2017 03 31, Vilnius, VDA *Titanikas* patalpose.
2. „The nude that looks back: self-images of Violeta Bubelytė“, in: *Fast Forward: Women in Photography*, Tarptautinė konferencija, organizuojama *Tate Modern*, Didžiosios Britanijos Kūrybinių menų universiteto (*University for the Creative Arts* (UCA)) ir Londono menų universiteto Fotografijos archyvų tyrimų centro (*Photography Archive Research Centre* (PARC)), *University of the Arts London*), Nacionalinėje dailės galerijoje, 2017 11 04.

MONOGRAFIJA:

Konstantinas Bogdanas: šviesioji nesėkmės pusė, Vilnius: VDA, 2018.

SANTRAUKA

AUTOPORTRETAS IR AUTOPORTRETIŠKUMAS XX A. II P. – XXI A. PR.
LIETUVOS DAILĖJE

TYRIMO AKTUALUMAS IR PROBLEMATIKA

Šių dienų vaizdinės informacijos srautai socialiniuose tinkluose, reginių prisodrinta žiniasklaida ir asmenų (selfių) kultūra pakeitė autoatvaizdo statusą ir jo interpretavimo būdus. Dar ne taip seniai žmogaus atvaizdas fotografijoje brangintas kaip retas ir unikalus praeities liudytojas, o perkeltas į meno kūrinį sietas su privilegija. Iki fotografijos paplitimo, be retų išimčių, tik dailininkai gebėjo kurti tikroviškus ir įtaigius vaizdus, o ši vaizdo kontrolė darė juos išskirtinius. Todėl dailininkai, kaip ir gyvą gyvenimo paveikslą kuriantys aktoriai, buvo privilegijuota visuomenės dalis, galinti tenkinti dalyvavimo įspūdžio malonumą ir atsiminimo poreikį. Dabartinės technologijos leidžia atvaizdą kurti ir skleisti bet kam, kas tik turi išmanųjį telefoną ir prieigą prie socialinių tinklų. „Instagram“ – masiškai paplitusio vaizdinio turinio dalinimosi socialinio tinklo – fenomenas pagrįstas būtent vaizdų sklaida. Vis dėlto vaizdo meistriškumas išsaugojo reikšmę. Norima aukštos vaizdo kokybės, įtaigumo, aktualūs ir dailininkų sukurti portretai, neišnyko ir autoportretai.

Autoportreto formos pastebimai įvairesnės, o menininko prisistatymui tenka kur kas daugiau dėmesio nei ankstesniais laikais. Tai susiję su visuomenės kultūros ir socialinio gyvenimo fragmentacija, individualizmo sureikšminimu bei komunikacijos kultūros plėtoje. Taip pat, be abejo, su meno formų ir funkcijų pokyčiais. Visos šios aplinkybės paskatino pasidomėti autoportreto vieta dailėje ir autoportretiškumo naudojimo būdais, siekiais, reikšme dabarties sąlygomis. Tyrimą provokavo noras atrasti dėmenis ir dėsningumus, siejančius šiandienos autoatvaizdų įvairovę su dailės ir istorijos reiškiniiais, išsiaiškinti galimas prieigas ir suprasti dailininko savivokos plėtotės eigą Lietuvos kontekste.

Nors moderniaisiais laikais ir šiuo metu iš esmės keitėsi vaizdo gamybos ir sklaidos metodai, menininkų savivaizdžio prigimtis išliko glaudžiai susijusi su provaizdžio tęsimo / vystymo tradicija. Tapatumo ir tapatybės įgijimas apskritai yra pagrįstas pakartojimu. Tad kadangi autoreprezentacijos fenomenai kontekstualumas būtinas, šį reiškinį prasminga analizuoti genetiškai, ieškant precedentų dailės istorijoje, tačiau išryškinant ir vietos bei laiko specifiką, kurią lemia istorinės aplinkybės. Siekiant nustatyti XXI a. pirmųjų dešimtmečių Lietuvos menininkų kūrybos specifiką, pasirodė

neįmanoma apsieiti be atidesnio istorinio žvilgsnio į XX a. antrosios pusės vėlyvojo modernizmo autoreprezentacijos modelius, kuriuos reikšmingai paveikė sovietinė okupacija, jos ideologija ir socialinė realybė. Ši pastanga paskatino pažvelgti į autoportretinę dailininkų raišką per santykį su galios mechanizmais, sekti šių santykių raidą ir atkurtos Lietuvos valstybės dailėje, analizuojant, kaip dviejų skirtingų socialinių, politinių sanklodų kontekste atsiskleidžia svarbiausi autoportretinių atvaizdų socialiniai, istoriniai ir tarpusavio ryšiai, leidžiantys įvardinti menininko atvaizdo plėtotės ypatumus.

Darbe laikomasi nuomonės, kad 1940 m. prasidėjusi sovietizacija, nors ir teikė kūrėjams socialinių privilegijų, iš tiesų niveliavo jų individualybę, siekdama paversti žmogų sistemos sraigteliu, o specifines dailės funkcijas redukavo į politinių režimo tikslų įvaizdinimą. Vienas dailininkams keltų uždavinių – idealizuotai perteikti darnų komunistinės visuomenės funkcionavimą užtikrinsiančius socialinius tipus: dailės ikonografijoje įsivyravo idealūs, atitinkamai nuasmeninti profesinių grupių atstovai – valstietis, darbininkas, mokslininkas, medikas, menininkas. Šie pokyčiai skatino menininkus suvokti ir reprezentuoti save ne per individualybės, bet per profesijos ir tos profesijos lyderiams būtinų geriausių savybių rinkinį. Darbe laikomasi nuomonės, kad tokiu būdu autoportreto raiškos skalė buvo redukuota ir tai sukėlė žanro nuosmukį, tačiau paraleliai pastebimos pastangos plėsti autoportretinę raišką ir dekonstruoti kanoną, išrandant paraautoportreto formą. Atitinkamai autoportreto nuosmukio ir jam oponuojantys dekonstrukcijos etapai perteikia traumos ir gijimo etapus.

Tyrimas nukreiptas į menininko savivaizdžio įkūnijimą dailės kūrinyje, jo formų ir reikšmių analizę. Laikomasi nuostatos, kad tradicinis autoportretas yra sąmoningas ir atviras autoriaus pasirinkimas pristatyti save. Tačiau autoportreto struktūra pasireiškia ir kitokio tipo kūrinuose, kuriuose svarbi autoportretiškumo problematika. Šiame darbe tiriama, kaip tradicinio ir netradicinio autoportreto kūrėjai konstruoja savo įvaizdį, kas lemia dailininko savęs suvokimo ir rodymo formas, kokias ryškiausias socialines ir kultūrines aplinkybes autoportretiškų kūrinių analizė leidžia identifikuoti.

Ilgą laiką autoportretas priimtas naiviai pasitikint žiūrovui pateiktu suromantintu autoriaus-herojaus atvaizdu, vertinant atlikimo meistriškumą, fizinį atvaizdo ir modelio panašumą, charakterio perteikimo įtaigą ir pan. Neretai buvo manoma ar bent jau teigiama, kad autoportretas yra dailininko sielos veidrodys. Šiuolaikiniame mene jau atvirai manipuluojama ir žongliuojama prasmėmis, atsispyrus į autoportreto tradicijos kritiką ir dekonstravimą, juos toliau tęsiant. Kritiškai žvelgti ir naujai perskaityti autoportretą paskatino ir leido Naujoji meno istorija, ji pasiūlė įvairias

priemonės nuo kontekstinės prieigos, socialinės teorijos iki psichoanalizės, antropologijos ir kt. Meno tyrinėtojai, pasitelkę naujus metodus, nustatė ir išskyrė tipiškus autoportretus-kaukes, ėmė ieškoti socialinių ir psichologinių autoportreto sukūrimo paskatų, atskleidė manipuliacijas, jų priežastis bei tikslus ir t. t. Dabartinė autoportreto tyrimų metodų įvairovė (antropologija, semiotika, socialinė dailėtyra, psichoanalizė) liudija, kad tarpdisciplininės prieigos vaisingos ir padeda visiškai naujai ir rezultatyviai pažvelgti į autoportreto žanrą. Šiame tyrime pasitelkus Naujosios dailės istorijos instrumentus ir kai kurias įžvalgas, pasiektas jas taikant, analizuojama Lietuvos dailės situacija.

Pažymėtina, kad autoportreto kūrimas visada yra socialinis aktas, įgyjantis reikšmę tik viešumoje. Net jei autoportretinis atvaizdas kuriamas intymiai apžiūrai, niekam nerodomas, reikšmę ir santykį su kontekstu, kurį įmanoma įvardinti, jis įgyja tik pasirodęs ar parodytas viešumoje. Autoportretinis vaizdas nuo kitų dailės kūrinių skiriasi dar ir tuo, kad jo beveik neįmanoma sukurti indiferentiško, jis visada nusako santykį su aplinka, yra santykio forma ir pasirinkimas. Į šią autoatvaizdo ypatybę atsižvelgta kaupiant nagrinėjamus artefaktus bei renkantis tyrimo prieigas.

TYRIMO OBJEKTAS

Šio tyrimo objektas yra autoportretiškumo fenomenas ir jo manifestacijos Lietuvos vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinėje dailėje. Atitinkamai analizuojami tiek tradiciniam autoportretui priskirtini, tiek kiti autoportretiški kūriniai, tiesiogiai šiam žanrui nepriklausantys, tačiau išreiškiantys autoriaus savivoką ir įsivaizdavimą apie save, sukurti viešinimui, t. y. kitų žvilgsniui. Tai kūriniai, kuriuose atpažįstamai pasirodo dailininko atvaizdas, tapatybė, biografija, įvaizdis, autorefleksija. Disertacijos interesų ratą apima menininko savivaizdis ir jo konstravimo strategijos bei šias strategijas lemiantys veiksniai, kurie atspindi galiojančius socialinius stereotipus: požiūrį į kūrėjo statusą ir išvaizdos standartus, socialinių vaidmenų pasiskirstymą visuomenėje, taip pat tam tikrus socialinius, moralinius tabu, kuriuos dažnai pradeda laužyti ar bent jau demonstruoja laužantys būtent menininkai. Kitaip sakant, į meninių vaizdų istoriją šiame tyrime žiūrima per socialinės psichologijos ir visuomenės istorijos prizmę, tačiau kūrinių analizei visų pirma pasitelkiami tradiciškai vaizdotyroje naudojami instrumentai: lyginamoji analizė, ikonografija ir ikonologija.

Šiame darbe tiriami Lietuvos dailininkų autoportretai ir autoportretiški kūriniai: t. y. darbai, kuriuose turiniui reikšmingai įtrauktas menininko atvaizdas ar jo biografija; kurių centre –

menininko kūnas; kūriniai, kuriems svarbus menininko (-ų) dalyvavimas (dalyvaujamas menas), kūrinio sandara yra tiesiogiai priklausoma nuo autoriaus įvaizdžio, pozicijos. Analizuojami tapybos, skulptūros, grafikos, fotografijos, videomedijų ir mišriomis priemonėmis nuo XX a. vidurio iki XXI a. 2-ojo deš. pabaigos sukurti darbai. Disertacijos pavadinime pavartotas įprastas ir nusistovėjęs terminas „dailė“, kuriuo tradiciškai apibūdinami vaizduojamojo meno kūriniai, tačiau šiuo atveju juo įvardijama ir vėlyvuju modernizmo etapu fotografija ir videomedija praplėsti tradicinės dailės ištekliai, ir šiuolaikinis multimedijinis menas. Disertacijos tikslas nebuvo aptarti Lietuvos vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinio meno autoportretų korpuso visumą, ją tipologizuoti. Tyrimo užribyje liko ir autoportreto kolekcionavimo fenomenas, kuriam ryškiausiai atstovauja verslininko Vidmanto Martikonio kolekcija – specializuotas privataus asmens sutelktas šio žanro Lietuvos dailininkų kūrinių rinkinys. Renkantis kūrinius analizei, remtasi jų poveikiu nacionalinės kultūros raidai, orientuojantis į nacionalinių muziejų pirkimus ir kritikos nuomonę. Didžioji dalis disertacijoje analizuojamų kūrinių yra žinomi meninės kultūros lauke, sulaukę atgarsio menotyros diskurse, kultūros spaudoje ir kuravimo praktikoje, dažnas jų yra įtrauktas į muziejų rinkinius – t. y. vieši, pastebėti, įvertinti, pripažinti kaip reprezentatyvūs ir autoritetingi. Taip pat pasitelkti kontekstiniai kūriniai, padedantys rekonstruoti autoportreto ir autoportretiškumo genezę XX–XXI a. Lietuvos dailėje ir identifikuoti ryškiausius fenomeno bruožus bei raidos tendencijas.

Kadangi manoma, jog šiuolaikinės Lietuvos visuomenės savivoką veikė ir tebeveikia sovietmečio patirtis, o šiuolaikinėje kultūroje iki šiol permąstomi sovietiniai kultūriniai tropai ir topai, atskiras dėmesys skirtas sovietinio autoportreto fenomenui. Kita vertus, šis laikotarpis sutampa su vėlyvojo modernizmo periodu, kuris lemia daug šiuolaikinio meno bruožų. Ypač lūžio epochoje savo tapatybės suvokimui buvo neišvengiama polemika su tuo, kaip save žmonės suvokė sovietmečiu. Autoreprezentacijoje regimos unifikuojančio režimo sukeltos traumos apraiškos.

Siekiant suvokti autoportretinio vaizdo kūrimo paskatas, strategijas, priemones ir autoreprezentacijos alternatyvas, dažnai tenka pasitelkti menininko biografiją, žinias apie jo aplinką, įsitikinimus. Remiamasi prielaida, kad dailę, taigi ir menininko autoreprezentaciją, veikia mišrūs veiksniai, kuriuos sudaro visuomenės lūkesčiai išskirtiniams ir tipiniams asmenims bei menininkui konkrečiai. Visi šie autoreprezentaciją veikiantys ypatumų blokai yra kintantys, neturi aiškiai kodifikuotų parametrų ir menininkas juos susikuria pats, remdamasis oficialaus elgesio ir laikysenos stereotipų stebėjimu, savo grupės elgesio ir išvaizdos standartais, masinės kultūros, kuri reiškiasi plačiai vartojamais teksta, televizija, kino filmais, aktorių ir muzikos atlikėjų įvaizdžiais ar net trumpalaikėmis mados formomis. Kitaip tariant, tiriama, kas nutinka, kai susiduria trys

dėmenys: 1) asmuo / menininkas (-ė); 2) jo ar jos asmenybės viešą raišką koreguojantys socialinio elgesio modeliai; 3) autoportretiškumo perteikimo tradicija dailėje ir autoportretiškumo raiška viešojoje erdvėje konkrečiu istoriniu laikotarpiu.

Pažymėtina, kad tiriamu laikotarpiu aktualus lyčių vaidmenų pasiskirstymo klausimas: skyrėsi tiek dailininkų ir dailininkių socialinės bei profesinės galimybės (labiau iki XXI a.), tiek vyro ir moters atvaizdo interpretavimas dėl vaizdavimo tradicijos (iki šiol), kurioje vyrauja patriarchališkas žvilgsnis, bet kuriame kontekste paverčiantis moters atvaizdą objektu. Su šia aplinkybe menininkės polemizuoja, tai yra aktyvus kontekstas. Tyrime į kūrėjų vaizdavimo ir interpretavimo skirtumus sąmoningai atkreipiamas dėmesys, paisoma lyčių pagrindu susiklosčiusio konteksto ir siekiama jį atskleisti atvejų studijose.

Siekiant išryškinti tyrimui aktualiausius aspektus, taikyta atvejo studijos metodika. Atskiri, disertacijos autorės manymu, aptariamiems laikotarpiams ir reiškiniams itin charakteringi atvejai analizuojami apibendrinant kiekvieną probleminį segmentą. Sovietmečio kanoną ir gretimus veiksnius paranku dekonstruoti analizuojant Marijos Cvirkienės atvejį, lūžio realijos atsiskleidžia tyrinėjant Violetos Bubelytės ir Konstantino Bogdano kūrybą. Pastarieji autoriai šioje disertacijoje tampa dabarties meno tendencijų atskaitos tašku. Žygimanto Augustino atvejis ryškiausiai įvaizdina pakitusią autoatvaizdo naudojimo funkciją šiandienos dailėje. Visus išskirtus atvejus sieja autoreprezentacijos problemos dažnumas ir reikšmė kūryboje.

CHRONOLOGINĖS TYRIMO RIBOS IR IŠTEKLIAI

Chronologiškai darbas apima laikotarpį nuo XX a. vid. iki XXI a. 3-iojo deš. pradžios. Tiriant sovietmečio laikotarpį sąmoningai atskiriamos viešojo ir privačiojo dailininkų kūrybos ir jos sklaidos plotmės, apsiribojant tik viešąja menininkų raiška, nes norima nustatyti kūrėjo ir ideologinės sistemos santykį, autoreprezentacijos kūriniuose galimybes bei pobūdį. Vertinant autoportreto paplitimą ir pobūdį oficialių sovietmečio normų susaistytose terpėse, peržiūrėti valdžios aprobuoti šaltiniai: tirtos reprodukcijos, pasirodžiusios to meto knygose, parodų kataloguose ir periodinėje kultūros spaudoje, Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus (toliau – LNDM) ir Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus (toliau – ČDM) rinkiniai (dalis pasiekama per Lietuvos integralią muziejų informacinę sistemą www.limis.lt). Peržiūrėti oficialiai publikuotų įvairių dailės sričių teminiai ir personaliniai albumai, žurnalo *Dailė* komplektai (1960–1989), parodų katalogai; serija *Šiuolaikiniai lietuviai dailininkai* (nuo 1969); Lietuvos dailės muziejaus rinkinių katalogas

Lietuvos tapyba (1940–1960) (1961), *Lietuvos tapyba 1919–1979* (1976), iš dalies kultūros periodika (savaitraštis *Literatūra ir menas*, žurnalai *Kultūros barai*, *Pergalė*). Pastebėtina, kad sovietinio laikotarpio Lietuvos nacionalinio dailės muziejaus kolekcijos sąrašuose galima aptikti beveik visus dailės leidiniuose publikuotus autoportretus. Tai rodo, kad kūrinių įsigijimas ir jų viešinimas, taip apibendrinant atitinkamus vaizdus, buvo glaudžiai susiję. Pastarąjį dešimtmetį padaugėjęs sovietmečiu kūrusių modernistų monografinių tyrimų, nauja medžiaga leidžia daryti daugiau apibendrinimų, ypač apie vėlyvuoju sovietmečiu kūrčius dailininkus.

Analizuojant šiuolaikinį meną taip pat pirmiausia remiamasi tik viešai rodytais, spausdintuose ir virtualiuose leidiniuose reprodukuotais, muziejų ir galerijų internetiniuose puslapiuose skelbtais, kitais interneto kanalais sklidusiais kūrinių ir publikacijomis. Remtasi nuosekliau kauptais LNDM, ČDM rinkiniais (paviešintomis jų dalimis) ir MO muziejaus kolekcija, kurioje orientuojamasi į Lietuvos dailę nuo 1964 m., peržvelgta *Lewben Art Foundation* kolekcija. Atskirais atvejais pravertė Martikonio autoportretų kolekcijos eksponatai, pristatomi internetinėje svetainėje ir parodomis. Viešo pasirodymo kriterijus disertacijos medžiagai galioja ir žvalgantis nukrypimų nuo kanono, nes sovietmečio kritikos kontekste kaip blogieji pavyzdžiai buvo aptariami tie, kurie tarnavo kanono dekonstrukcijai, laužymui, atmetimui.

Lūžio laikotarpio ir Nepriklausomybės ištekliai įvairesni, paveikti didėjančio šaltinių kiekio ir institucinio pliuralizmo augimo. Tyrimo medžiagos ieškota monografijose ir parodų knygose, skirtose personalijoms, jų grupėms, probleminei tematikai. Naudota literatūra: *Marija Teresė Rožanskaitė. Vaizdai ir tekstai* (sud. Laima Kreivytė, 2011), *Kostas Dereškevičius. Tapyba* (sud. Raminta Jurėnaitė, 2012), *Arvydas Šaltenis. Tapyba* (sud. Raminta Jurėnaitė, 2014), *Šlovė buvo ranka pasiekama. Mindaugas Navakas* (sud. Elona Lubytė, 2015), *Lietuvos grafika nuo 1960 metų* (sud. Erika Grigoravičienė, 2018) ir kiti. Remtasi ir kultūros periodika: kultūros savaitraščiais, turinčiais nuolatinę dailės skiltį: *Šiaurės Atėnai* (dailės redaktoriai dirbo ir nemažai rašė Alfonsas Andriuškevičius), *7 meno dienos* (rašę autoriai: Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Agnė Narušytė, Skaidra Trilupaitytė, Kęstutis Šapoka ir kt.), *Artnews.lt* (Eglė Mikalajūnė). Vieno autoriaus kūrybą ar dailės reiškinius apibendrinančių tekstų skaityta kultūros žurnaluose: *Dailė*, *Metai*, *Literatūra ir menas*, *Naujasis Židinys-Aidai*, aktualių autorių pasisakymų rasta plačios auditorijos leidiniuose (*Žmonės*, *lrt.lt*). Didelė dalis šiuolaikinės dailės kūrinių pamatyta lankantis parodų salėse, rašant recenzijas, stebint parodinių gyvenimų iš kultūros savaitraščio *7 meno dienos* dailės skilties redaktorės pozicijų (nuo 2007-ųjų).

Atskirai tiriamų autorių atvejo analizėms taikyti specifiskesni šaltiniai. Cvirkienės atvejo analizė rėmėsi jos kūrybos palikimo istoriografija, parodų katalogais, LNDM ir ČDM saugomais dailininkės kūrybos pavyzdžiais. Apie Lietuvos tarpukario menininkes ir jas supusią aplinką semtasi žinių iš Ievos Burbaitės disertacijos *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai* (2016). Gyvenimo ir kūrybos raidos rekonstrukcijai naudota informacinė literatūra, kai kurios detalės tikslintos susirašinėjant su dailininkės anūku Aidu Pivoriūnu. Bubelytės atvejo analizė paremta jos fotografijų, kurių reprodukcijos pasiekiamos MO muziejaus internetinėje svetainėje (disertacijos autorei jos ne kartą matytos ir tiesiogiai), interpretacija, biografiniai faktai rasti menininkės viešai publikuotame interviu bei tikslinti kalbantis su menininke, taip pat remtasi viešais informacijos šaltiniais ir publikacijomis apie menininkę.

Konstantino Bogdano atvejo studija paremta 2017–2018 m. disertacijos autorės surinkta ir monografijoje *Konstantinas Bogdanas: šviesioji nesėkmės pusė* (2018) paviešinta medžiaga. Ši medžiaga disertacijos kontekste įgyja papildomų reikšmių, nes ji perkeliama į platesnį kontekstą. Atvejo studija aktuali tuo, kad dalis Bogdano kūrinių – efemeriškos prigimties, o jų fiksacija dėl technologinių keblumų buvo nepakankamai išsami, tad menininko komentarais pagrįstos disertacijos autorės interpretacijos padeda išplėsti ir pagilina jų suvokimą. Žygimanto Augustino atvejo studija remiasi disertacijos autorei gerai pažįstamų kūrinių analize, publikacijomis apie jo parodas bei interviu kultūrinėje ir plačiojoje spaudoje. Žinios buvo pildomos informacija iš pirminių šaltinių, t. y. bendraujant su menininku. Išsamiau pagalbiniu tyrimo šaltiniu tapo Augustino meno krypties disertacijos tekstas *Vaizdo poreikis* (2015), taip pat rūpestingai sutvarkyta asmeninė menininko kūrybos internetinė svetainė, itin vertinga kaip faktografinis šaltinis.

Tyrimo šaltiniai pirmiausia yra vizualieji, patys kūriniai – tyrimo objektai. Kiti svarbūs šaltiniai – oficiali refleksija: menotyros diskursas, kūrinių žinomumą liudijanti spauda, parodas ir leidinius lydinčios anotacijos; ir neoficiali refleksija: menininkų autorefleksija, menininkų artimųjų, juos tyrinėjusių menotyrininkų refleksija bei kiti šaltiniai.

HIPOTEZĖ

Disertacijoje keliama hipotezė, kad šiuolaikiniame mene autoportreto žanras pakito: kūrėjo atvaizdas virto manipuliatyviu dariniu, kuris palaipsniui tarsi atplyšo nuo autoriaus socialinio tapatumo įtvirtinimo poreikio, dominavusio Lietuvos dailininkų autoportretuose XX a., ir aprėpia platesnį reikšmių spektrą. Tam, kad šis pokytis įvyktų, sovietinio modernizmo epocha turėjo būti

kritiškai permąstyta ir suvokta kaip nuo dabarties dalinai atsietą istorinę praeitį, išsauganti aktualumą savižinai, tačiau nebeturinti pavyzdžio galios. Autoatvaizdo sampratos transformacijos procese ryški menininko savianalizės tendencija, pasireišianti keliomis kūrybos strategijomis: socialinio vaidmens kvestionavimu, su tuo susijusia autoironija ir žaisme, skausmingu savo kūniško ribotumo ir baigtinumo tyrimu.

TYRIMO TIKSLAS IR UŽDAVINIAI

Šio darbo tikslas yra ištirti, susisteminti ir interpretuoti autoportreto ir autoportretiškumo raiškos plėtotę vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinėje Lietuvos dailėje, atsižvelgiant į dailininko padėties visuomenėje kaitą ir įvairių jo ar jos asmeninio bei socialinio gyvenimo aplinkybių nulemtą savivaizdžio raidą.

Siekiant įgyvendinti tyrimo tikslą ir pagrįsti hipotezę, keliami penki uždaviniai:

1. Išanalizuoti autoportreto ir autoportretiškumo raišką normatyvinės kultūros aplinkoje, tiriant, kaip ideologiniai reikalavimai veikė autoatvaizdą ir kokias alternatyvas provokavo.
2. Ištirti autoportretiškumo sampratos raidą ir raišką vadinamojo lūžio epochoje, kai menininko savivoką veikė sovietinė tikrovė, tačiau ryškėjo išsilaisvinimo imperatyvas bei inspiravo atsivėrusios Vakarų kultūros įtakos.
3. Kanono ir alternatyvos dichotomiją išryškinti pasitelkiant tris išplėstines atvejo studijas: sovietmečio laikotarpiui – Marijos (Račkauskaitės) Cvirkienės, lūžio epochai – Violetos Bubelytės ir nepriklausomybės laikotarpio aktualijoms – Konstantino Bogdano.
4. Išskirti šiuolaikinius menininkus (-es), kurių kūryboje ryški autoportretiškumo problema, taip sudaryti šiuolaikinio autoportretinio Lietuvos meno korpusą ir išskirti būdingus šios specifinės kūrinių grupės bruožus.
5. Šiuolaikiniame mene išryškėjusią skirtį tarp menininko socialinio tapatumo ir jo atvaizdo išanalizuoti Žygimanto Augustino kūrybos pavyzdžiu, pritaikius triksterio fenomeną.

GINAMIEJI TEIGINIAI

- Politiškai angažuotas sovietmečio kanonas išbalansavo autoportreto žanro specifiką, pakeitęs kertinius tapatinimosi ir išskirtinumo orientyrus falsifikuotais ir tokiu būdu sukūrė prielaidas autoportreto struktūrinėms transformacijoms. Šis procesas įgavo totalinį mastą, nes

buvo susietas su dailininkų socialinio statuso išskirtinumu – kūrėjo savivokai reikšmingu *menininko legendos* aspektu.

- Lūžio epochoje dailininkų savivaizdžiai liko smarkiai paveikti reakcijos į sovietmečiu iškreiptą reprezentaciją, kuri pasireiškė ryškėjančiomis dviem autoatvaizdų tendencijomis. Vienoje jų vyrauja maištingas turinys, kur aktualus ribų plėtimas, oponavimas primestai tvarkai. Kita kryptis susijusi su orientacija į tarptautinę sceną ir alternatyvaus turinio bei socialinių galimybių paieška.
- Melo, klaidos, ironiško žaidimo reikšmės, kaip nebeatsiejamas autoatvaizdo elementas, organiškai įsiliejo į šiuolaikinės dailės ir visuomenės komunikavimo strategijų visumą bei tapo nauja norma ir neišsenkančia tema menininkams kalbėti apie save, per save, įtraukiant save. Paraleliai, tačiau dailės paraštėse egzistuoja ir konvencionalus autoportretas.

DARBO STRUKTŪRA

Darbo tikslas ir uždaviniai lėmė atitinkamą disertacijos struktūrą. Tekstą sudaro įvadas ir trijų dalių dėstymas, užbaigiamas išvadomis. Pabaigoje pateikiami priedai. Įvade pagrindžiamas temos aktualumas, jos pasirinkimo motyvai, suformuluojama hipotezė, tyrimo tikslas, uždaviniai ir ginamieji teiginiai, pristatomos darbo prieigos, ištekliai ir tyrimo metodai.

Pirma darbo dalis chronologiškai apima sovietmetį. Ji suskirstyta į du skyrius, pirmajame ieškoma sovietinio autoportreto kanono apraiškų, digresijų nuo jo ir aptariamas Marijos (Račkauskaitės) Cvirkienės atvejis. Pirmos dalies pirmame skyriuje tiriamas autoportretas unifikuotoje visuomenėje, atsižvelgiant į dailininko statusą totalitarinio režimo sąlygomis. Remiamasi požiūriu, kad sovietmetis nebuvo homogeniškas istorinis laikotarpis, todėl apibūdinami kintantys prisitaikymo prie sistemos ir savęs vaizdavimo modeliai. Konstatavus, kad pirmaisiais sovietmečio dešimtmečiais autoportreto žanras tapo retas ir neišraiškingas, atkreipiamas dėmesys į kolegų portretų pagausėjimą XX a. 7–8-uoju deš. ir grupinių portretų tapyboje populiarumą bei ieškoma šių reiškinių paaiškinimo. Cvirkienės atvejis išskiriamas kaip specifinė digresija, liudijanti autoreprezentacijos alternatyvos poreikį net sovietinio elito sluoksniuose. Šiame skyriuje analizuojami Cvirkienės autoportretai, savivaizdžio raida juose ir mėginama nustatyti, kodėl ši svari dailininkės kūrybos dalis sovietmečiu nesulaukė ryškesnės refleksijos.

Antrame pirmos dalies skyriuje atskleidžiamas XX a. 8-ojo deš. pab. – 9-ojo deš. pr. augantis autoportretinio vaizdavimo variantiškumas. Šiame skyriuje aptariamos medžiagos apimtis ir

įvairovė skatino taikyti tipologinį skirstymą. Atitinkamai trys poskyriai pavadinti pagal dailininkų savivaizdžio pobūdį, nusakantį santykį su politine sistema: *bastūnas* (arba sistemos paribiai), *maištininkas* (arba traumos refleksija), *išimtis* (arba virš sistemos). *Bastūno* įvaizdį reprezentuoja Kosto Dereškevičiaus, Arvydo Šaltenio, Mindaugo Skudučio, Raimundo Sližio darbai. *Maištininko* jausenai atstovauja du autoriai – Vincas Kisarauskas ir Šarūnas Sauka; čia priskiriami ir kareiviški Šaltenio, Ričardo Vaitiekūno, Romano Vilkausko, Gintaro Zinkevičiaus autoportretai, reflektuojantys trauminę privalomos tarnystės sovietų armijoje patirtį. *Išimties* laikysena įžvelgta Algimanto Švėgždos, Vito Luckaus ir Teodoro Kazimiero Valaičio kūryboje ir gyvensenoje, išskirti išrankiai ideologines temas pagal savo vertybes atsirinkusių Marijos Teresės Rožanskaitės ir Igorio Piekuro darbai.

Ketvirtame poskyryje nagrinėjami Violetos Bubelytės autoaktai pratęsia kanono alternatyvos paieškos naratyvą. Bubelytė pasirinkta todėl, kad jos fotografija grįsta menininkės atvaizdo naudojimu, ir todėl, kad jos darbai išsiskiria iš bendro konteksto, tarsi meta iššūkį ir tradicinei, ir alternatyviai tvarkai. Bubelytės atvejis ryškiau atskleidžia disertacijai aktualias vaizdo savybes – gebėjimą keisti nusistovėjusios ikonografijos reikšmę, kurti naują vaizdinį / reiškinių, kuris gali daryti įtaką kitiems autoriams.

Antra disertacijos dalis skirta politinio / socialinio lūžio laikotarpiui, 9–10-ajam deš., prieš pat atgaunant Lietuvos valstybingumą bei jį atgavus. Šioje dalyje, kur apimamas laikas, kai visos gyvenimo ir kūrybos taisyklės keitėsi ir teko nedelsiant persiorientuoti, taip pat siekta tipologijos, tačiau šį kartą per santykį su institucijomis. Institucijos šiuo etapu suvokiamos plačiau ir įvairiau nei centralizuotu sovietmečiu: tai ir dailės kanonas, ir įtakingos meno institucijos, ir kaitai paslanki socialinė visuomenės sandara. Autoreprezentacijos tipai pristatomi trimis menininkų pozicijų sistemos požiūriu nusakančiais poskyriais: sisteminis veikėjas (Deimantas Narkevičius, Svajonė ir Paulius Stanikai, Gediminas ir Nomedas Urbonai), antisisteminis provokatorius (Redas Diržys, Česlovas Lukenskas, Mindaugas Navakas) ir marginalas (Konstantinas Bogdanas, Gintaras Zinkevičius). Trečiame poskyryje marginalo poziciją kaip pasirinktą savivaizdį išplėtoja Konstantino Bogdano atvejo tyrimas. Per šio menininko kūrybos dalį, paremtą biografiniais faktais bei tiriančią menininko vietą ir reikšmę visuomenėje, siekiama atskleisti vertybinį kūrėjo savivokos lūžį.

Trečia darbo dalis nagrinėja pastarųjų dešimtmečių (XXI a. 1–2-ojo deš., kurių turinys iš dalies persidengia su lūžio laikotarpiu) Lietuvos šiuolaikinio meno pavyzdžius, kuriuose ryški autoportreto, dažniau – autoportretiško vaizdo problematika. Įvardijus šiuolaikinės

autoreprezentacijos plėtotės ypatumus, įrankių, kaip analizuoti autoportretiškus vaizdus, ieškoma Vakarų mene ir menotyroje. Kaip autoreprezentacijos diskursą keičiantys ir Lietuvos kontekste aktualūs vaizdiniai pasitelkiami menininkų Marinos Abramovič ir Cindy Sherman kūrybos pavyzdžiai. Savo biografiją, kūno patyrimus ir asmens unikalumą akcentuojanti Abramovič ir už kaukių besislapstanti Sherman autoreprezentacijos formomis tarsi įrėmina priešingas nūdienos autoreprezentacijos spektro ribas. Šiame spektre ieškoma vietos ir Lietuvos menininkų autoreprezentacijai.

Pirmame trečios dalies skyriuje domimasi menininkų (nuogo) kūno kūrinuose pagausėjimo priežastimis ir reikšmėmis, kai iškart po Nepriklausomybės atkūrimo į Lietuvą ėmė plaukti meno gyvenimo aktualijos ir mados iš Vakarų, o meno formų pasirinkimą papildė performansai, videofilmai, instaliacijos, jų hibridai ir kt.

Antras paskutinės dalies skyrius skirtas fiksuoti ir analizuoti pasikeitusią menininko situaciją socialiniu aspektu. Domimasi, kaip autoriai naujomis aplinkybėmis supranta kanoną, instituciją ir kaip išreiškia santykius su ja. Skyriuje į tyrimo akiratį patenka autoportretiški institucijų kritikai priskirtini kūriniai: Bogdano, Redo Diržio, Benignos Kasparavičiūtės, Juozo Laivio, Dainiaus Liškevičiaus, Almos Skersytės, Kęstučio Šapokos ir kt. Trumpai išskirta patriarchalinės sistemos kritikai dedikuota autoreprezentacija (Lauros Garbštienės, Kristinos Inčiūraitės, Jurgos Juodytės ir kt. autorių darbai).

Paskutinis trečios dalies skyrius pasiūlo triksterio, linksmo apsimetėlio ir niekšingo klaidintojo, prieigą analizei tų kūrinių, kuriuose menininkai savo asmenį, panašumą, kūną naudoja ne savirefleksijos, metaforos ar įvaizdžio kūrimo tikslais, o deklaruoja tapatumo dirbtinumą, skilimą, neigimą, simuliakriškumą ir tame įžvelgia potencialą rafinuotiems žaidimams, dažniausiai betiksliams. Tai Sherman maskaradiškumo strategijos pusėje išsidėstanti kūrybos dalis. Triksterio kontekste aptariamos nuosekliau tęstos Augustino, Giedriaus Jonaičio, Kasparavičiūtės kūrybos gijos.

Kaip kraštutinis ir iliustratyvus antireprezentacijos, klastojimo arba apgaulingos reprezentacijos, pavyzdys plačiau pristatomas Žygimanto Augustino atvejis. Menininko raiška priskiriama triksteriškai kūrybos strategijai. Darbas užbaigiamas išvadomis, pateikiamas tyrimo rezultatus paviešinusių publikacijų, tyrime naudotos literatūros sąrašas bei priedai: santrumpos, iliustracijos, jų sąrašas ir kt.

SAVOKOS

Atraminė tyrimo koncepcinė struktūra yra autoportretas – specifinis dailės žanras, kuris tapo savarankiškas XV a. italų Renesanso epochoje ir įvaizdino laisvo nuo cecho dailininko sampratos susiformavimą. Keičiantis epochoms, du pagrindinius Renesanso laikotarpio šio žanro tipus – dailininko atliktą savo paties portretą ir į svarbius religinius / istorinius įvykius integruotą dailininko figūrą – pildė naujos autoportreto formos: autoriaus atvaizdas ėmė dalyvauti alegorinėse ir biblinėse scenose, reiškėsi įvairių formų atspindžiuose (kartais vos įžiūrimai), per asmeniui atstovaujančius daiktus, virto sudėtingais socialiniais pranešimais ir nebūtomis fantazijomis. Autoportreto samprata tiek plėtėsi, kad galiausiai tapo interpretacijos objektu.

Remiantis autoportreto apibrėžimu iš Omaro Calabrese's pasirinkto žodyno *The Merriam Webster Unabridged Dictionary* (leidžiamas nuo 1828-ųjų), visų pirma tai yra autoriaus portretas, tačiau portreto apibrėžimas aprėpia ne tik vizualinį panašumą, bet ir kitas portreto kūrimo formas (pvz., verbalinę), kurios įtraukia ir psichologinių asmens savybių, ir moralinių vertybių, ir emocijų, ir net idėjų išraišką. Nors kiekvienas kūrinys ką nors pasako apie autorių, vis dėlto ne kiekvienas kūrinys tampa autoportretu. Tad vien dailininko atvaizdo apibrėžimui nepakanka, o bet koks bylojimas apie autorių autoportretą niveliuoja su kitais žanrais. Įvertindamas šį žanro apibrėžimo sudėtingumą ir pabrėždamas, kad kiekvienas kūrinys turėtų būti ištirtas individualiai, Calabrese kaip semiologas suformulavo autoportreto struktūrinius požymius, kurie leistų autoportretą identifikuoti:

Pirma, autoportretas gramatiškai turėtų būti sukonstruotas taip: „Aš-čia-dabar“ <...>. Antra, darbe, kurį vadiname autoportretu, turi būti savirefleksijos požymių. <...> Trečia, atvaizdas, kurį mes vadiname autoportretu, tekstu išreiškia autoriaus intenciją ar valią. <...> autoportretą sudaro: gramatinė kategorija (ego), sintaksinė struktūra (refleksyvumas) ir modalumas (valia).³⁸⁴

Minimi trys autoportretą lemiantys požymiai – ego, refleksyvumas, valia – šiuolaikinėje dailėje retai pasirodo kartu. Tačiau užtenka ir vieno jų, kad galėtume į kūrinį pažvelgti iš autoportreto perspektyvos, nes šiuolaikiniame mene konvencionalus autoportretas tapo retenybe. Siekiant pritaikyti Calabrese's požymius šiuolaikinio meno pavyzdžių analizei, kaip minima valia gali būti laikomas pasirinkimas naudoti savo (menininko) kūną. O savirefleksiją gali atstoti *kito* refleksija, kurios spektras formuluos *menininko aš* ribas, pavyzdžiui, Cindy Sherman maskaradinės tapatybės

³⁸⁴ Omar Calabrese, *Artist's Self-portraits*, New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006, p. 30.

atveju. Rosalind Krauss atkreipia dėmesį, kad ne veltui Sherman sukurtų įvaizdžių interpretacijos yra pernelyg skirtingos, jos kyla iš suvokėjo matymo, o menininkės (ne)pasirodymui per kitas tapatybes daug svarbiau, *kaip* vaizdas kuriamas. Krauss kviečia domėtis tuo, kas (ir kaip) veikia po priedanga. Pagal analogą su kitu garsiu Krauss straipsniu, skirtu skulptūros fenomenui, pavadinkime šį veikimą po / su priedanga – *tapatybės išplėstame lauke* kūrimu, nes Sherman tapatybės lauką apibrėžia neiginiai: ne menininkė, ne tapatybė – Sherman yra šių netapatybių lauke.

Daugiausia dvejonų kyla dėl to, ar teisinga pasitelkti autoportretiškumo prieigą peržvelgiant fotografijos ar judantį vaizdą fiksuojančiomis priemonėmis kurtus darbus, nes į kadra itin dažnai patenka ir autorius, tačiau jo intencijų spektras platus ir nevienareikšmis. Siekiant atsirinkti, praverčia Calabrese's nurodyti autoportreto žanro požymiai, tačiau šiame darbe pasiūlomas ir papildomas, fiksuojančioms medijoms specifiskas požymis, susijęs su *žiūrovo percepcija*. Laikomasi nuomonės, kad publikai pranešus, jog kūrinys yra autoriaus atvaizdas, bus linkstama darbą tapatinti su menininku. Naujoms medijoms menininko kūną paverčiant kūrybos medžiaga, ne tik perkeliamas pirminei autoportreto sampratai aktualus autoriaus panašumas, bet buvimas kūrinys dar ir tampa autobiografiniu faktu, tad autoportretiškumas yra neišvengiamas ir menininkas tai žino. Neretai autoportretiškumo aspektas kūrinuose nekomentuojamas arba siūloma kūną suvokti kaip abstraktų – tuomet autoportreto perspektyvos galimybę būtina kaskart peržiūrėti atsižvelgiant į kūrinio generuojamas reikšmes.

Vaizdinės autoreprezentacijos skirtumą nuo literatūrinės autobiografijos lemia medijos specifika. Teksto ir vaizdo suvokimas bei sklaida mūsų sąmonėje skiriasi. Tekstas kursto vaizduotę ir siūlo mentalinį reginį arba vaizdinį, kurį užbaigia suvokėjas, o vizualus kūrinys turi konkretų pavidalą, kuris bando perduoti autoriaus vaizdinį, tačiau ne visada su juo sutampa. Anot Hanso Beltingo, „[a]tvaizdą turime suprasti ne tik kaip kokios nors medijos produktą, ne tik kaip nuotrauką, tapybą ar videodarbą, bet ir kaip mūsų pačių gaminį, nes mes patys generuojame vaizdus (sapnai, vizijos, asmeniniai patyrimai), kurie mums regisi žvelgiant į matomo pasaulio pavidalus“³⁸⁵. Autoportretiško vaizdo autorius bent iš dalies gali numatyti, kokias asociacijas kels jo kūrinys, ne tik siekti savo pavidalo panašumo, bet ir per panašumą su kitais pasirinktais asmenimis, idėjomis, laikotarpiais, kūriniais (ir kt.) deklaruoti atitinkamas vertes, diegti geidžiamas sąsajas. Į pasakojimą įtraukus atpažįstamus vaizdus, vaizdingas tekstinis portretas galėtų apimti nemažiau asociatyvinių sluoksnių, tačiau ir vaizdų, ir žodžių kalba žongliruojantis meno kūrinys gali tai padaryti glausčiau.

³⁸⁵ Hans Belting, *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, 2011, p. 2.

Galbūt todėl literatūros egožanrų įvairovė dailei nebūdinga, gana skirtingų kategorijų darbai apibendrinami autoportreto ir autoportretiško kūrinio sampratomis.

Autoportreto svarba autoriui paaiškinama ne vien kaip socialinio įsitvirtinimo priemonė, turinti veikti gyvenamoje aplinkoje, bet ir kaip būdas įsirašyti į istoriją, įsiamžinti. Antropologiniu požiūriu materialumas autoportretą (ir portretą) susieja su fizinio žmogaus kūno / jo asmens pakeitimu šį atstovaujančiu pavidalu arba kauke, liksiančia vietininku žemėje po originalo mirties, kai atvaizdas iškart ima reikšti išnykusį kūną (*missing body*). Suasmenintas vaizdas turi galią reprezentuoti asmenį ne jo laike, kai jis jau nebegyvena, bet gali ir simbolizuoti gyvo asmens, paprastai valdovo, galią didelėje teritorijoje, kurioje tas asmuo fiziškai būna tik tam tikroje konkrečioje vietoje. Pavyzdžiui, valdovo profilis ant monetų liudija jo arba jos valdžią visoje imperijoje.

Be autoportreto, pasitelkiamos ir šios raktinės sąvokos: *autoportretiškumas* ir *autoreprezentacija* bei *savivaizdis* ir *provaizdis*. *Autoportretiškumas* apibrėžiamas kaip sąmoningai konstruojama savivaizdžio dalis (tai, kaip mums pasirodoma), kuri per *autoreprezentaciją* – asmens ar jo aspekto paviešinimo procedūrą – pasireiškia kūrinuose ir komunikacijoje apie savo darbus bei kūrybą. *Savivaizdis* šiame darbe yra mentalinė konstrukcija: ji aprėpia ne tik regimą, kūrinuose išreikštą autoriaus pasirodymą, bet ir nutylėtus arba su kūryba nesusijusius asmens gyvenimo aspektus, dalis jo lieka neišreikšta. Savivaizdis susiformuoja iš kultūros ir istoriniam laikotarpiui aktualių *provaizdžių* – viešumoje įtvirtintų tapatumo formų apie tai, koks išskirtinis asmuo yra ar turėtų būti. Per autoportreto ar autoportretiško vaizdo kūrimą bandoma ne tik reguliuoti savo vietą visuomenėje, reikštis, bet ir sukurti įtaigų savivaizdį, kuris galėtų tapti nauju provaizdžiu ir turėtų potencialo paveikti kitus, įsitvirtintų (dailės) istorijoje.

Šiame darbe nagrinėsime tik su kūrėjo profesija susijusią autoreprezentacijos dalį. Viena pagrindinių autoreprezentacijos funkcijų yra susijusi su socialinio statuso siekimu bei įtvirtinimu. Ši funkcija dažniausiai ryški kuriant autoportretą ar autoportretišką kūrinį, jei ne tiesiogine, tai perkeltine prasme: pavyzdžiui, dailininkas sukurtu atvaizdu gali teigti, kad yra talentingas, sėkmingas savo profesijos atstovas, o šiuolaikinis menininkas – kad geba kurti intelektualų vaizdą, yra drąsus, be prietarų.

TYRIMO PRIEIGOS IR METODAI

Svarbiausiais šiame darbe tarp tiesiogiai autoportreto žanrą šiuolaikinėmis humanitarinių mokslų priemonėmis tyrusių autorių pasirinkti trys autoritetai: kultūros semiotikas Omaras Calabrese (*Artist's Self-portraits*, 2006), dailės istorikas ir kritikas Jamesas Hallas (*The Self-Portrait. A Cultural History*, 2014) ir feministinės dailėtyros atstovė Frances Borzello (*Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, 2016), tyrinėjusi menininkų autoreprezentaciją bei jos ypatumus. Visi trys autoriai įsitikinę, kad autoportretas yra vaisingas išteklius, teikiantis informacijos apie socialinį visuomenės paveikslą ir jo pokyčius. Jų veikaluose galime aptikti pasikartojančią nuomonę, kad kūrybingumas dažnai pasitelkiamas socialinėms riboms keisti, o autoportretai yra nuolatinė šio dialogo tarp normų ir kūrėjo lūkesčių vieta.

Autoportretą suvokiant kaip vieną iš daugelio kitų vaizdų, disertacijai svarbūs šiuolaikiniai kertiniai menotyriniai vaizdotyros tekstai, pirmiausia šios srities tarptautinio autoriteto Hanso Beltingo darbai (*An Anthropology of Images*, 2011; *Face and Mask: A Double History*, 2017), pasižymintys antropologine prieiga. Pastaroji drauge su vizualinės kultūros specialisto W. J. T. Mitchello (*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, 2005) vaizdų savarankiško gyvenimo idėjomis leidžia autoportreto žanro analizėje atsitraukti nuo koncentracijos į dailininko psichologinę motyvaciją, kuri vyravo ankstesniuose tyrimuose.

Vaizdo prigimtį ir autoportreto tyrimų įžvalgos persipina ir leidžia kurti susiejantį pasakojimą. Italų semiologas Omaras Calabrese, tyrinėjęs autoportretus nuo žanro užuomazgų (apibendrintos dailininko tapatybės senovės Egipto, graikų kultūros reliktuose, viduramžių religinių knygų iliuminacijose), per jo piką (Renesanso kūrėjo galių išaukštinimas) iki XX a. tapatybės naikinimo, prieina prie išvados, kad atvaizdas (*image*) yra komunikavimo įrankis *par excellence*, o dailė gali būti sau pakankama teorija, pasireiškianti tik jai būdingais būdais. „Tiesą sakant, kultūra per mus kalba apie savo struktūrą, net jei ir nepastebime šių mus formuojančių principų.“³⁸⁶ Konstatuodamas paslaptinę vaizdo galią, kuri reiškiasi per kultūros struktūrą, Calabrese priartėja prie Beltingo antropologinių vaizdavimo priežasčių, dar nepraradusių pirmykštės magijos ir Mitchello nenuspėjamo vaizdų gyvenimo, suformuluoto *vaizdinio posūkio* (angl. *visual turn*) problematikoje.

Tai, ką Calabrese's, kalbėdamas apie menininkų įvaizdžius, vadina abstraktoku *kultūros veikimu*, jo idėjiniai pirmtakai Ernstas Krisas ir Otto Kurzai įvardija labai konkrečiai – *menininko legenda*,

³⁸⁶ Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 24.

kuri veikia kaip provaizdžio įtakos forma. Tyrinėtojų duetas teigia, kad skirtingu laiku matome vėl pasikartojančius tuos pačius naratyvus ir atvaizdus, kurie veikia menininko savivoką ir nulemia jo elgesį, kartais to net gerai neįsisąmoninant. *Legendos* dėsniai dažnai nustelbia net plačiai žinotus biografinius faktus, nesukeldami nusistebėjimo.

Atsižvelgiant į autoportreto autobiografiškumą, pasitelkti dailininko autobiografijos fenomeną tyrę autoriai. Klasikiniai šios temos veikalai, nustatę svarbiausias prieigas ir pasiūlę pamatines įžvalgas: Ernstas Krisas ir Otto Kurzas (*Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 1934) bei Margot ir Rudolfas Wittkoweriai (*Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963), pristatydami klasikinę dailininko savivaizdžių ir provaizdžių ikonografiją ir jos kilmę, dar labiau praplečia neretai intymiu laikomo žanro horizontą, informuodami mus apie istorijoje populiariausias kūrėjo savivaizdžio gaires, modelius ir schemas, linkusias periodiškai atsikartoti. Kriso ir Kurzo bei Wittkowerių įžvalgos parodo, kaip menininkus suvokia visuomenė ir kaip jos lūkesčiai veikia kūrėjus. Jų pastebėti dėsningumai galėtų būti siejami su šiuolaikinei socialinei meno teorijai aktualiais klausimais.

Pagrindinė *legenda*, formuojanti dailininko provaizdį, yra susijusi su Renesanso laikotarpiu, kai cechų ribojami amatininkai tampa nepriklausomais dailininkais. Laisvės deklaravimas, bendravimas su kilmingaisiais, net mėginimas išaukštinti save jų atžvilgiu ypatingų gebėjimo ir talento pagrindu, ženklino Renesanso dailininko sampratą. Pagal Giorgio Vasari schemą (atsiskleidusią veikale *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, 1550) genijumi gimstama nepriklausomai nuo socialinės padėties, neeilinį talentą pastebi dar ankstyvoje jaunystėje pro šalį einantis meistras, vėliau tampantis gabaus vaiko mokytoju, kurį genijus netrukus pranoks ne tik išmoktoje srityje, bet ir keliose papildomose, taip pademonstruodamas sinkretinį mąstymą ir įkvėpimo galią. Privaloma kūrėjo sagos dalimi turėjo tapti maištas prieš mokytoją, užsakovą, sistemą, leidžiantis tapti naujuoju elitu. Socialinio vaidmens įtvirtinimo funkcija autoportretuose ryški ir vėlesniais amžiais. Savęs įvaizdinimas portrete tarnavo kaip autoreklama Harmenszoono van Rijno Rembrandto ir Peterio Paulo Rubenso gyvenamuoju laikotarpiu. Socialiai reprezentatyvūs atvaizdai turėjo išskirti juos iš daugybės kitų menininkų ir pranešti, kad talentingi menininkai klesti, juos lydi sėkmė, o jų paslaugos patikimos.

Pirmai disertacijos daliai, kur tiriamas sovietmečiu tipizuotas autoatvaizdas ir deviacijos nuo sovietinio kanono, siekiant suprasti represinės valstybės veikimą, kultūros situaciją ir individo vaidmenį juose, pasitelktas Hannah'os Arendt klasikinis veikalas *Totalitarizmo ištakos* (1951). Jame įvardinta totalitarinio režimo prigimtis, kuri „reikalauja neribotos valdžios“ ir dėl to siekia

kontroliuoti kiekvieną gyvenimo aspektą; sudaro įspūdį, kad kuria tvarkos iliuziją, bet iš tiesų kursto permanentinį chaosą, netikrumo būseną, kur ir glūdi tikrasis valdžios branduolys. Sovietinėje visuomenėje pasikeitusį individo vaidmenį padeda suprasti Igorio Golomštoko sovietinės sistemos apibūdinimas megamašina, kurios atžvilgiu individas yra niekas, nebent gali reikšmingai prisidėti prie ideologijos stiprinimo darbų. Boriso Groysso dailės situacijos ir dailininko socialinio vaidmens tyrimai aktualūs formuluojant sovietinio kanono apibūdinimą, kuris savo idėjinėmis ištakomis buvo prieštaringas. Groysas, apibūdindamas socrealizmo, kaip stiliaus, bruožus, akcentavo jo paradoksus, parodė, kaip reiškinių pavadinimai ima atsiskirti nuo įprastų reikšmių. Anot jo, realizmas socrealizme yra daugiau nei sąlyginis – veikiau kryptingo simbolizmo atmaina ar net siurrealistinio pobūdžio raiška.

Pastarųjų dešimtmečių autoportreto ir autoportretiškų kūrinių tyrinėjimai dar nespėjo įgyti sinkretiškų leidinių pavidalo ir pasirodo atskirų autorių ar jų grupių parodų kataloguose, monografijose, straipsniuose. Calabrese's, Hallo, Lauros Cumming leidiniai tyrimą užbaigia iki šiuolaikinės dailės pavyzdžių, aptariami vos keli jų. Kur kas didesnė nūdienos meno pavyzdžių proporcija matyti menininkų autoportretus tiriančiose monografijose: Borzello ir Marsha Meskimmon (*Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, 1996), nes menininkų kūnas XX a. pab. – XXI pr. tampa dažna medija asmenišką verčiant į politiską: tiriamos seksualumo, ligos, senėjimo, grožio ir bjaurumo temos, dažna feministinė prieiga. Šiame darbe į pastarąsias temas bus atsižvelgiama epizodiškai, kai to reikalaus autoportretiškų kūrinių temos.

Nors tyrime feministinė prieiga taikoma fragmentiškai, darbe reikšmingas Borzello siūlymas menininkų autoportretus laikyti visiškai atskiru žanru. Meno istorikė šį įsitikinimą grindžia ne tiek kuriančių vyrų ir moterų socialinio statuso skirtumais bei netolygiomis profesinėmis galimybėmis, kiek moters ir vyro atvaizdai keliamais labai skirtingais reikalavimais ir lūkesčiais. Moters atvaizdo ikonografija labiausiai susijusi su objekto pozicija, o kūrėjo, priešingai, – su medžiagą užvaldančio subjekto. Tad ambicingesnė dailininkų autoreprezentacija visada įgauna išradingo rebuso bruožų. Autoportretiškumą propaguojanti Lietuvos dailininkų kūryba tai patvirtina.

Kalbant apie pastarųjų dešimtmečių vaizdo ir menininkų savivaizdžio būklę, pažymėtina, kad ją keitė vis sudėtingesnių medijų įvairovė (nuo videopriemonių iki virtualios aplinkos), žinių apie meną (meno madas, sėkmės istorijas bei naujus herojus) plitimo greitis bei šių paveiktos kūrybos strategijos, dar nuo XX a. antros pusės paremtos sąmoningomis vaizdo konstravimo ir dekonstravimo procedūromis (citavimas, apropriavimas, pseudodokumentika ir kt.). Filosofija, kuri šiuolaikiniame mene tapo itin madinga išeities pozicija, komplikavo ir tapatybės sampratą: Gilles'is

Deleuzas ir Félixas Guattari akcentavo jos tapsmą nesuvokiamu fenomenu, konstatavo originalo negalimybę. Tačiau net ir įsisąmoninus vaizdo daugialypumo būklę, nuolatinę kaitą, kūrėjo mentalitete sėkmingai koegzistuoja nuo Renesanso gyvi dailininkų provaizdžių stereotipai, diktuojami *menininko legendos* ir kūrėjų perimami bei įterpiami į kūrybą. Tapatybės ir toliau „kuriamos performatyviai (pamėgdžiojimo, citavimo, parodijavimo), pakartojimo aktu“.³⁸⁷

Disertacijoje naudojamosi socialinės dailės istorijos metodai, tačiau juo neapsiribojama. Antroje ir trečioje darbo dalyje pasitelkiami institucijų kritikos įrankiai, iš dalies taikoma feministinė perspektyva. Sovietmečio autoportretų analizėje identifikuojant savęs vaizdavimo pokyčius naudojamos ikonografijos, o interpretuojant – socialinės psichologijos prieigos. Paskutinių dešimtmečių kūrinių analizė neapsieina be psichoanalizės prieigos, bet ne todėl, kad autoreprezentacijai ji svarbi, o todėl, kad ja neretai grindžiama menininkų kūryba. Sigmundo Freud'o sąmonės, jo sekėjo Jacques'o Lacano veidrodžio vystymosi fazės formuluotės gali būti įrankiu Šarūno Saukos tapybai, Julios Kristevos abjekto sąvoka aktuali Eglės Rakauskaitės darbų analizei, Luce Irigaray moters kūno samprata taikytina Violetos Bubelytės autoaktams, Alinos Melnikovos performansams. Šiuolaikinei dailei aktuali Judith Butler suformuluota tokios tapatybės samprata.

Siekiant išryškinti motyvų raidą pasitelkiama palyginamoji analizė. Analogijos su ankstesnėmis epochomis prasmingos, nes leidžia parodyti, kas išlieka, o kas kinta, ir ieškoti atsakymo kodėl. Tiriant autoportretus po 1990-ųjų, objekto analizės teorinis laukas gausiai pasipildo, nes polilogiškas dailės būvis pasiūlo daug naujų savivoką veikiančių diskursų bei teorinių prieigų. Žvilgsnio teorija ir performatyvumo samprata aktualūs fotografijos, videokūrinių analizei. Tiriant atskirus kūrinius ar jų grupes veiksmingos naratyvo studijos, vaizdo antropologijos bei kognityvinės psichologijos prieigos. Šis kelias disciplinas sujungiantis dailės istorijos tyrimas gali pasitarnauti įvairioms gretutinėms studijoms.

TEMOS IŠTIRTUMAS IR ISTORIOGRAFIJA

Ši disertacija yra lituanistinė, tad pasirinktai problematikai itin aktualus temos ištirtumas nacionaliniame dailės istorijos ir kritikos lauke. Lietuvos menotyroje atskirų autoportreto plėtotę apibendrinančių veikalų nėra, tad ieškant teorinės bazės pirmiausia remtasi užsienio autoriais, tačiau tyrimo objektui svarbių įžvalgų netrūksta sovietmečio dailės tyrimuose, lūžio laikotarpio ir

³⁸⁷ Audronė Žukauskaitė, „Tapatybė ir pakartojimas“, *op. cit.*, p. 48.

šiuolaikinio vizualaus meno kritikoje. Tyrimui pasitelkta pastaraisiais metais paskelbtų išsamių monografijų, skirtų konkrečių personalijų kūrybos pristatymui ir analizei, medžiaga.

Lietuvos dailininkų autoportretus atskirai yra tyręs Viktoras Liutkus. Vienoje pirmųjų kontekstinės dailėtyros straipsnių rinktinėje *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje* (1992), siekiančioje analitiškai peržvelgti praėjusią sovietmečio (bet ne tik) epochą bei pasiūlyti naujas tyrimo prieigas, Liutkus publikavo straipsnį „Autoportretas lietuvių tapyboje: keli požiūriai“, kur mėgino grupuoti autoportretus pagal temas, kartas, reprezentacijos pobūdį. Tyrime akcentuotas kūrinių santykis su menine terpe (aptarti motyvai, formos, Vakarų dailės įtakos, lyrinio herojaus tipas), bet nekalbama apie kuriamo įvaizdžio santykį su socialine-politine terpe.

Dailėtyrininko dėmesys šiam žanrui išliko ir dviejuose pastaraisiais metais pasirodžiusiuose leidiniuose, skirtuose tapytojų Broniaus Gražio, Henriko Natalevičiaus, Mindaugo Skudučio, Raimundo Sližio ir Romano Vilkausko grupei *Penketas (Penketas. Tapybos anatomija, 2016)* kūrybai ir Algimanto Švėgždos albume (sud. Ramutė Rachlevičiūtė, 2019). Pastaruosiuose leidiniuose be aktualių autoportretų pavyzdžių, Liutkaus kūrinių interpretacijų yra informatyvių dailininkų pasisakymų, padedančių identifikuoti jų intencijas, autoritetus. Pavyzdžiui, iš Algimantui Švėgždai skirta albumo sužinome, kokiomis aplinkybėmis galėjo būti sukurtas autoportretas *EM (Edvard Munch)* (1978). Tą patį kūrinių išsamiai analizuoja Erika Grigoravičienė savo knygoje *Ar tai menas, arba paveikslo (ne)laisvė* (2017), iš paveikslo paveiksle perspektyvos atskleisdama iliustratyvų įtaigaus provaizdžio transformacijos į savivaizdį pavyzdį. Liutkaus ir Grigoravičienės netiesioginis dialogas įvyksta aptariant *Penketo* ir Vinco Kisarausko kūrybą.

Stengiantis įžvelgti vėlyvųjų Lietuvos modernistų pastangas pramušti tipizuoto portreto luobą sovietmečiu, svarbių aspektų rasta leidiniuose *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai* (1992) (Giedrės Jankevičiūtės, Jolitos Mulevičiūtės tekstuose) bei *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje* (Liutkaus, Mulevičiūtės, Laimos Laučkaitės tekstuose). Siekiant suprasti sovietinės visuomenės sanklodą ir ideologinės sistemos veikimą, tyrimui aktualus pastaraisiais dešimtmečiais aktyviai besiplečiantis Lietuvos sovietologijos tyrimų akiratis. Be dailėtyrininkų, jį papildė istorikai, filosofai ir literatūrologai. Filosofė Nerija Putinaitė įvardijo sovietmečiu kurto meno interpretavimo problemą, kylančią dėl to, kad autoriams teko laviruoti „ant individualaus prasmingumo išraiškos ir kolektyvinės beprasmybės ribos. Jų metaforiką bei simbolius šiandien gali suprasti vien specialistai ar anuomet kultūriniame gyvenime aktyviai dalyvavę žmonės.“³⁸⁸

³⁸⁸ Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007, p. 189.

Psichologės ir psichoterapeutės Danutės Gailienės siūlymas ne tik represines (trėmimo, žudymo, žalojimo, kalinimo, bauginimo) okupacijos atkarpas, o visą sovietmetį laikyti ilgalaikę kolektyvinę trauma pirmiausia dėl prievartinio skausmingos praeities nutildymo, negalėjimo kalbėti ir gedėti³⁸⁹, naudingas ne tik kaip konkrečių kūrinų motyvų interpretacijos įrankis, pavyzdžiui, tiriant traumos refleksiją autoportretuose, bet ir dekonstruojant autoportreto plėtotės eigą sovietmečiu pagal traumos etapų analogiją: nutildymas, proveržis, gedėjimas ir liekamieji reiškiniai. Šie etapai atitinka sovietmečio laikotarpiu kurtų autoportretų raidos etapus.

Istorikas Valdemaras Klumbys, tirdamas Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modelius, atkreipė dėmesį į kintančią visuomenės informacijos recepciją. Kadangi beveik viskas, kas viešai skelbiama, neatitiko tikrovės, viena iš tyrimui svarbių ideologinės prievartos pasekmių yra tai, kad tiesa (neiškreiptos reikšmės) liko susieta beveik vien su neigiama informacija, nes bet kokia entuziastingai pateikiama pozityvi žinia sovietiniam žmogui refleksyviai kėlė abejonių, o neigiama atrodė panaši į tiesą. Toks teksto skaitymas vadinamas inversiniu, jis aktualus vertinant vėlyvojo sovietmečio tapybos reikšmes ir publikos reakciją į jas.

Istoriko Arūno Streikaus sovietinės cenzūros mechanizmų ir jų taikymo įvairiose valstybės gyvenimo srityse tyrimai buvo naudingi formuluojant sovietinio dailės kanono sampratą. Istorikas atkreipia dėmesį į tai, kad nauji reguliavimo mechanizmai (komisijos, komitetai, užsakymų ir skundų procedūros) sudarė palankias sąlygas tarpasmeninėms įtampoms ir konfliktams bei dar labiau didino ideologinių reikalavimų miglotumą, pasireiškiantį per kolektyvinius valdymo organus. Streikaus apibūdinta dailininkų profesinė aplinka parodo, kodėl dailės kanonas buvo nelengvai suformuluojamas, labai priklausantis nuo aplinkybių, todėl ir kintantis.

Ieškodama priemonių, kaip nusakyti sudėtingus dailininkų santykius su iš režimo kylančiais reikalavimais ir jų kaitą, pasinaudoju istoriko Tomo Vaisetos taikyta reakcijų į *ideologinę situaciją* (kai tenka rinktis, o pasirinkimas atskleidžia santykį su ideologija) grupavimu: „1) *a-struktūrinės*: mėginama (tiesiogiai ar netiesiogiai) apeiti, ištrūkti iš ideologinės situacijos; 2) *para-struktūrinės*: paraleliai ideologinės situacijos kuria kompensacinius, surogatinius mechanizmus; 3) *anti-struktūrinės*: veikia priešinga kryptimi, prieštarauja, piktnaudžiauja arba ardo ideologines situacijas iš vidaus“³⁹⁰.

³⁸⁹ Danutė Gailienė, *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Vilnius: Tyto alba, 2008.

³⁹⁰ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: kasdienybė ir ideologija vėlyvuoju sovietmečiu 1964–1984*, Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, Naujasis Židinys-Aidai, 2014, p. 30.

Daugelio sovietmečio tyrinėtojų tekstuose kalbama apie asmens padėties sovietmečiu (mažiausiai) dviprasmiškumą tarp to, ką (galimai) norėjo, ir to, ką galėjo kurti; tarp to, kaip veikė viešai, ir to, ką darė privačiai; tarp viešai skelbiamų žinių ir asmeninių atsiminimų – formuluojamos įvairios hibridinės santykio su sovietiniu režimu formos. Sovietmečiu pasireiškęs akivaizdus vaizdo (mentalinio ir fizinio) nesutapimas su turiniu šio darbo perspektyvoje suvokiamas kaip svarbus vaizdo sampratos kaitos simptomas.

Pirmuosius sovietų okupacijos metus, kaip ryškų dailininkų savivokos lūžio momentą, pristatė Giedrė Jankevičiūtė parodos knyga *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.* (2011). Pastarajame tyrime matyti, kaip apčiuopiami socialinės gerovės pažadai dailininko, suvokiamo ir bandančio save suvokti kaip laisvą kūrėją, tapatybėje iškelia amatininko mentalitetą, kuris yra tiesiog užsakymo vykdytojas, imantis atlygį už atliktą darbą. Turint galvoje, kad *menininko legendoje* vienas svarbiausių motyvų yra išsilaisvinimas iš amatininko statuso, nauja priklausomybė „cechui“ kelia skausmingų iššūkių kūrėjų savivokai ir autoreprezentacijai.

Apie menininkų susidomėjimą vienas kito vaizdavimu vėlyvuosiu sovietmečiu, valdžiai sumanius imperatyviai gaivinti portreto žanrą, rašė Grigoravičienė straipsnyje „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“. Menotyrininkė įvardino, kad dailininkams vaizduoti savo aplinką buvo tiesiog paprasčiau, juolab kad kartu įgyvendinamas valstybės užsakymas, o disertacijoje dailininkų atvaizdų pagausėjimą siūloma įvertinti dar vienu aspektu – kaip ideologiškai apribotos autoreprezentacijos kompensavimo būdą.

Apie būtinybę ieškoti originalių sprendimų, prisitaikymo ir neprisitaikymo formas bei rafinuotus dailininkų spaudimo prisitaikyti metodus dailėtyrininkė Ieva Pleikienė rašė tekste, skirtame tirti sovietinės cenzūros veikimą. Vidinės kūrėjo prieštarnos temą plėtoja dailėtyrininkės Linaros Dovydaitytės straipsnis, kuriame remiantis pirmojo demokratinės Čekoslovakijos prezidento VACLAVO HAVELO suformuluotu „posttotalitarinio režimo modeliu“ išryškinamas vidinio cenzoriaus vaidmuo, pakeitęs išorinę priežiūrą. Plėtojant mintis apie sovietmetį kaip traumos situaciją, kuri sukelia liekamuosius reiškinius ir inversinį reikšmių skaitymą, papildomų aspektų suteikia Monikos SAUKAITĖS daktaro disertacijos *Pasakojimo strategijos Šarūno SAUKOS tapyboje* (VDA, 2013) išvada apie Saukos vaizduojamo veikėjo žvilgsnio galią primesti budelio vaidmenį žiūrovui.

Analizuojant lūžio laikotarpį tyrimui buvo aktualus Skaidros Trilupaitytės pasiūlytas probleminis šio periodo Lietuvos socialinio dailės gyvenimo pjūvis. Alfonso Andriuškevičiaus dailės kritikos tekstai, kurie tiesioginiu laiku retroaktyviai asimiliavo Vakarų terminologiją ir išradingai ją taikė

vietiniam kontekstui, yra ir reprezentatyvus lūžio epochos kultūrinio posūkio šaltinis, ir istoriografinis šaltinis įtakingiausiems, labiausiai matomiems fenomenams nustatyti ir tirti. Raiškos ir verčių kaitą bei naujų prieigų paiešką fotografijoje fiksavo fotografijos ir dailės tyrinėtoja Agnė Narušytė monografijoje *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje* (2008). Šios disertacijos kontekste aktualūs Narušytės išryškinti dviejų vėlyvojo sovietmečio fotografų kartų skirtumai. Jos įžvalgos naudingos pagrindžiant ir savivaizdžio plėtotės tendencijas, ir fotografės Violetos Bubelytės atvejo išskirtinumą.

Lūžio laikotarpio istoriografijoje reikšminga aptariamam laikotarpiu naujai susikūrusios ir tuo metu energingai veikusios Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (toliau – AICA) Lietuvos sekcijos leidinių serija (1997, 2001, 2005), apmąstanti XX a. 10-ojo dešimtmečio ir XXI a. pirmųjų metų dailės aktualijas. Elona Lubyte aptaria socialinę dailininko padėtį Lietuvoje, Kęstutis Kuizinas domisi šiuolaikinio meno institucionalizavimo klausimu, Raminta Jurėnaitė pristato menininkams galimybes teikiantį Soroso šiuolaikinio meno centrą, sprendžiami naujojo meno interpretavimo klausimai (Lolita Jablonskienė, Grigoravičienė, Birutė Pankūnaitė, Tojana Račiūnaitė, Trilupaitytė ir kt.). Kituose šio laikotarpio šaltiniuose labiausiai išvystytas institucijų kritikos diskursas, nukreiptas į Lietuvos dailininkų sąjungos konfliktą dėl Dailės parodų rūmų, transformuotų į Šiuolaikinio meno centrą (Daiva Citvarienė, Trilupaitytė ir kt.). Tačiau pastebimos ir pastangos revizuoti įsitvirtinusius požiūrius į šią epochą; vienas simptomiškų tuo požiūriu tekstų – XX a. paskutinių dešimtmečių sandūros įvykių istoriją reikšmingai papildęs Lietuvos tarpdisciplininio meno sąjungos išleistas dvitomis *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos* (2011, 2014). Iš kūrėjų tekstinės autoreprezentacijos pavyzdžių minėtina Alfonso Andriuškevičiaus sudaryta knyga *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (1998). Ji gerai atskleidžia skirtingų kartų autorių vertybinius ir savivaizdžio skirtumus. Lūžio laikotarpio vaizdą praplėtė ir detalizavo Agnės Narušytės sudaryta knyga *Post Ars partitūra* (2017), skirta įtakingos šio laikotarpio menininkų grupės *Post Ars* (Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius, nuo 1989) kūrybai ir jos kontekstui.

Aptariant pastarųjų dviejų dešimtmečių šiuolaikinio meno autoportretiškus pavyzdžius, dėl natūralių priežasčių – praėjo dar per mažai laiko, – stingant mokslinių publikacijų ar monografijų, svarbi vieta tenka dailės kritikai, kuri praverčia ir kaip faktografinis įvykių, ir kaip kolegų įžvalgų šaltinis (Jurga Daubaraitė, Jurijus Dobriakovas, Aistė Kisarauskaitė, Laima Kreivytė, Eglė Mikalajūnė, Narušytė, Kristina Stančienė, Kęstutis Šapoka ir kt.).

Apie šiuolaikinio meno kuravimą ir šiuolaikybės sampratas kintančioje Lietuvos meno scenoje žinių semtasi Julijos Fominos disertacijoje *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida* (2015), apie autorystės ypatumus kūriniuose, kur įtraukiami kiti dalyviai – Linos Michelkevičės disertacijoje *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema* (2014). Kokias formas ir funkcijas įgijo šiuolaikinio menininko / autoriaus figūra, gilintasi Renatos Dubinskaitės mokslinėje publikacijoje „Nuo Narcizo iki komunikotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutiniojo dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje“ (2005). Dubinskaitė išskyrė ir apibūdino šešis menininkų pasirenkamus vaidmenis / pozicijas / kūrybos strategijas: *narcizas, pojūčių bandytojas, aktorius, etnografas, kontempliuotojas ir komunikotojas*.

SKYRIŲ APIBENDRINIMAS

Sovietinė Lietuvos okupacija, nužudydama ir sužalodama daugybę gyventojų, sužeidė ir laisvą autorefleksiją, tačiau labiausiai autoportreto žanrą nualino alogiška ideologija, reikalavusi iš dailininkų priešingų dalykų vienu metu: susiliesti su liaudimi, kolektyvu ir prisiimti reikšmingą misiją – formuoti sovietinį pilietį. Dailininkų tradicinė tapatinimosi ir išskirtinumo kūrimo rutina buvo išbalansuota sovietinės ideologijos, kuri naujai formulavo visuomenės herojų kriterijus. Dailininkų išskirtinumo pojūtis buvo skatinamas apčiuopiamomis socialinėmis privilegijomis, geromis darbo sąlygomis ir dosniais užsakymais, tačiau užsiimti autorefleksija ankstyvuoju sovietmečiu būtų buvęs nesusipratimas, nes tai nebuvo didžiosios dailės objektas griežtai hierarchizuotoje dailės rūšių ir žanrų sistemoje. Socialinis realizmas turėjo vaizduoti niveliuojančią ateitį be trūkumų. Dailininko veidas tapo miglotu ir perkeltine, ir tiesiogine prasme: autoportretai beveik nekuriami, o sukurtieji neišraiškingumu veikiau tyli nei pasakoja apie asmenį. Lietuvos autoportreto atvejis šiuo požiūriu nėra išskirtinis – kaimyninės Latvijos situacija labai panaši, tikėtina, kad panašumo galima rasti ir kitų sovietų okupuotų šalių dailėje.

Sinergiškai pasinaudodami valstybės intencija gaivinti portreto žanrą (1973–1974 m. kampanija), XX a. 7–8 deš. dailininkai ėmė itin dažnai vaizduoti vienas kitą ir taip išrado paraautoportreto žanrą, kuris suteikė galimybę pasirodyti ir pranešti apie save pageidaujamu būdu. Stalino kulto atsisakymas ideologijoje atvėrė galimybes naujų herojų paieškai, dailininkai netruko prisiminti savo istorinį išskirtinumą. Apie pasikeitusias savivertės galimybes byloja ir kūrinių masteliai. XX a. 5–6-ojo deš. (auto)portretai kameriniai, iki pusės metro, o nuo XX a. 7-ojo deš. dauguma siekia

2 metrus ir daugiau. Vienas kito vaizdavimas dailininkams pasitarnavo kaip kompensacinis mechanizmas sutrikdytos tapatybės sklaidai.

Viena vertus, iš viršaus nuleisti ideologiniai reikalavimai vienodai skurdino sovietinę santvarką palaikančių ir jai vidujai oponuojančių autorių kūrinis. Kita vertus, apribojimai skatino išrasti alternatyvius kelius. Susidomėjimas vienas kito atvaizdu ir pastanga per panašų papasakoti apie save pareikalavo išradingumo. Įsimena ne vienas Sofijos Veiverytės nutapytas kolegų portretas, vaizduojantis juos kaip taurų, bet ne lėkštą naująjį elitą ir ypač – daugiafigūrė kompozicija-autoportretas *Tapytojai*.

Tapytojos Marijos Cvirkienės atvejis leidžia išryškinti menininkų autoportretų specifiką, kai atvaizdas turi apimti dvi viena kitai prieštaraujančias funkcijas (rodyti autorę kaip objektą, bet teigti kaip subjektą). Cvirkienės autoportretai parodo, kad tarpukariu susiformavusi dailininkės tapatybė jai buvo svarbesnė nei dosniai ją išlaikiusios valstybės lūkesčiai ar ribojantis sovietinės įžymybės žmonos statusas. Pirmiausia ji matė save kaip individualią kūrėją. Kamerinio tapybos pobūdžio pasirinkimas leido tapytojai mažiau taikytis prie ideologinių reikalavimų, o moteriškumo (objekto) funkciją ji perleido gėlėms (puokštėms, suknelės raštui). Dailininkės tapatybę ji pagrindė ne tik tapybos meistriškumu, bet ir conceptualiais sprendimais. Rikiuojant autoportretus nuo tarpukario iki kūrėjos brandos laikotarpio, dailininkės tapybą galima patirti kaip biografinį pasakojimą, kuriame matyti asmeninė emancipacija, siejimas savęs su pasaulio daile ir savotiškas maištas prieš nuasmeninimą.

Kiti dailininkai taip pat turėjo atrasti tokį savo santykį su politine sistema, kad jis ne tik legitimuotų viešą kūrinio rodymą, bet ir sakytų ką nors tikra apie autorių ar jo pažiūras. XX a. 8-ąjį deš. kuriant autoportretus buvo išreiškiama *antistruktūrinio* tipo reakcija į ideologinę situaciją. Tik kartkartėmis pasitaikydavęs nepritapimas prie sovietinių standartų XX a. 7-ąjį deš. (Vincas Kisarauskas), sąstingio laikotarpiu, XX a. 8-ąjį deš., Arvydo Šaltenio, Kosto Dereškevičiaus, Algimanto Švėgždos autoportretiškoje tapyboje jau tampa atviru nepaklusnumu: neslepiama orientacija į Vakarų (vaizduojant džinsus kaip simbolį ir pan.), socialiniu nihilizmu.

Nuo XX a. 9-ojo deš. autoportretų regimai pagausėja ir jie ima reikštis vis įvairesnėmis formomis. Savo atvaizdu, kaip būdu išsakyti menines ir asmenines nuostatas, naujaip naudojosi jaunieji tapytojai Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Šarūnas Sauka, Audronė Petrašiūnaitė, skulptorė Ksenija Jaroševaitė, grafikė Elvyra Kairiūkštytė, fotografė Violeta Bubelytė. Minėti autoriai demonstravo nesidomėjimą vientiso ir patrauklaus atvaizdo kūrimu, pirmenybę teikdami

keistumui ar kasdieniškumui. Jų autoveikėjų scena nėra viešas gyvenimas, o intymūs jo pakraščiai, alternatyvos ar paslaptingi sutemų pasauliai. Dailininkai reiškė teises į individualią pasaulėžiūrą, dailininkės mažiau dėmesio kreipė į tai, kokį vaidmenį ir išvaizdą visuomenės normos joms yra numačiusios, savavališkai įsiliejo į dailės bendruomenę kaip lygiateisės veikėjos.

XX a. 9-ojo deš. II p. vienai daliai autorių dailininko atvaizdas tapo parankiu įvaizdžiu, vaidmeniu, susijusiu su galimybe deklaruoti menines ir kitokias pažiūras, socialiniu pranešimu ir labai retai besutapo su asmens profesinės tapatybės deklaravimu. Kitai daliai reiškė autorefleksiją, savitą, meno ribų tyrimą (Bubelytė). Dailininkų poreikis kalbėti per save ir apie save buvo tik pristabdytas, o dėl kliūčių įgavo naujų formų.

Menininko laikysena yrančioje ir naujai besikuriančioje aplinkoje XX a. 9–10-ąjį deš., nors tiesiogiai nebe priklausė nuo centralizuotos sovietinės sistemos, inertiškai vis dar buvo susijusi su reakcija į ją. Dalis kūrėjų persismelkė išsilaisvinimo leitmotyvu, tarsi privalėtų pakartoti šalies istoriją, o atgautos laisvės sąlygotų meno atsinaujinimą. Menininkų tapatybę tenka formuoti iš naujo. Tapatybė ar jos aspektas dažniau tampa kūrinio tema, tradicinis autoportretas – vaizduojantis autorių – kuriamas labai retai.

Sisteminiai veikėjai skubėjo kuo greičiau įsitvirtinti kitose sistemose vietiniu ir tarptautiniu mastu. Autoatvaizdus kūryboje daugiausia naudojo Stanikai, eksploatuodami abjektiškus vaizdinius, kurie, viena vertus, savaip palaikė ekspresionizmo pasaulėjautą, kai menininkas drįsta leisti į tamsius psichikos užkaborius, kita vertus, atspindėjo jų sekimą pripažintais užsienio kūrėjais (Sherman). Daugelį jų ekspozicijų galima vadinti išplėstiniu autoportretu, nes kūrinuose autoriai veikia prisidengę vaidmeniu, tačiau pabrėžiant autorių dalyvavimą slegiančio turinio kūrinuose provokuojamas ir menininkų kultas, mistifikuojama kūrėjų reikšmė. Autoportreto prieiga siūlosi ir todėl, kad Stanikų kūryboje įtraukiama asmeninė ir šeimos istorija bei stipriai išreikštas privilegijuoto menininko socialinio statuso demonstravimas per kūrinų mastelius, rafinuotos manieros rodymą, nestandartinį elgesį jautriomis temomis.

Mišrias (meno ir kt. sričių) praktikas naudojantys kūrėjai Urbonai savo dueto vardą konstruoja remdamiesi verslo pasaulio logika, tarsi kurdami prekės ženklą, kuriam būdingos inovacijos, darbas grupėmis, skirtingų sričių jungimas. Už šio vardo beveik visada slypi anonimizuotos grupės talentingų žmonių. Sisteminiai veikėjai buvo imlesni tarptautinės scenos sėkmingųjų įtakai. Parenkamos ne tik madingos kūrinų temos bei įgyvendinimo priemonės, įtaka nemažiau atsispindi ir menininkų prisistatymuose (žinomi vardai, institucijos – CV įrašuose, madingos teorijos –

kalboje). Ypač Deimantas Narkevičius savo vardą garsina susisiedamas su žymiomis asmenybėmis ir institucijomis.

Antisisteminis provokatorius deklaruoja laisvę (Navakas su Gasiūnu švenčia išstojimą iš LDS), vaizduoja savo priešinimosi strategijas (performatyvus Lukensko nekonvencinės elgsenos radikalizavimas). Konstantino Bogdano atvejis pasakoja, kad buvimas nuošalėje, toliau nuo įvykių epicentro irgi gali būti sąmoningai pasirinktas. Stebėtojo pozicija Bogdaną suartino su publika ir istorijoje neišlikusių autorių bendruomene. Šis menininkas sureikšmina pastarųjų vaidmenį ir tokiu būdu „pro galines duris“ grįžta į menininko legendą, kur kūrėjas yra išskirtinis, nes šiuo atveju yra socialiai pastabus.

Po Nepriklausomybės atkūrimo porą dešimtmečių menininkų autoportretiškuose kūriniuose dominuoja maišto motyvas. Jis svarbus kaip ilgalaikis *menininko legendoje* reikšmingas individualumo siekis ir išryškėjęs socialinių-politinių pokyčių kontekste. Socialinio priimtumo ribas autoportretiškuose kūriniuose mėgino ir socialines normas ignoravo Sauka, Stanikai, Jansas, savinaikai, kaip maišto formai, oponavo Ray Bartkus. Skubėta viešumą papildyti temomis, kurių penkiasdešimtmetį vengta, plėsti socialines normas, išsikalbėti – šis poreikis ir populiaru tapusi videoraiška aktualizavo kūną kaip „negalintį meluoti“ ar kaip traumos vietą.

Patyrinėjus moterų ir vyrų autorių kūnų traktuotes kūriniuose aiškėja, kad nei vieni, nei kiti nebuvo patenkinti jiems siūlomais vaidmenimis nusistovėjusioje ikonografijoje. XX–XXI a. amžių sandūros Lietuvos menininkams kūno temos kiekybinė ir kokybinė išraiška turėjo išlaisvėjimo efektą, normalizavusį neidealizuotą kūną ir paraštines patirtis. Apsinuoginimo akto svarba ilgainiui atslūgo, o pastarojo dešimtmečio kūryboje, kur naudojamas menininko kūnas, nebeturi išsilaisvinimo potekstės (*Geistė Kinčinaitytė*), linksta į žaidimo ir manipuliavimo procedūras, keičiančias menininko ir žiūrovo santykį. Amžių sandūros menininkų savęs traktavimas vaizde labai kūniškas, artimesnis Abramovič autokulto kūrybinėms strategijoms, XXI a. 1-ojo deš. pabaigoje ima vyrauti Sherman maskaradiškas, manipuliatyvus autoportretinis vaizdas.

Autoportretiška institucijų kritika Lietuvos dailėje dažniau neturi aiškaus kritikos tikslo ir tik retais atvejais įgyja aktyvizmo formų. Tačiau ir šie atvejai labiau žaidybinės formos, akcentuojančios pokštą, farsą (Redas Diržys, Kęstutis Šapoka), pirmiausia eksponuojantys patį kritikuojantįjį. Kai kuriais atvejais menininkų kuriama kritika kelia egzistencialistinio pobūdžio klausimus (Bogdanas, Alma Skersytė). Tačiau institucijų kritikos strategijos padažnėjimas

autoportretiškuose kūriniuose signalizuoja, kad menininkams buvo aktualu rasti arba išrasti vietą naujoje dailės sanklodoje.

Antruoju atkurtos Nepriklausomybės dešimtmečiu menininkų autoportretinės kūrybos pobūdis tampa įvairesnis, individualizuojasi atrandant įvairesnių raiškos perspektyvų, aktualijų ir provaizdžių, bendras lieka tik gilėjantis suvokimas, kad vaizdas yra manipuliacijų vieta. Auga paradinio portreto ir kitų idealizuotų įvaizdžių kritika, kuriamas specialiai negražus, subjaurotas, sužalotas, kai kada numarintas nuosavas kūnas, pasitelkiamos atviros manipuliacijos, ironija, farsas.

Žygimanto Augustino, Giedriaus Jonačio ir Benignos Kasparavičiūtės autoportretiška kūryba išbalansuoja įprastas kultūrinės reikšmes: rimtus reiškinius paverčia juokingais ir juokingus rimtais, kuria neįtikimas tikrovės, kuriomis įmanoma patikėti. Triksteriškas veiklas paskatina nepasitenkinimas stagnuojančia aplinka, per menkas maištui, bet nepakeliamai įkirus. Nepasitenkinimas kyla iš netikėjimo viešumoje pasirodančiu vaizdu, jo propaguojamomis vertybėmis, normomis, tvarka. Ši abejonė išugdyta ir įsismelkusi per sovietmečio penkiasdešimt metų politinį maskaradą, maištingas menininkų reakcijas į jį amžių sandūroje ir naujai aktualizuota reklaminės bei politinės prigimties vaizdų srauto, į kurį menininkai reaguoja atviru kūrybiniu klastojimu. Betikslis klaidinimo žaidimas žengia dar toliau nei Sherman maskaradas – triksteriškas menininkas žongliruoja ne tik savo atvaizdu, bet ir tapatybe, atskleidžia, kad net ir pats jos iki galo neapčiuopia.

IŠVADOS

1. Tiriant autoportreto ir autoportretiškumo raišką Lietuvos vėlyvojo modernizmo ir šiuolaikinėje dailėje išryškėjo, kad asmens tapatybę vizualiai reprezentuojantis autoportretiškumas yra itin glaudžiai susijęs su socialinio vaidmens / statuso kūrimu arba įtvirtinimu. Tikros ar menamos tapatybės vizualizacijų spektras pranoksta tradicinio autoportreto žanro ribas, pasireiškia gana įvairiomis formomis ir būdais, tačiau pasiduoda identifikacijai, pritaikius autoportreto tyrimo metodines prieigas ir instrumentus. Menininko socialinį statusą simboliniame lygmenyje formuoja profesinio tapatinimosi procedūra, ji dažniausiai atliekama remiantis Renesanso laikotarpiu susiformavusia *menininko legenda*, kurią dailės istorijoje aktualizavo beveik kiekviena žymių kūrėjų karta, bet kurios istoriografija užsimezgė tik XX a. 3-iajame deš., išryškėjus socialinei prieigai. *Menininko legenda* neišnyksta, tačiau kaskart būna priversta rasti adekvačią pasireiškimo

galimybę, atsižvelgiant į savojo laiko herojus, kūrybos strategijas, visuomenės aktualijas bei ribojimus.

2. Tyrimo metu išryškėjo, kad kintant visuomenės sanklodai išlieka galimybė tipologizuoti tris pagrindinius menininkų elgesio modelius, remiantis kuriančiojo santykiu su vyraujančia ideologija: prisitaikantis, maištaujantis, kontempliuojantis. Nepaisant aplinkybių specifikos ir jų nulemta dailininko pasirinkimo, kūrėjų savivaizdžio struktūroje vyrauja tie patys topai: laisvė, maištas, išradimas / įsteigimas. Visi jie susiję su *menininko legenda* ir jos keliamais įpareigojimais bei lūkesčiais. Analizuojant pasirinkto chronologinio laikotarpio Lietuvos menininkų autoportretus, pastebėta, kad jie pakankamai aiškiai skaidomi tipologiškai ir šios tipologinės grupės sutampa su trimis skirtingų sistemų suformuotais visuomeniniais dariniais: sovietmečiu, lūžio epocha, pastaraisiais pora dešimtmečių. Kiekviena šių epochų suformavo savitą autoportreto ar autoportreto požymio turinčių kūrinių grupę.

3. Sovietmečio manipuliacinis mechanizmas niveliavo dailininko asmeninės saviraiškos įvairovę ir atitinkamai spraudė jo savivoką į kanono rėmus. Lietuvos dailėje tai lėmė dailininko autoportreto sunykimą. Iš dalies jis pakeistas kolegų portretų tapyba. Tai būtų galima paaiškinti asmeninės traumos įveikimo pastanga, per netiesioginę autoreprezentaciją perkeliant geidžiamo eksponavimosi pareigą dailininkų bendruomenei. Šios „atvaizdo nelaimės“ traumos liekamieji reiškiniai pasireiškia iki šiol: kitaip nei užsienio autoriai, Lietuvos šiuolaikiniai menininkai vengia kurti reprezentacinius autoportretus, jų autoportretiškuose kūriniuose vyrauja konfliktiškos, ironiškos, spekuliatyvios tapatybės (Konstantinas Bogdanas, Benigna Kasparavičiūtė, Žygimantas Augustinas).

XX a. 5–7-ąjį deš., nepaisant kelių bandymų sukurti sovietinį, realistinės formos autoportretą, atitinkantį „meno liaudiškumo ir partiškumo principus“, autoportreto žanras liko negyvybingas. Tik XX a. 7-ojo deš. antroje pus. – 8-ąjį deš. sinergiškai pasinaudojant valstybės intencija gaivinti portreto žanrą (1973–1974 m. kampanija) atsirado proga dailininkų savivaizdžiui reikštis paraautoportreto būdu: geidžiamą vaizdavimą patikint kolegai ir tokiais mainais sprendžiant ideologizuotus saviraiškos ribojimus. Meno kūrinių pavyzdžiai atskleidė, kad dalis dailininkų rinkosi atrodyti paradiški, išsiskirti iš pilkos minios, kitiems imponavo rimtos, jautrios, psichologiškai gilios asmenybės vaidmuo. Laisvės topas šiame etape realizuojamas per portretų ir autoportretų atlikimo modernistinę manierą. Išaugusias savivertės galimybes liudijo dvigubai padidėję kūrinių masteliai (nuo 0,5 iki 2 metrų).

XX a. 9-ąjį deš. tarp dailės nomenklatūros išryškėjo grupinio profesinio portreto-autoportreto žanras, kurio geriausiai žinomas pavyzdys yra Sofijos Veiverytės drobė *Tapytojai* (1985). Savęs vaizdavimas kolektyve buvo dar viena sumani alternatyva, tenkinanti socialines garantijas teikiančią ideologinę ir asmeninę liniją, rodant save tarp žymių (Sofija Veiverytė) ar aukštas pareigas užimančių (Vincentas Gečas, *Rektorių taryba*, 1981) asmenų. Sąstingio laikotarpio jauni dailininkai susidomėjo autoportretiškumu kaip autentiško kalbėjimo paieškos forma. Savo atvaizdu jie įkūnijo konfliktišką santykį su socialine tikrove, taip pat ir profesiniu statusu, varžančiu juos kaip asmenybes ir kaip kūrėjus, tuomet įsivyravo maišto topas. Savo atvaizdu, kaip būdu išsakyti menines ir asmenines nuostatas, naudojos tapytojai Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Šarūnas Sauka, Audronė Petrašiūnaitė, skulptorė Ksenija Jaroševaitė, grafikė Elvyra Kairiūkštytė, fotografė Violeta Bubelytė. Minėti autoriai pirmenybę teikė keistumui ir kasdieniškumui – išryškindami į kanoną netelpančias savybes, reiškė teises į individualią pasaulėžiūrą ir individualų braižą. Dailininkams save vaizduojant laisvės topas pasireiškia papildomai ir per moters vaizdavimo stereotipų ignoravimą, ir per savęs, kaip lygiateisės kūrėjos, traktavimą.

Autorefleksyvaus *maištininko* savivaizdį anksčiausiai ėmė propaguoti Vincas Kisarauskas (nuo XX a. 7-ojo deš.). XX a. 9-ajame deš. išsivystė keli ryškesni alternatyvaus autoportreto modeliai, nurodantys keliarūšes dailininkų pozicijas ideologinės sistemos atžvilgiu: *bastūnas*, atsiraukęs į sistemos pakraščius, gyvena skausmingai nykų gyvenimą (Arvydas Šaltenis, Kostas Dereškevičius), traumą reflektuojantis *maištininkas* žvelgia į amžininkus iš kančios situacijos (Kisarauskas, Sauka), laisvas kūrėjas, apdovanotas talentu ir išskirtine išvaizda, gyvena režimui neva nepavaldžioje praeities kultūros ir drąsių bohemiškų linksmybių erdvėje (Vitas Luckus, Teodoras Valaitis, Algimantas Švėgžda). Šių autorių įnašas į Lietuvos autoportretų istoriją patvirtina, kad suvaržymai provokavo ir skatino menininkus gilintis į savo vaidmenį visuomenėje ir ieškoti išradingesnių raiškos būdų.

4. Lūžio laikotarpiu ryškų savivaizdžio pokytį lėmė nusistovėjęs, kartu konfliktiško santykio su ideologine sistema pabaiga ir naujo santykio su sociumu bei savimi, kaip to sociumo veikėju, paieška. Ironija ir provokavimu kovojama su miesčioniškumu, provincialumu, ribotumu, susireikšminimu, menininkų servilizmu ir oportunizmu (Česlovas Lukenskas, Mindaugas Navakas, Redas Diržys). Antisistemiškai nusiteikęs provokatoriaus tipo autorius veikė akcentuodamas maišto topą ir siekdamas plėsti turinio ir formos ribas. Išardžius sovietinę hierarchiją, didelė dalis menininkų skubėjo užimti strategines pozicijas, suformuoti ir įtvirtinti naują privilegijuotųjų ratą, kurį grindė sėkmės užsienyje kriterijais. Sisteminių veikėjų kūrybą kur kas labiau veikė tarptautinės

scenos sėkmingųjų provaizdžiai, tai ypač atspindi menininkų komunikacijoje apie kūrybą (raktinių institucijų kolekcionavimas CV įrašuose, madingų teorijų – kalboje, konjunktūrinių temų – kūryboje), pasirodymų ir jų pristatymo režisūroje, taip pat kūriniuose – sukuriant efektingą reginį (Svajonė ir Paulius Stanikai, Eglė Rakauskaitė), siekiant reikiamų asociacijų (Deimantas Narkevičius, Nomedas ir Gediminas Urbonai). Buvo išimčių – kai kas galėjo sau leisti neįsivelti į spazmišką antisisteminio provokatoriaus laisvės ir sisteminio veikėjo įsitvirtinimo topų realizavimo susidūrimą, o stebėti vaizdą iš toliau, reflektuoti bei ironizuoti menininko vietą visuomenėje ir jo veiklos prasmingumą (Konstantinas Bogdanas). Šiame etape autoreprezentacija aiškiai skilo į netiesioginę (sisteminiai veikėjai), formuojamą per asociacijų tinklo kūrimą, ir tiesioginę, aiškiai išgyvenamą kaip savastis, dažnai paremtą biografija, visada – vertybinėmis pozicijomis (antisisteminiai provokatoriai, marginalai).

5. Išaiškėjo, kad vieno autoriaus kūrybos kontekste autoreprezentacijos akcentavimas paprastai reiškia, kad tapatinimuisi prieinami / populiarūs menininko provaizdžiai nebesutampa su vidiniu autoriaus savivaizdžiu ir yra kilusi būtinybė sukurti naują jo formą bei įtvirtinti per pakartojimą. Atskirai atvejo studijos metodologija pristatyti autoriai (Marija Cvirkienė, Violeta Bubelytė, Konstantinas Bogdanas, Žygimantas Augustinas) šio dėsningumo neatskleistų, o atsidūrę kartu leidžia išryškinti pasikartojimą ir parodo, kad tyrimo prieigos buvo prasmingos.

Atskirai giliau nagrinėti menininkų atvejai parodė, kad autoreprezentacinės raiškos apsunkinimas kaskart išprovokavo dar atidesnę autorefleksiją ir vaizdo struktūros požiūriu – inovaciją. Sovietmečiu autorefleksijai nepalankioje aplinkoje ir dėl įpareigojimo (elitui priklausiusiai) šeimai atitikti kanoną, Marija Cvirkienė palankią terpę sukūrė atsitraukdama į kamerinę aplinką, o moterims užkraunamą pareigą džiuginti vyrų akis delegavo gėlėms. XX a. 9-ąjį deš. drąsūs Violetos Bubelytės autoaktai įvaizdino dar nesuformuluotus, bet ore tvyrančius estetinius ir socialinius pokyčius lyčių pusiausvyros link ir pralaužė / praplėtė vyrų dominuojamą Lietuvos fotografijos pasaulį naujo tipo vaizdinija. Jos atgal į žiūrovą atkakliai spoksanti nuogalė perėmė savo vaizdo kontrolę ir pakeitė moters vaizdo statusą iš objekto į subjektą. Konstantino Bogdano panieka sovietiniam bei naujam karjerizmui ir bendravardžio dailininko tėvo simbolinio kapitalo slėgis paskatino menininką biografiją paversti kontempliacijos objektu ir tokiu būdu apmąstyti asmeninius ir bendruomeninius skirtingose tikrovėse gyvenusių kartų skirtumus bei panašumus. Bogdanas XX a. 10-ąjį deš. atkreipė dėmesį į tuo metu visai nepaisomą publiką, menininko vienetą ir nežymius kuriančiuosius, autoportretiškuose kūriniuose taikė autoempatijos praktikas, kurios rodo „vaizdo nelaisvės“ padarytos traumos gijimo pradžią.

6. Nuo XX a. 10-ojo deš. didžiąją dalį autoportretiškų kūrinių sudaro darbai, kuriuose dalyvauja menininko (-ės) (nuogas) kūnas, kas tuo metu žymėjo dar didesnio išlaisvėjimo laipsnį, naujų teritorijų paiešką, paveiktą videopriemonių populiarumo Vakarų ir Lietuvos meno praktikose. Kūno tema leido atverti visą spektrą naujų savivaizdžio aspektų. Meninink(i)ų ieškojimai vedė autorefleksijos (Jurga Barilaitė) ar emancipacine kryptimi ir įgavo šviečiamųjų-terapinių (Karla Gruodis, Kristina Inčiūraitė, Jurgita Juodytė, Alina Melnikova) funkcijų, suteikė galimybių iki šiol iš viešumos išstumto fiziologinio fiziškumo viešinimui ir manipuliavimui žiūrovo psichosomatinėmis reakcijomis (Sauka, Jansas, Stanikai). Menininkai, atsiremami į Marinos Abramovič sėkmės atvejį, kuris sukūrė ir naują įtakingą provaizdį, mėgavosi savo naujomis galiomis šokiruoti, narcisistiškai telkti dėmesį į save. Nebe tiek vaizdine struktūra, o poveikio (žiūrovui, meno scenai) galia buvo grindžiama išskylanti jaunų autorių tapatybė.

Institucijų kritika į autoreprezentaciją sugrąžino Nepriklausomybės atkūrimo laikotarpio pradžioje tarsi primirštą socialinio statuso aspektą. Ši autoreferentinės kūrybos strategija neįgijo radikalesnio aktyvizmo formų, liko labiau panaši į žaidimą, dialogą, flirtą su meno privilegijuotųjų institucijomis (Bogdanas, Alma Skersytė). Net analizuojant radikaliausią atvejį – Redą Diržį – menininko strategija orientuota ne į rezultatą, o į skambų pasirodymą, ryškią formą.

7. Sovietmečiu devalvuotą pasitikėjimą vaizdo tiesa aktualizavo vartotojiška aplinka ir vizualiuosiuose menuose atspirtį radusi reliatyvistinė filosofinė mintis (Deleuzas ir Guattari), jis su nauja jėga įsiliejo į šiuolaikinio meno temų lauką, sukeldamas simuliakriškos autoreprezentacijos efektą. Žygimanto Augustino, Giedriaus Jonaičio ir Benignos Kasparavičiūtės autoportretiška kūryba nebeklausia „kas aš esu?“, o tiria manipuliavimo vaizduote galimybes. Jų veikla įgauna triksterio bruožų: užsiima klaidinimu, betikslu griovimu, kitaip tariant, menininkai linksminasi. Vertybinius parametrus išbalansuojantį autoportretiškos kūrybos pobūdį lemia sisteminių pokyčių poreikis.

Žygimanto Augustino atvejo tyrimas parodė, kad iki sąmoningai triksteriškų meno projektų, kai menininkas savo atvaizdą suliejo su Lietuvos istorijai reikšmingais asmenimis (Kristijonas Donelaitis, Mykolas Kleopas Oginskis, Žygimantas Augustas, jo žmonos, tėvai ir net neegzistuojantis palikuonis), autorius intuityviai krypto manipuliavimo vaizduote kryptimi, abejojo tikrovės samprata. Savo intuityvioms nuojautoms pritaikęs mokslo metodus, Augustinas įsitikino objektyvumo sampratos kūrybiniu potencialu, kuris suteikė pagreitį jo triksteriškai veiklai, išryškinančiai naujas, visagalybe bauginančias kūrėjo galias.

SUMMARY

SELF-PORTRAIT AND SELF-PORTRAITURE IN LITHUANIAN ART OF THE LATE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

RELEVANCE AND PROBLEMATICS OF THE RESEARCH

Today's flows of visual information on social networks, the saturation of the media with spectacles, and the culture of selfies have changed the status of self-image and the ways in which it is interpreted. Not so long ago, the image of a person in photography was cherished as a rare and unique witness of the past, and when transferred to a work of art, was associated with privilege. Prior to the proliferation of photography, with rare exceptions, only artists were able to create realistic and compelling images, and this control of the image made them exceptional. Artists, therefore, like actors creating a living picture of life, were a privileged part of society, able to satisfy the pleasure of the impression of participation and the need for remembrance. Current technology allows an image to be created and disseminated by anyone who has a smartphone and access to social networks. The phenomenon of *Instagram*, a massive network for visual content sharing, is based precisely on the dissemination of images. However, the mastery of the image, along with its quality, has retained its significance. High image quality and persuasiveness are sought after, artist-created portraits are relevant, and self-portraits have not disappeared.

The forms of self-portraits have become noticeably more diverse, and the artist's presentation has received much more attention than previously. This relates to the fragmentation of society's culture and social life, the emphasis on individualism, and the development of communication culture. It is also, of course, related to changes in art forms and functions. All these circumstances have led to an interest in the place which the self-portrait occupies in art and in the manner, purpose and significance of the use of self-portrait in current conditions. This research has been stimulated by the desire to discover the elements and patterns which connect the diversity of today's self-images with the phenomena of art and history, to discern possible approaches and to understand the course of development of the artist's self-perception in the Lithuanian context.

Although the methods of image production and dissemination have changed dramatically in modern times, the nature of artists' self-image has remained closely linked to the tradition of continuing/developing the prototype. The forging of identification and identity is in general founded on repetition. Thus, since contextuality is necessary for the phenomenon of self-representation, it makes sense to analyze this phenomenon genetically, looking for precedents in art history, but also

highlighting the specifics of place and time which are determined by historical circumstances. It has proved impossible to identify the particularity of the oeuvre by Lithuanian artists of the first decades of the 21st century without a closer historical look at the self-representation models of the late modernism in the second half of the 20th century – which were significantly influenced by the Soviet occupation, its ideology and social reality. This effort encouraged a look at the self-portraiture expression of artists through the relationship with power mechanisms, and to follow the development of this relationship in the art of the restored state of Lithuania, analyzing the ways in which the context of two different social and historical structures reveals the most important social, historical and interrelationships which permit one to designate the peculiarities of the development of the image of the artist.

This study expresses the view that the beginning of Sovietization in 1940, even though it provided social privileges to the artists, actually leveled their individuality in order to turn a human being into a cog in the machine, and reduced the specific functions of art to depiction of the political goals of the regime. One of the tasks set for artists was to convey, in an idealized way, the social types that would ensure the harmonious functioning of the communist society – the iconography of art was dominated by ideal, appropriately depersonalized representatives of professional groups: the peasant, the worker, the scientist, the medic, the artist. These changes encouraged artists to perceive and represent themselves not through individuality, but through a set of the best qualities necessary for the profession and the leaders of that profession. This study expresses the opinion that the scale of self-portrait expression was in this way reduced, leading to the decline of the genre – but at the same time, efforts were made to expand self-portrait expression and deconstruct the canon by inventing the form of para-portrait. The phases of self-portrait decline and its opposing deconstruction convey respectively the stages of trauma and healing.

This research focuses on the embodiment of the artist's self-image in the artwork, and the analysis of its forms and meanings. It adopts the view that a traditional self-portrait is a conscious and open choice of the author to present himself/herself. However, the structure of self-portrait also manifests itself in other types of works, where the problematic elements of self-portrait are important. This study examines the ways in which the authors of traditional and non-traditional self-portraits construct their image, what is it that determines the artist's forms of self-perception and demonstration, and in what kinds of striking social and cultural circumstances the analysis of self-portraiture artworks can be identified.

For a long time, the self-portrait was perceived with naïve confidence in the romanticized image of the author/hero presented to the viewer, assessing the mastery of the performance, the physical similarity between the image and the model, the impressiveness of conveying the character, and so on. It was often thought, or at least claimed, that a self-portrait is a mirror of the artist's soul. Contemporary art is now openly manipulating and juggling meanings by basing itself on the critique and deconstruction of the self-portrait tradition and continuing them. The New History of Art has encouraged and allowed a critical review and re-reading of the self-portrait: it has offered various tools from contextual access and social theory to psychoanalysis, anthropology, and others. Art researchers, by using new methods, have identified and singled out typical self-portraits as masks. They have begun to look for social and psychological incentives to create self-portraits, revealed manipulations and their causes and goals, and so on. The current variety of self-portrait research methods (anthropology, semiotics, social art, psychoanalysis) testifies to the fact that interdisciplinary approaches are fruitful and help one to look at the genre of self-portrait in a wholly new and effective way. This study analyzes the situation of Lithuanian art using the instruments of the history of New Art and insights gained from their application.

It should be noted that the creation of a self-portrait is always a social act that takes on meaning only in the public space. Even if a self-portrait image is created for intimate inspection, and is not shown to anyone, it has a meaning and a relationship with a context that can be named only when it appears or is shown in public. The self-portrait image differs from other works of art also in that it is almost impossible to create an indifferent one - it always defines the relationship with the environment and is the form and choice of that relationship. This study has taken this feature of the auto-image into account in collecting the analyzed artifacts and choosing research approaches.

RESEARCH SUBJECT

The subject of this research is the phenomenon of self-portrait and its manifestations in Lithuania's late modernist and contemporary art. It analyzes, accordingly, both the artworks attributed to the traditional self-portrait and other works of self-portraiture, which do not belong directly to this genre but which still express the author's self-perception and vision of her/himself which has been created for publicity, i. e. for the sight of others. These are artworks in which the artist's image, identity, biography, image and self-reflection appear in recognizable ways. The interests of this doctoral thesis include the artist's self-image and its construction strategies, as well as the factors that determine these strategies and reflect the social stereotypes in operation: attitudes

towards the status of the artist and standards of his/her appearance, distribution of social roles in society, along with certain social and moral taboos that artists often start breaking or at least demonstrate the breaking of them. In other words, this thesis views the history of artistic images through the prism of social psychology and the history of society, but the analysis of artworks primarily uses tools traditionally used in visual arts: comparative analysis, iconography and iconology.

The thesis studies self-portraits and self-portraiture artworks by Lithuanian artists (i. e. artworks in which the image of the artist or his/her biography is significantly included in the content); artworks centered on the artist's body; artworks for which the participation of the artist(s) is important (participatory art), and those where the structure of the artwork depends directly on the image and position of the author. It analyzes works created by means of painting, sculpture, graphics, photography, video media and mixed media from the mid-20th century to the late second decade of the 21st century. The aim of this thesis is neither to discuss the whole corpus of self-portraits of Lithuanian late modernism and contemporary art, nor to typologize it. The phenomenon of self-portrait collecting has remained on the fringes of the research. This phenomenon is most clearly represented by the collection made by the businessman Vidmantas Martikonis – a specialized collection of works by Lithuanian artists of this genre assembled by a private person. The selection of artworks for analysis is based on their impact on the development of national culture, focusing on purchases by national museums and the opinions of critics. Most of the works analyzed in this thesis are known inside the field of artistic culture, and have received a response in the discourse of art history, cultural press and curating practice. Many of them have been included in museum collections – i.e. have been public, noticed, evaluated, and recognized as representative and authoritative. This study has also employed contextual artworks to help reconstruct the genesis of self-portrait and self-portraiture in Lithuanian art of the 20th and 21st centuries, and to identify the most striking features of the phenomenon and its development trends.

As it is believed that the self-perception of contemporary Lithuanian society has been influenced by the experience of the Soviet era, and contemporary culture is still rethinking Soviet cultural tropes and topoi, this study has paid special attention to the phenomenon of the Soviet self-portrait. On the other hand, that period coincides with the period of late modernism, which determines many features of contemporary art. In this so-called “Turning period” especially, the perception of one's identity could not escape controversy in respect of the ways in which people perceived themselves

during the Soviet era. Manifestations of trauma caused by the standardizing regime are visible in self-representation.

Understanding the incentives, strategies, tools and alternatives of self-representation for creating self-portrait images often requires using the artist's biography and knowledge of his/her environment and beliefs. This work is based on the assumption that art, and thus the artist's self-representation, draws its influence from a variety of factors, which are formed by society's expectations for exceptional and typical persons, and for the artist in particular. All these blocks of peculiarities which affect self-representation are variable and lack clearly codified parameters. The artist creates them himself/herself, based on observing formal behavioral and posture stereotypes, standards of his/her group's behavior and appearance, and mass culture that manifests itself in widely used texts, television, movies, actors, and images of music performers or even short-lived fashion forms. In other words, it explores something that happens when the following three elements meet: 1) the person/(woman) artist; 2) models of social behavior correcting the public expression of his/her personality; and 3) the tradition of conveying self-portraiture in art and the expression of self-portraiture in public space within a specific historical period.

It should be noted that the issue of gender roles is relevant in the period under analysis: both social and professional opportunities for men and women artists (all the more before the 21st century) and the interpretation of the image of men and women has differed due to the tradition of depiction (so far) dominated by a patriarchal view, transforming the image of a woman into an object within any given context. Women artists have conducted a polemic with this circumstance; this is an active context. This study deliberately draws attention to differences in the portrayal and interpretation of artists. It respects the gender context and seeks to reveal it in case studies.

In striving to highlight the most relevant aspects, the thesis applies case study methods. It analyzes individual cases which, in the author's view, are characteristic of the periods discussed, by summarizing each problematic segment. It is convenient to deconstruct the canon of the Soviet era and the adjacent factors by analyzing the case of Marija Cvirkienė, while the study reveals the realities of the Turning period by researching the oeuvre of Violeta Bubelytė and Konstantinas Bogdanas. In this study, the latter authors become the starting point for current art trends. The case of Žygimantas Augustinas most vividly depicts the changed function of using self-image in contemporary art. All the selected cases relate to each other through the frequency and significance of the problem of self-representation in creative work.

CHRONOLOGICAL BOUNDARIES AND RESOURCES

Chronologically, the thesis covers the period from the mid-20th century to the early third decade of the 21st century. The study of the Soviet period deliberately separates the public and private areas of artists' oeuvre and its dissemination, limiting itself to the public expression of artists, as it seeks to determine the relationship between the creator and the ideological system, along with the possibilities and nature of self-representation in artworks. In assessing the prevalence and nature of self-portraits in the settings bound by official Soviet norms, the thesis has reviewed government-approved sources: it has explored reproductions published in books, exhibition catalogues and periodicals of the time, the collections at Lithuanian National Museum of Art (LNMA) and the National Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Art Museum (ČAM, part is accessible through the Lithuanian Integral Museum Information System www.limis.lt). It has reviewed officially published themed and personal albums of various fields of art, sets of the magazine *Dailė* (1960–1989) and exhibition catalogues; the series *Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai* (since 1969); the catalogue of the collections of the Lithuanian Art Museum *Lietuvos tapyba (1940–1960)* (1961), *Lietuvos tapyba 1919–1979* (1976), and to some extent, cultural periodicals (the weekly *Literatūra ir menas*, the magazines *Kultūros barai*, *Pergalė*). It should be noted that, in the lists of the collection of the Lithuanian National Museum of Art of the Soviet period, it is possible to find almost all self-portraits published in art publications. This shows that the acquisition of the artworks and their publicity, thus approving the relevant images, were closely linked. In the recent decade, with the proliferation of research on modernist monographs created during the Soviet era, the new material allows for more general conclusions, especially in respect of artists who worked in the late Soviet era.

The analysis of contemporary art is also primarily based on works and publications which have appeared in public – which have been reproduced in printed and virtual publications, published on the websites of museums and galleries, or disseminated through other Internet channels. This study has reviewed the collections of LNMA and ČAM (the published parts of these), the collection of the MO Museum, which focuses on Lithuanian art since 1964, and the collection of the *Lewben Art Foundation*. In individual cases, the exhibits from Martikonis' self-portrait collection, presented on the website and in exhibitions, were useful. The criterion of public appearance for the thesis material is also valid when looking at deviations from the canon, because in the context of Soviet-era criticism, those who served to deconstruct, violate, and reject the canon were discussed as bad examples.

The resources of the Turning and Independence periods are more diverse, affected by the growing number of sources and the increase in institutional pluralism. This study has looked for research material in monographs and exhibition books on personalities, their groups, and problematic topics. It has employed the following literary sources: *Marija Teresė Rožanskaitė. Vaizdai ir tekstai* (compiled by Laima Kreivytė, 2011), *Kostas Dereškevičius. Tapyba* (compiled by Raminta Jurėnaitė, 2012), *Arvydas Šaltenis. Tapyba* (compiled by Raminta Jurėnaitė, 2014), *Šlovė buvo ranka pasiekiamo. Mindaugas Navakas* (Elona Lubytė, 2015), *Lietuvos grafika nuo 1960 metų* (Erika Grigoravičienė, 2018) and others. It has also used the following cultural periodicals: the cultural weekly newspapers with a permanent art section *Šiaurės Atėnai* (Alfonsas Andriuškevičius worked as its art editor and wrote a lot), *7 meno dienos* (authors: Erika Grigoravičienė, Laima Kreivytė, Agnė Narušytė, Skaidra Trilupaitytė), and *Artnews.lt* (Eglė Mikalajūnė). Texts summarizing the work or art phenomena of an individual author have been read in the following cultural editions: *Dailė, Metai, Literatūra ir menas*, and *Naujasis Židinys-Aidai*; and statements by relevant authors have been found in publications for mass audience (*Žmonės, lrt.lt*). Many of the works of contemporary art have been seen by attending exhibition halls, writing reviews, and observing exhibition life from the position of editor (since 2007) of the visual art section of the *7 meno dienos* cultural weekly.

This study has used more specific sources for the case studies of the individually analyzed authors. Cvirkienė's case analysis is based on the historiography of her creative legacy, exhibition catalogues, and examples of the artist's oeuvre preserved by LNAM and ČAM. Knowledge of Lithuanian interwar artists and their environment has been gained from Ieva Burbaitė's PhD thesis *Lietuvos moterų dailininkių draugijos (1938–1940) veikla ir jos kontekstai (Activities and Contexts of Lithuanian Women Artists' Society (1938–1940))* (2016). For the reconstruction of the development of life and creative work, this study has used information literature, clarifying some details by correspondence with Aidas Pivoriūnas, the artist's grandson. Bubelytė's case study is based on the interpretation of her photographs, whose reproductions are available on the MO Museum website (the author has seen them many times directly), while biographical facts have been found in the artist's published interview and clarified in conversations with the artist herself; the author has also used public information sources and publications on the artist.

The case study of Konstantinas Bogdanas is based on the material that the author of this thesis collected in 2017–2018 and published in her monograph *Konstantinas Bogdanas: šviesioji nesėkmės pusė* (2018). This material takes on additional meanings in the context of the thesis as it is

transferred to a broader context. The case study is relevant because some of Bogdanas' works are ephemeral in nature, and their recording was insufficiently detailed due to technological difficulties, so the author's interpretations based on the artist's comments help to broaden and deepen their understanding. The case study of Žygimantas Augustinas is based on the analysis of artworks well known to the author, along with publications on his exhibitions and his interviews in the cultural and mass media. This information has been supplemented with information from primary sources, i.e. in communication with the artist. The text of the thesis *Vaizdo poreikis* (2015) which Augustinas presented in the field of art, as well as the carefully arranged personal website of the artist's oeuvre, which is especially valuable as a factographic source, have become comprehensive auxiliary sources of the research.

The sources of the research are primarily visual, and the artworks themselves are objects of research. Other important sources include official reflection: art history discourse, the press attesting to the fame of the artworks, and annotations accompanying exhibitions and publications; and informal reflection: self-reflection of the artists, reflections of the artists' relatives, and of art researchers who have studied them, and other sources.

HYPOTHESIS

The thesis puts forward the hypothesis that the genre of self-portrait has changed in contemporary art: the image of the artist has become a manipulative formation which has become detached from the author's need to establish a social identity, which dominated in self-portraits by Lithuanian artists in the 20th century, and has extended to a wider range of meanings. For this change to take place, the era of Soviet modernism had to be critically rethought and perceived as a historical past partially decoupled from the present, retaining its relevance for self-knowledge but no longer having the power of being a model. In the process of the transformation of the self-image concept, a tendency of the artist's self-analysis is evident, manifested in the following several creative strategies: questioning of social role, related self-irony and play, and painful exploration of one's bodily limitations and finitude.

AIMS AND OBJECTIVES OF THE RESEARCH

The aim of the study is to investigate, systematize and interpret the development of self-portrait and self-portraiture expression in late modernist and contemporary Lithuanian art, taking into account the shifts in the artist's position in society and the development of self-image determined by his/her personal and social circumstances.

The thesis has set the following five objectives to achieve the aim of the research and to support the hypothesis:

1. To analyze the expression of self-portrait and self-portraiture in the environment of normative culture, investigating the ways in which ideological requirements have affected self-image and what kind of alternatives they have provoked.

2. To explore the development and expression of the concept of self-portrait in the so-called Turning period, when the artist's self-perception was influenced by the Soviet reality, but the imperative of liberation became apparent and inspiration was drawn from the open influences of Western culture.

3. To highlight the dichotomy of the canon and alternatives with the help of the following three extended case studies: Marija (Račkauskaitė) Cvirkienė for the Soviet period, Violeta Bubelytė for the Turning period and Konstantinas Bogdanas for the topical issues of the Independence period.

4. To single out contemporary artists whose work illustrates a pronounced problem of self-portraiture, to form thereby a corpus of contemporary self-portrait Lithuanian art, and to single out the characteristic features of this specific group of artworks.

5. To analyze the difference between the artist's social identity and his/her image in contemporary art through the example of Žygimantas Augustinas' oeuvre by applying the trickster phenomenon.

THESIS STATEMENTS

- The politically engaged Soviet-era canon unbalanced the specifics of the self-portrait genre, replacing the cornerstones of identity and exclusivity with falsified ones and thus creating the preconditions for self-portrait structural transformations. This process increased to become total in scale, since it related to the exclusivity of the artists' social status – an aspect of the *artist's legend* that has been significant for the creator's self-perception.
- In the Turning period, the artists' self-images remained strongly influenced by reactions to the distorted representation in the Soviet era, which manifested itself in two emerging tendencies in self-images. One of them was dominated by rebellious content, where the expansion of borders, opposition to the imposed order. Another direction was related to the orientation towards the international scene and the search for alternative content and social opportunities.
- The connotations of lies, mistake and ironic play as an integral element of self-image have organically blended into the totality of contemporary art and public communication strategies and become a new norm and inexhaustible topic for artists to talk about themselves, through themselves, and involving themselves. At the same time, however, a conventional self-portrait exists in the margins of art.

THESIS STRUCTURE

The aim and objectives of the research have determined the structure of the thesis. The text consists of an introduction and a three-part presentation, finishing with conclusions. Attachments are provided at the end. The introduction substantiates the relevance of the topic and the motives for its choice; it formulates the hypothesis, the aim, objectives and thesis statements of the research; and presents the approaches to the work, resources and research methods.

The first part of the work chronologically covers the Soviet era. It is divided into two chapters: the first one looks at the manifestations of the Soviet self-portrait canon, the digressions from it, and discusses the case of Marija (Račkauskaitė) Cvirkienė. The first chapter of the first part examines self-portrait in a standardized society, taking into account the status of the artist under the conditions of a totalitarian regime. It supports the view that the Soviet era was not a homogeneous

historical period, and therefore describes changing patterns of adaptation to the system and self-representation. Having asserted that the genre of self-portrait became rare and inexpressive in the first decades of the Soviet era, it draws attention to the proliferation of colleagues' portraits in the 1960s and 1970s and the popularity of group portraits in painting, seeking an explanation of these phenomena. It singles out the case of Cvirkienė as a specific digression, testifying to the need for an alternative to self-representation even in the strata of the Soviet elite. This chapter analyzes Cvirkienė's self-portraits, the development of self-image in them, and tries to determine why this important aspect of the artist's work did not receive more pronounced reflection during the Soviet era.

The second chapter of the first part reveals the growing variability of self-portrait imaging from the late 1970s to the early 1980s. The volume and variety of material discussed in this chapter have encouraged the use of a typological classification. Its three sections, named after the nature of the artists' self-image, respectively define the following relationships with the political system:

the flâneur, *the rebel* (or trauma reflection), and *the exception* (or above the system).

Representatives of *the flâneur* image are artworks by Kostas Dereškevičius, Arvydas Šaltenis, Mindaugas Skudutis, and Raimundas Sližys. The feeling mode of *the rebel* is represented by two authors – Vincas Kisarauskas and Šarūnas Sauka; it also includes military self-portraits by Šaltenis, Ričardas Vaitiekūnas, Romanas Vilkauskas and Gintaras Zinkevičius, reflecting the traumatic experience of compulsory service in the Soviet army. This study has recognized the attitude of *the exception* in the work and lifestyle of Algimantas Švėgžda, Vitas Luckus and Teodoras Kazimieras Valaitis, and singled out the artworks of Marija Teresė Rožanskaitė and Igoris Piekuras, who chose their ideological themes according to their personal values.

The self-nudes by Violeta Bubelytė, examined in the fourth section, extend the narrative of search for an alternative for the canon. Bubelytė has been chosen because her photography is based on the use of the artist's image, and because her works stand out from the general context, as if challenging both the traditional and the alternative order. Bubelytė's case more clearly reveals the visual features relevant to the thesis – the ability to change the meaning of established iconography, as well as to create a new image/phenomenon that can influence other authors.

The second part of the thesis deals with the period of political/social Turning in the 1980s and 1990s – just before and after the restoration of Lithuanian statehood. This part, which covers a period when all the rules of living and creative work changed and people had to reorient immediately, also seeks a typology, but this time through a relationship with institutions. In this

phase institutions are perceived more broadly and differently than in the centralized Soviet era: it is a canon of art and influential art institutions, and a social structure flexible to change. The chapter presents the types of self-representation in three sections which define the position of artists from the point of view of the system: the systemic agent (Deimantas Narkevičius, Svajonė and Paulius Stanikas, Gediminas Urbonas), the anti-systemic provocateur (Redas Diržys, Česlovas Lukenskas, Mindaugas Navakas), and the outsider (Konstantinas Bogdanas, Gintaras Zinkevičius). The third section develops the position of the outsider as a chosen self-image through the case study of Konstantinas Bogdanas. By using a part of the artist's oeuvre, drawing on biographical facts and researching the artist's position and significance in society, it aims at revealing the values-based turning point in the self-image of the artist.

The third part of the work examines the examples of Lithuanian contemporary art of the last decades (the 1st to 2nd decades of the 21st century, whose content partly overlaps with the Turning period), in which the problems of self-portrait and, more often, the problematics of self-portraiture image are obvious. After naming the peculiarities of the development of modern self-representation, it seeks tools for analyzing self-portrait images in Western art and art history. It uses examples of works by the artists Marina Abramović and Cindy Sherman as images that change the discourse of self-representation and are relevant in the Lithuanian context. Abramović, who accentuates her own biography, bodily experiences and personal uniqueness, and Sherman, who hides behind masks, frame opposing borders of self-representation. This spectrum has been looking for a place for the self-representation of Lithuanian artists as well.

The first chapter of the third part deals with the reasons and meanings of the increase in artists' (naked) bodies in artworks, when immediately after the restoration of Independence the topicalities and fashions of art life from the West began to flow into Lithuania, and the choice of art forms was supplemented by performances, videos, installations and their hybrids.

The second chapter of the last part deals with recording and analyzing the changed situation of the artist from the social aspect. It takes an interest in the ways in which the authors understand the canon and the institutions in new circumstances, and in which they express their relationship with them. The chapter focuses on self-portraiture works attributable to critics of institutions: by Bogdanas, Redas Diržys, Benigna Kasparavičiūtė, Juozas Laivys, Dainius Liškevičius, Alma Skersytė, Kęstutis Šapoka and others. It briefly singles out self-representation focused on critics of the patriarchal system (artworks by Laura Garbštienė, Kristina Inčiūraitė, Jurga Juodytė and others).

The third part of the last chapter presents the approach of a trickster, a hilarious pretender, and a vile deceiver, for an analysis of artworks in which artists use their personality, resemblance and body not for self-reflection, metaphor, or image, but rather, to declare identity artificiality, decay, denial, and simultaneity; they interpret it as a potential for sophisticated, but mostly pointless games. This is a part of the oeuvre located on the side of Sherman's masquerade strategy. In the context of the trickster, the chapter discusses continued threads of works by Augustinas, Giedrius Jonaitis and Kasparavičiūtė.

The case of Žygimantas Augustinas is presented in more detail as an extreme and illustrative example of anti-representation, or deceptive representation. The artist's expression is attributed to the trickster creative strategy. The thesis finishes with conclusions, the list of publications which have printed the research results, and the literature used in the research and appendices: abbreviations, illustrations and their list.

DEFINITION OF TERMS

The supporting conceptual structure of the research is self-portrait – a specific art genre that became independent in the 15th century in the era of the Italian Renaissance and depicted the formation of the concept of the artist free from the workshop. As the epochs changed, the two main types of this genre of the Renaissance period – the portrait of the artist made by himself and the figure of the artist integrated into important religious/historical events – were supplemented with new self-portrait forms: the author's image began to appear in allegorical and biblical scenes, through variously shaped reflections in objects (sometimes barely distinguishably), and turned into complex social messages and unprecedented fantasies. The concept of self-portrait expanded so much that it eventually became the object of interpretation.

Based on the definition of self-portrait from the dictionary chosen by Omar Calabrese, *The Merriam Webster Unabridged Dictionary* (published since 1828), it is primarily a portrait of oneself done by oneself; however, the definition of portrait includes not only visual similarity but also other forms of portrait creation (e.g. verbal) which involve the expression of the psychological qualities of a person, his/her moral values, emotions, and even ideas. Although every artwork says something about the author, not every artwork becomes a self-portrait. Thus, the definition of an artist's image alone is not enough. Assessing this complexity of genre definition and emphasizing that each artwork should be examined individually, Calabrese, as a semiologist, formulated the structural features of a self-portrait which would allow a self-portrait to be identified as follows:

First, the work that we call “self-portrait” must contain the trace of the grammatical category I-here-now <...>. Second, the work that we call “self-portrait” must also contain a trace of reflexivity <...>. Third, the work that we call “self-portrait” must likewise textually manifest what we have named “intention” or communicative “will” <...> the self-portrait is the sum of a grammatical category (ego), a syntactical structure (reflexivity), and a modalization (will).³⁹¹

These three features that determine self-portrait – ego, reflexivity and will – rarely appear together in contemporary art. However, one of them is sufficient to view the artwork from the perspective of self-portrait, because in contemporary art, conventional self-portrait has become a rarity. In order to apply Calabrese’s characteristics to the analysis of examples of contemporary art, the will can be considered as a choice to use one’s (artist’s) body. Self-reflection can be replaced by reflection of *the other*, the spectrum of which will shape the boundaries of the artist’s *self*, as in the case of Cindy Sherman’s masquerade identity. Rosalind Krauss points out that it is not for nothing that the interpretations of the images created by Sherman are so different: they arise from the sight of the perceiver, and for the (non)appearance of the artist through other identities, it is much more important *how* the image is created. Krauss invites interest in what works under the guise (and in which ways). According to an analogy with another famous Krauss article on the phenomenon of sculpture, we shall call this action under/with a cover the creation of *identity in the expanded field*, because Sherman’s field of identity is also defined by negatives: neither the artist, nor the identity – Sherman is in the field of these (non)identities.

Most doubts as to whether it is right to use the self-portrait approach arise when reviewing works created by means of photography or moving image capture devices, as the author is often included in the frame, but his/her range of intentions is wide and ambiguous. In order to make a selection, the features of the self-portrait genre mentioned by Calabrese are useful, but this study also proposes an additional feature specific to the recording media, related to the *viewer’s perception*. It holds to the view that, when the public has been informed that the artwork contains an image of the author, there will be a tendency to identify the work with the artist. As new media turn the artist’s body into creative material, not only is the author’s resemblance relevant to the original concept of self-portrait transferred, but his/her presence in the artwork also becomes an autobiographical fact – thus self-portraiture is inevitable, and the artist knows it. Often the aspect of self-portraiture is not

³⁹¹ Omar Calabrese, *Artist’s Self-portraits*, New York, London: Abbeville Press Publishers, 2006, p. 30.

commented on in artworks, or there is a suggestion of perceiving the body as abstract – then the possibility of self-portrait perspective must be reviewed every time, taking into account the meanings generated by the artwork.

The difference between visual self-representation and literary autobiography is determined by the specifics of the media. The perception and dissemination of text and image in our consciousness are different. The text stimulates the imagination and offers a mental spectacle or image that is completed by the perceiver, while the visual work has a specific form that attempts to convey the author's image but does not always coincide with it. According to Hans Belting, "we must address the image not only as a product of a given medium, be it photography, painting, or video, but also as a product of ourselves, for we generate images of our own (dreams, imaginings, personal perceptions) that we play out against other images in the visible world."³⁹² The author of a self-portrait image can, at least partially, anticipate the associations that his/her artwork will evoke and strive for resemblance in its form, but also declare appropriate values and implement desired links through similarity with other selected people, ideas, periods and artworks. By including recognizable images into the narrative, a pictorial textual portrait could include no less associative layers, but an artwork, juggling both images and words, can do that more concisely. Perhaps that is why the diversity of literary ego-genres is not characteristic of art, where works of quite different categories are summarized in the concepts of self-portrait and self-portraiture artwork.

The importance which self-portrait has for the author is explained as a means of social consolidation that must operate in one's living environment, but also as a way to write into history and perpetuate oneself. From the anthropological point of view, materiality links a self-portrait (and a portrait) with the replacement of a physical human body/person by its representative form or a mask that remains a placeholder on earth after the original's death, when the image immediately begins to signify a missing body. A personalized image has the power to represent a person not in his/her time when (s)he no longer lives, but can also symbolize the power of a living person, usually a ruler, in a large area where that person is physically present only in a particular place. For example, the profile of a ruler on coins testifies to his/her authority throughout the empire.

In addition to self-portrait, the thesis uses the following key concepts: *self-portraiture* and *self-representation*, as well as *self-image* and *prototype*. *Self-portraiture* is defined as a deliberately constructed part of the self-image (the way in which one appears to us), which manifests itself in artworks and communication about one's own artworks and oeuvre through *self-representation* –

³⁹² Hans Belting, *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, 2011, p. 2.

the procedure of publicizing a person or his/her aspect. The *self-image*, in this study, is a mental construct: it encompasses the visible performance of the author expressed in the artworks, but also the silent or non-creative aspects of a person's life, and a part of it remains unexpressed. The self-image forms from the *prototypes* relevant to one's cultural and historical period – the forms of identity entrenched in the public, describing what an exceptional person is or should be like. Through the creation of a self-portrait or self-portraiture image, one makes an attempt to regulate one's place in society, and to express oneself, but also to create a persuasive self-image that could become a new prototype and have the potential to influence others, as well as establish itself in (art) history.

This study will examine only the part of self-representation related to the creator's profession. One of the main functions of self-representation is related to the pursuit and consolidation of social status. This function is usually evident when creating a self-portrait or a work of self-portraiture, if not literally, then figuratively: for example, by the created image, the artist can claim to be talented and successful in his/her profession, while as a contemporary artist – that she/he is able to create an intellectual image, and be bold and open-minded.

RESEARCH APPROACH AND METHODS

This study has selected the following three most important authors among those who have explored the genre of self-portrait directly by means of contemporary humanities: Omar Calabrese, the cultural semiotician (*Artist's Self-portraits*, 2006), James Hall, the art historian and critic (*The Self-Portrait. A Cultural History*, 2014), and Frances Borzello, the representative of feminist art research (*Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*, 2016), who has researched the self-representation of women artists and its peculiarities. All three authors believe that self-portrait is a fruitful resource to provide information about the social picture of society and its changes. In their works, we can find a recurring view that creativity is often used to change social boundaries, and self-portraits are a constant place in this dialogue between norms and the expectations of the creator.

In perceiving the self-portrait as one of many other images, the thesis finds key contemporary texts of art criticism on image research to be significant, in particular the works by Hans Belting, an international authority in the field (*An Anthropology of Images*, 2011; *Face and Mask: A Double History*, 2017) showing the anthropological approach. The latter, along with the ideas on independent life of images by visual culture specialist W. J. T. Mitchell (*What Do Pictures Want?*

The Lives and Loves of Images, 2005), allows the analysis of self-portrait as a genre to detach itself from the focus on the artist's psychological motivation that prevailed in earlier research.

Insights into the nature of image and self-portrait research intertwine and allow for the development of a connecting narrative. The Italian semiologist Omar Calabrese, who studied self-portraits from the beginnings of the genre (generalized identities of the artist in the relics of ancient Egypt, Greek culture, and illuminations of medieval religious books), during its peak (exaltation of the renaissance creator's powers), and until the 20th century's destruction of identity, has concluded that image is a communication tool *par excellence*, and art can be a sufficient theory for itself, manifested in the ways characteristic only of itself. "In fact, culture speaks in us of its own organization, even when we are not aware of its formative principles."³⁹³ Asserting the mysterious power of image, which manifests itself through the structure of culture, Calabrese approaches Belting's anthropological reasons for depiction, which have not yet lost their primordial magic, as well as Mitchell's unpredictable life of images, formulated in the problem of visual turn.

What Calabrese calls the rather abstract *culture speaking* in terms of artists' images, his ideological predecessors Ernst Chris and Otto Kurz have called, very specifically, an *artist's legend* which acts as a form of influence from the prototype. This pair of researchers have argued that at different times, we see the same narratives and images recurring, which affect the artist's self-perception and determine his/her behavior, sometimes without him/her acknowledging it. The laws of *legend* often overshadow even widely known biographical facts without causing surprise.

Given the autobiographic characteristics of self-portrait, the thesis has drawn on the authors who studied the phenomenon of the artist's autobiography. The following classics on the subject, identifying the most important approaches and offering basic insights – Ernst Chris and Otto Kurz (*Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, 1934) and Margot and Rudolf Wittkower (*Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963) – by presenting the classical iconography of the artist's self-images and prior images and their origins, further expand the horizon of the genre, which is often considered intimate, to inform us about the most popular guidelines, patterns and schemes of the artist's self-image that tend to recur periodically. The insights by Chris and Kurz and Wittkower have shown the ways in which society perceives artists and in which its expectations affect creators. The regular features they have observed could relate to issues relevant to contemporary social theory of art.

³⁹³ Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 24.

The predominant legend that has shaped the artist's image relates to the Renaissance period, when craftsmen limited by workshops became independent artists. Their declaration of freedom, communication with the nobles, even the attempt to exalt themselves on the basis of special ability and talent, have distinguished the concept of the Renaissance artist. According to the scheme which Giorgio Vasari has revealed in his work *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects* (1550), a genius is born regardless of social status - their extraordinary talent is noticed by a master passing by, later becoming the teacher of the gifted child, whom the genius will soon excel in the learned sphere, but also in a few additional ones, thus demonstrating syncretic thinking and the power of inspiration. Rebellion against the teacher, the customer, and the system that allowed him to become the new elite, became a mandatory part of the creator's saga. The function of consolidating social role in self-portraits has also been evident in later centuries. The self-image in the portrait served as a self-advertisement during the period when Harmenszoon van Rijn Rembrandt and Peter Paul Rubens lived. Socially representative images were to set them apart from many other artists and announce that talented artists thrive, are accompanied by success, and provide reliable services.

The first part of the thesis, which explores the Soviet-era typologized self-image and deviations from the Soviet canon, has used Hannah Arendt's classic *The Origins of Totalitarianism* (1951) to understand the functioning of the repressive state, the cultural situation and the role of the individual in them. It identifies the nature of a totalitarian regime that "demands limitless power" and therefore seeks to control every aspect of life; it gives one the impression that it creates the illusion of order, but in fact fuels permanent chaos, and a state of uncertainty, where the real nucleus of power lies. Understanding the changed role of the individual in Soviet society has been helped by Igor Golomstock's description of the Soviet system as a mega-machine, in respect of which the individual is nothing, unless (s)he can make a significant contribution to the works of strengthening ideology. Boris Groys' research on the art situation and the artist's social role has been relevant in formulating a description of the Soviet canon, which was contradictory in its ideological origins. In describing the features of social realism as a style, Groys has emphasized its paradoxes, and shown how the names of phenomena begin to separate from their usual meanings. In his view, the realism in social realism is more than conditional – it is rather a variant of purposeful symbolism or even an expression of a surreal nature.

The research of self-portrait and self-portraiture works of the recent decades has not yet managed to acquire the form of syncretic publications, and appears in the catalogues, monographs, and

articles by individual authors or their groups. The publications by Calabrese, Hall, and Laura Cumming complete the study of examples of contemporary art, with only a few of them discussed. A much higher proportion of today's art examples has appeared in monographs exploring self-portraits of women artists: Borzello and Marsha Meskimmon (*Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, 1996), as the body of women artists in the late 20th century and early 21st century has become a common medium for translating the personal into the political: they explore themes of sexuality, disease, aging, beauty and ugliness, and the feminist approach is common. This study will take into account the latter themes episodically, where the themes of self-portraiture artworks so require.

Although the feminist approach has been fragmented, Borzello's suggestion of considering self-portraits of women artists as a completely separate genre is significant in the study. The art historian has based this belief not so much on the differences in the social status and unequal professional opportunities of creative men and women as on the very different requirements and expectations held for the image of a woman and a man. The iconography of the image of a woman is mostly related to the position of the object, while that of the male creator, on the contrary, is related to the subject who takes over the material. Thus, a more ambitious self-representation of women artists always has some features of an ingenious rebus. The works by Lithuanian women artists which promote self-portraiture have proved this.

Regarding the state of image and artists' self-image in recent decades, it is important to note that it has been transformed by an increasing variety of media (from video to virtual environments), the speed of spreading knowledge of art (on trends in arts, success stories and new heroes) and the creative strategies affected which, since the second half of the 20th century, have been based on conscious image construction and deconstruction procedures (citation, appropriation and documentary). Philosophy, which has become an extremely fashionable starting point in contemporary art, has also complicated the concept of identity: Gilles Deleuze and Félix Guattari have emphasized the way in which it becomes incomprehensible, declaring the impossibility of the original. However, even in realizing the state of image diversity, with its constant change, the stereotypes of artists' representations living since the Renaissance, dictated by the *artist's legend* and taken over by the creators and inserted into their oeuvre, coexist well in the creator mentality. Identities continue to be "created performatively (by imitation, quotation, parody), by the act of repetition".³⁹⁴

³⁹⁴ Audronė Žukauskaitė, „Tapatybė ir pakartojimas“, in: *Filosofija, sociologija*, 2002, Nr. 2, p. 48.

The thesis uses, but is not limited to, the method of social art history. The second and third parts of the study use tools of institutional critique, partly applying a feminist perspective. In the analysis of Soviet self-portraits, the study uses iconographies to identify changes in self-image and approaches of social psychology to interpret them. The analysis of artworks of the recent decades is not without access to psychoanalysis, not because it is important for self-representation, but because the artists' oeuvre often is based upon it. Sigmund Freud's formulation of the subconscious, as well as that of his follower Jacques Lacan's concerning the mirror development phase, serve as a tool for analysis of Šarūnas Sauka's painting, while Julia Kristeva's abject concept is relevant to the analysis of Eglė Rakauskaitė's works, and Luce Irigaray's concept of a woman's body is applicable to Violeta Bubelytė's self-nudes. The concept of fluid identity formulated by Judith Butler has been relevant for contemporary art.

The study uses comparative analysis to highlight the evolution of motifs. Analogies with previous epochs make sense because they allow us to show what remains and what changes, and to look for the answer as to why it does so. In exploring self-portraits after the 1990s, the theoretical field of object analysis has been replenished, as the polylogical state of art has offered many new discourses and theoretical approaches affecting self-perception. The theory of gaze and the concept of performativity have been relevant to the analysis of photography and video works. Narrative studies, approaches of visual anthropology and cognitive psychology have been effective in researching individual works or groups of works. This cross-disciplinary analysis of art history can serve a variety of closely related studies.

LITERATURE REVIEW AND HISTORIOGRAPHY

This thesis is Lithuanistic, so the literature on the topic in the national field of art history and criticism has been especially relevant for the chosen problematics. Lithuanian art criticism and history has had no separate works summarizing the development of self-portraits in Lithuanian art. So the search for the theoretical basis is based primarily on authors from other countries, but there has been no lack of insights important for the present subject of research in Soviet art research, and in the critique of the Turning period and contemporary visual art. The study has used material from comprehensive monographs published in recent years to present and analyze the oeuvre of specific personalities.

Viktoras Liutkus has researched the self-portraits by Lithuanian artists separately. In one of the first collections of contextual art articles, *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje* (1992), seeking

to review analytically the past Soviet era (and beyond) and offer new approaches to research, Liutkus published an article “Autoportretas lietuvių tapyboje: keli požūria”, where he has tried to group self-portraits by themes, generations and nature of representation. His study has emphasized the relationship of the artworks with the artistic medium (by discussing motifs, forms, influences of Western art, and the type of agent), but has not talked about the relationship of the created image with its socio-political medium.

Attention to the genre has also been accorded by art critics in two publications of recent years: those on the works by the *Penketas* group of painters, Bronius Gražys, Henrikas Natalevičius, Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys and Romanas Vilkauskas (*Penketas. Tapybos anatomija*, 2016), as well as in the album on Algimantas Švėgžda (compiled by Ramutė Rachlevičiūtė, 2019). The latter publications, in addition to relevant examples of self-portraits and Liutkus’ interpretations of artworks, contain informative statements by the artists which help to identify their intentions and authorities. For example, from the album dedicated to Algimantas Švėgžda, we learned under what circumstances he might have created his self-portrait *EM (Edvard Munch)* (1978). Erika Grigoravičienė, in her book *Ar tai menas, arba paveikslo (ne)laisvė* (2017), has analyzed the same work in detail from the viewpoint of a picture inside a picture, revealing an illustrative example of transforming a persuasive prototype into a self-image. The indirect dialogue between Liutkus and Grigoravičienė has taken place in the discussion of the oeuvre of the *Penketas* and Vincas Kisarauskas.

In an attempt to discern the efforts of late Lithuanian modernists to break through the shell of a typified portrait in the Soviet era, this research has found some important aspects in the publications *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai* (1992) (the texts by Giedrė Jankevičiūtė and Jolita Mulevičiūtė) and *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje* (the texts by Liutkus, Mulevičiūtė, and Laima Laučkaitė). In understanding the structure of Soviet society and the functioning of its ideological system, the horizon of Lithuanian Sovietology, which has been actively expanding in recent decades, has been relevant to the research. In addition to art critics, it has been complemented by historians, philosophers and literary scholars. The philosopher Nerija Putinaitė has defined the problem of interpretation of art created during the Soviet era, which has arisen due to the fact that the authors had to maneuver “on the border of the expression of individual meaning and collective meaninglessness. Today, their metaphors and symbols can be understood only by specialists or people who were actively involved in cultural life at that time.”³⁹⁵

³⁹⁵ Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga. Prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007, p. 189.

The proposal by Danutė Gailienė, psychologist and psychotherapist, to consider not only the repressive segments of occupation (deportation, killing, crippling, imprisonment, intimidation) but also the whole Soviet era as a long-term collective trauma, primarily due to forced silencing of the painful past and inability to speak and mourn³⁹⁶, has been a useful tool to study, for example, the reflection of trauma in self-portraits, and also to deconstruct the course of self-portrait development in the Soviet era by analogy with the stages of trauma: reduction to silence, eruption, mourning and residual effects. These phases correspond to the phases of development of self-portraits created during the Soviet period.

The historian Valdemaras Klumbys, researching the behavioral models of the Lithuanian cultural elite, has drawn attention to the changing reception of public information. Since almost everything that was made public did not correspond to reality, one of the important consequences of ideological coercion for the study has been that truth (undistorted meanings) remained almost exclusively associated with negative information, as any enthusiastically positive message delivered to the Soviet person reflexively aroused doubts, while any negative one looked like the truth. Such a reading of the text is called inverse, and has been relevant in assessing the meanings of late Soviet paintings and the public's reaction to them.

The research by the historian Arūnas Streikus of the mechanisms of Soviet censorship, and their application in various spheres of state life, has been useful in formulating the concept of the Soviet art canon. The historian has pointed out that new regulatory mechanisms (commissions, committees, ordering and grievance procedures) facilitated interpersonal tensions and conflicts and further increased the ambiguity of ideological demands arising through collective governing bodies. The professional environment of the artists that Streikas has described shows why the canon of art was not easy to formulate, being highly dependent on the circumstances, and therefore ever-changing.

In search for means of describing the complex relationships of artists with the demands of the regime and their change, I have used the following grouping of reactions to the ideological situation (when one has to make a choice, and the choice reveals one's relationship with ideology) which historian Tomas Vaiseta has applied: "1) *a-structural*: attempts (direct or indirect) are made to bypass, or to escape from the ideological situation; 2) *para-structural*: parallel ideological situations

³⁹⁶ Danutė Gailienė, *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Vilnius: Tyto alba, 2008.

create compensatory, surrogate mechanisms; and 3) *anti-structural*: acts are performed in the opposite direction, contradicting, abusing or destroying ideological situations from within”³⁹⁷.

The texts of many researchers of the Soviet era have spoken of the ambiguity (at least) of a person’s situation in Soviet times between what one (possibly) wanted and what one could create; between the ways in which one acted in public and what one did in private; between publicly announced knowledge and personal memories – various hybrid forms of relationship with the Soviet regime have been formulated. This study has perceived the apparent discrepancy between the mental and physical image and the content in the Soviet era as an important symptom of the change in the concept of image.

Giedrė Jankevičiūtė, in her book *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m. (Under the Red Star: Lithuanian Art in 1940–1941)* (2011), has presented the first year of the Soviet occupation as a significant turning point in the artists’ self-perception. The latter study has shown ways in which the tangible promises of social well-being elevate in the identity of an artist the mentality of the craftsman, who is simply an executor of an order taking reward for the work done. Bearing in mind that one of the most important motives in the *artist’s legend* has been liberation from the status of a craftsman, the new affiliation to the “workshop” posed painful challenges to the creators’ self-perception and self-representation.

In her article *Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po ‘asmenybės kulto’*, Grigoravičienė wrote about the artists’ interest in depicting each other in the late Soviet era, when the authorities decided imperatively to revive the genre of portraits. The art critic has pointed out that it was simply easier for artists to depict their own environment, especially since the state order was being implemented together. The thesis has proposed assessing the increase in artists’ images by yet another aspect – as a way of compensating for ideologically limited self-representation.

The art critic Ieva Pleikienė has written about the necessity of looking for original solutions and forms of adaptation and non-adaptation, as well as sophisticated methods of pressure for artists to adapt, in her text which studies the functioning of Soviet censorship. The art critic Linara Dovydaitytė has developed the theme of the creator’s internal contradiction in her article which highlights the role of the internal censor, replacing external supervision, based on the “model of the post-totalitarian regime” formulated by Vaclav Havel, the first president of democratic Czechoslovakia. In developing the idea of the Soviet era as a traumatic situation which has caused residual effects and inverse reading of meanings, additional aspects have been provided by the

³⁹⁷ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: kasdienybė ir ideologija vėlyvuoju sovietmečiu 1964–1984*, Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, Naujasis Židinys-Aidai, 2014, p. 30.

conclusion of Monika Saukaitė's thesis *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje (Narrative Strategies in Šarūnas Sauka's Paintings)* (VDA, 2013) on the power which the look of the character depicted by Sauka has to impose upon the viewer the role of an executioner.

In analyzing the Turning period, the problematic section of Lithuanian social art life in the period, suggested by Skaidra Trilupaitytė, has been relevant for the research. Alfonsas Andriuškevičius' art criticism texts, which have retroactively assimilated Western terminology and applied it ingeniously to the local context in real time, have been both a representative source of the cultural turn of the Turning period and a historiographical source for identifying and researching the most influential and most visible phenomena. The change in expression and values and the search for new approaches in photography have been recorded by Agnė Narušytė, the researcher of photography and art, in her monograph *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje (The Aesthetics of Boredom. Lithuanian Photography 1980–1990)* (2008). In the context of this thesis, the differences between the two generations of late Soviet era photographers, highlighted by Narušytė, are relevant. Her insights have been useful in substantiating both the tendencies of self-image development and the uniqueness of the case of the photographer Violeta Bubelytė.

In the historiography of the Turning period, a series of publications to reflect art topicalities between the 1990s and the first years of 21st century, by the Lithuanian section of the International Association of Art Critics (AICA) which was newly formed and operating energetically at the time (1997, 2001, 2005), has been significant. Elona Lubytė has discussed the social situation of the artist in Lithuania, Kęstutis Kuizinas has been interested in the issue of institutionalization of contemporary art, Raminta Jurėnaitė has presented the Soros Center for Contemporary Art, which provides opportunities for artists, and Lolita Jablonskienė, Grigoravičienė, Birutė Pankūnaitė, Tojana Račiūnaitė, Trilupaitytė and others have considered the issues of interpretation of new art. Other sources of this period have developed, most of all, the discourse of institutional criticism, directed at the Lithuanian Artists' Union in the conflict over the Art Exhibition Hall's transformation into the Contemporary Art Center (Daiva Citvarienė, Trilupaitytė and others). However, efforts to revise entrenched approaches to this era have also been noticeable; one of the symptomatic texts in that respect, which has significantly supplemented the history of the events at the turn of the last decades of the 20th century, has been *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos* (2011, 2014) in two volumes, published by the Lithuanian Interdisciplinary Artists' Association. Notable examples of the authors' textual self-representation include the book *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (1998), compiled by Alfonsas Andriuškevičius. It has revealed properly the differences in values and self-image of authors of different generations. The picture of

the Turning period has been expanded and detailed in the book *Post Ars partitūra* (2017), compiled by Agnė Narušytė, on the oeuvre of the influential *Post Ars* group of artists (Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius, since 1989) and its context.

In discussing self-portraiture examples of contemporary art of the recent two decades, due to natural reasons – lack of time distance and lack of scientific publications or monographs – art criticism has held a prominent place, which has served both as a factual source of events and peer insights (Jurga Daubaraitė, Jurijus Dobriakovas, Aistė Kisarauskaitė, Laima Kreivytė, Eglė Mikalajūnė, Narušytė, Kristina Stančienė, Kęstutis Šapoka and others).

The thesis has gained knowledge on contemporary art curatorship and concepts of contemporality in the ever-changing art scene from Julija Fomina's thesis *Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida* (*Curatorship of Art Exhibitions in Lithuania: Concepts and Evolution*) (2015), and acquired one on the peculiarities of authorship in artworks involving other participants from Lina Michelkevičė's thesis *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema* (*Participatory Practices in Lithuanian Contemporary Art: The Problem of Criteria for Analysis and Evaluation*) (2014).

The thesis has obtained more detailed information on the kinds of forms and functions which the figure of a contemporary artist/author acquires from Renata Dubinskaitė's scientific publication *Nuo Narcizo iki komunikuotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutiniojo dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje* (2005). Dubinskaitė has singled out and described the following six roles/positions/creative strategies that artists choose: *the narcissist, the sensory tester, the actor, the ethnographer, the contemplator, and the communicator*.

SUMMARY OF SECTIONS

The Soviet occupation of Lithuania, which killed and maimed a large number of people, also injured free self-reflection, but the genre of self-portraits was mostly emaciated by its alogical ideology which required artists to do opposite things at the same time: blend with the people and the collective, and take on the significant mission of forming the Soviet citizen. The artists' traditional routine of building identity and exclusivity was unbalanced by Soviet ideology, which redefined the criteria for heroes in society. Artists' sense of exclusivity was fostered by tangible social privileges, good working conditions, and generous commissions, but engaging in self-reflection in the early Soviet era would have been a misunderstanding, as it was not the object of great art in a strictly

hierarchical system of art forms and genres. Social realism was supposed to depict a leveling future with no flaws. The face of the artist became blurry in both figurative and literal terms: self-portraits were almost non-existent, and those created with inexpressiveness were silent rather than conveying something about the person. The case of Lithuanian self-portrait has not been exceptional in this respect: the situation in neighboring Latvia has been very similar, and similarities are likely to be found in the art of other Soviet-occupied countries.

Synergistically exploiting the state's intention to revive the portrait genre (the 1973–1974 campaign), the artists of the 1960s and 1970s began to portray each other very often and thus invented the genre of para-selfportraiture, which provided an opportunity to show and communicate about oneself in a desired way. The abandonment of Stalin's cult in ideology opened up opportunities for the search for new heroes, and the artists soon remembered their historical distinctiveness. The scale of the artworks also testify to their changed possibilities of self-worth. In the 1940s and 1950s, self-portraits were small size, up to half a meter, while after the 1960s, most of them measured up to 2 meters and more. The depiction of each other has served for the artists as a compensatory mechanism for the development of a disturbed identity.

On the one hand, ideological demands imposed from above equally impoverished the artworks by authors who supported and opposed the Soviet regime. On the other hand, restrictions encouraged the invention of alternative paths. The interest in each other's image and the effort to speak about oneself by using a similar one required some ingenuity. A number of portraits of colleagues painted by Sofija Veiverytė, which depict them as a noble, but not shallow new elite, and especially her multi-figure composition/self-portrait *Tapytojai*, stick in the memory.

The case of the painter Marija Cvirkienė allows one to highlight the specifics of self-portraits of women artists, where the image must include two contradictory functions (to show the author as an object, but to declare her as an agent). Cvirkienė's self-portraits have shown that her identity as a artist, having formed during the interwar period, mattered to her more than the expectations of the generous state that kept her, or her inhibitive status as a Soviet celebrity's wife. She primarily saw herself as an individual creator. Her choice of the humble nature of painting allowed the painter to adapt less to ideological requirements, and she transferred the function of femininity (object) to flowers (bouquets, dress pattern). She substantiated the artist's identity not only through the mastery of painting, but also through her conceptual solutions. By arranging her self-portraits in order from the interwar period up to the period of her creative maturity, one can experience the artist's

paintings as a biographical narrative showing personal emancipation, a connection between oneself and world art, and a kind of rebellion against depersonalization.

Other artists also had to discover that kind of relationship with the political system which would both legitimize the public display of one's artwork and say something true about the author or his/her views. In the 1970s, the creation of self-portraits expressed an *anti-structural* type reaction to the ideological situation. Self-portraiture paintings by Arvydas Šaltenis, Kostas Dereškevičius, and Algimantas Švėgžda showed open disobedience: an undisguised orientation towards the West (e.g. depicting jeans as a symbol) and social nihilism.

From the 1980s, self-portraits have been visibly proliferating and have begun to take on increasingly diverse forms. The young painters Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Šarūnas Sauka, Audronė Petrašiūnaitė, the sculptor Ksenija Jaroševaitė, the graphic artist Elvyra Kairiūkštytė, and the photographer Violeta Bubelytė, used their own images as a way of expressing artistic and personal attitudes. These authors demonstrated their lack of interest in creating a seamless and attractive image, preferring weirdness or everydayness. The scene for their selves-as-characters was not public life, but rather, its intimate fringes, alternatives, or mysterious twilight worlds. The artists expressed their right to an individual worldview, while women artists paid less attention to the role and appearance assigned to them by the norms of society, and arbitrarily entered the art community as equal agents.

In the second half of the 1980s, some of the authors found the figure of the artist to be a handy image, a role with the possibility of declaring one's artistic and other views, a social message, which very rarely coincided with the declaration of a person's professional identity. For others, it meant self-reflection, self-study, and research on the limits of art (Bubelytė). The need for artists to speak through themselves and about themselves was only put on pause, and took on new forms in the face of obstacles.

The artist's attitude in a crumbling and newly emerging environment in the 1980s and 1990s, although no longer directly dependent on the centralized Soviet system, was through inertia still associated with the reaction to it. Some of the creators were saturated with the leitmotif of liberation, as if they were obliged to repeat the history of the country, and their regained freedoms would determine the renewal of art. Artists' identities had to be reshaped. Identity or its aspect would more often become the subject of the artwork, while the traditional self-portrait – depicting the author – would be created very rarely.

Systemic agents rushed to establish themselves in other systems locally and internationally as soon as possible. Self-images were mostly used by the Stanikas in their work, exploiting abject

images which, on the one hand, supported in a way the worldview of expressionism, when the artist dared to go into the dark cubbyholes of the psyche, but which, on the other hand, reflected their imitativeness of recognized overseas creators (Sherman). One could call many of their exhibitions an extended self-portrait, as the authors were acting under the guise of a role in their artworks. But the emphasis on the authors' participation in works with oppressive content has also stimulated the cult of artists, which mystifies the signification of the creators. Self-portrait access also promoted itself because the Stanikas' work includes personal and family history and strongly expresses the privileged artist's social status through the scaling of works, showing sophisticated manners and non-standard behavior on sensitive topics.

The Urbonai, as artists using mixed practices (of art and other fields), have founded the reputation of their duo on the logic of the business world, as if they were building a brand characterized by innovation, group work, and the merging of different fields. Behind this name, almost always, there has been an anonymized group of talented people. Systemic agents have been more receptive to the influence of those successful on the international scene. They have selected fashionable topics for artworks and their means of implementation, and their influence is reflected in the presentations of the artists (well-known names and institutions in their CVs, and fashionable theories in their discourse). Deimantas Narkevičius has especially made his name famous by associating it with prominent personalities and institutions.

The anti-systemic provocateur has been declaring freedom (Navakas and Gasiūnas have celebrated their withdrawal from the Lithuanian Artists' Union), and depicting his/her strategies of resistance (performative radicalization of Lukenskas' conventional behavior). The case of Konstantinas Bogdanas has told us that staying on the sidelines, further away from the epicenter of events, can also be consciously chosen. The observer position has brought Bogdanas closer to the audience and the community of authors who have not been noted in history. This artist has emphasized the role of the latter and thus returned "through the back door" to the legend of the artist, where the creator is exceptional, because in this case (s)he is socially observant.

After the restoration of Independence, for a couple of decades, the self-portrait works of artists have been dominated by the motive of rebellion. It is important as a long-term significant pursuit of individuality in the *artist's legend* and has emerged in the context of socio-political change. Sauka, Jansas and the Stanikas have challenged the limits of social acceptability in their self-portraiture works and ignored social norms, while Ray Bartkus has opposed self-destruction as a form of rebellion. Authors have rushed to fill the public arena with topics which had been avoided for fifty

years, to expand social norms, and to speak out – this need and the popular video expression has actualized the body as “unable to lie” or as a site of trauma.

Examination of the interpretations of the bodies of female and male authors in artworks has revealed that neither of these have been satisfied with the roles which established iconography offers to them. For Lithuanian artists at the turn of the 20th century, the quantitative and qualitative expression of the body theme had a liberating effect, normalizing the non-idealized body and marginal experiences. The importance of the act of stripping oneself naked has diminished over time, and the works of the last decade, where the artist’s body is used, have no longer shown an implication of liberation (*Geistė Kinčinaitytė*), but tend towards procedures of play and manipulation which change the relationship between the artist and the viewer. At the turn of the century, the self-interpretation of artists in the image has been very carnal, closer to the creative strategies of Abramović’s cult of the self, while at the end of the first decade of the 21st century, Sherman’s masquerade and manipulative self-portrait image have prevailed.

Criticism of institutions by means of self-portraiture in Lithuanian art most often has not had a clear purpose of critique, and only in rare cases has assumed the form of activism. However, even these cases have had a more playful form, emphasizing a joke, or a farce (*Redas Diržys*, *Kęstutis Šapoka*), primarily exhibiting the critic himself/herself. In some cases, the critique created by artists has raised questions of an existentialist nature (*Bogdanas*, *Alma Skersytė*). However, the increase in the strategy of institutional critique in self-portraiture works signals that it has been important for artists to find or invent their place in the new art community.

In the second decade of the restored Independence, the nature of artists’ self-portraiture became more diverse, individualized by discovering more diverse perspectives, actualities and prototypes, with the deepening perception that the image is a place of manipulation remaining common. There was growing criticism of the parade portrait and other idealized images, with the creation of an image of one’s own body as particularly ugly, disgraceful, injured, or sometimes killed, and usage of open manipulation, irony and farce.

The self-portraiture works by *Žygimantas Augustinas*, *Giedrius Jonaitis* and *Benigna Kasparavičiūtė* have unbalanced conventional cultural meanings: they have turned serious phenomena into ridiculous and ridiculous phenomena into serious ones, creating improbable realities that are possible to believe. The trickster activities have been driven by dissatisfaction with a stagnant environment which is too weak to rebel, but unbearably intrusive. This dissatisfaction has stemmed from disbelief in the image that appears in public, and the values, norms, and order it

promotes. This doubt was nurtured and ingrained during the fifty years of political masquerade in the Soviet era, and the rebellious reactions of artists to it at the turn of the century, newly actualized by the flow of images of advertising and political nature, to which artists have responded with open creative forgery. The aimless game of deception goes even further than Sherman's masquerade: the trickster artist juggles his/her image but also his identity, revealing that even (s)he himself/herself does not fully sense it.

CONCLUSIONS

1. This research of the expression of self-portrait and self-portraiture in Lithuanian late modernism and contemporary art has shown that the self-portrait, which visually represents a person's identity, has been extremely closely related to the creation or consolidation of one's social role/status. The range of visualizations of real or imaginary identity transcends the boundaries of the traditional self-portrait genre, manifesting itself in quite different shapes and ways, but succumbs to identification by applying the methodological approaches and tools of self-portrait research. The artist's social status, at the symbolic level, has been shaped by the procedure of professional identification; it is usually based on the *artist's legend* formed in the Renaissance, which has been actualized in almost every generation of famous creators in art history, but whose historiography took shape only in the 1920s, when social perspective emerged. The *artist's legend* has not disappeared, but it is forced each time to find an adequate opportunity for manifestation, taking into account the heroes, creative strategies, topicalities and limitations of the society of the time.

2. The research has revealed that, with the changing structure of society, it remains possible to typologize the following three main patterns of artists' behavior based on the creator's relationship with the prevailing ideology: adaptive, rebellious and contemplative. Despite the specifics of the circumstances and the choice of the artist that they determine, the structure of the creators' self-image has been dominated by the following same topoi: freedom, rebellion and invention/establishment. All of them relate to the *artist's legend* and the responsibilities and expectations it imposes. In analyzing the self-portraits of Lithuanian artists of the selected chronological period, the author has noticed that they are clearly divided typologically, and these typological groups coincide with the following three social formations shaped by different systems: the Soviet era, the Turning period, and the present of the recent two decades. Each of these epochs has formed a unique group of artworks which are self-portraits or have characteristics of self-portrait.

3. The manipulative mechanism of the Soviet era leveled the diversity of the artist's personal self-expression and accordingly pushed his/her self-perception into the frames of the canon. In Lithuanian art, this led to the decay of the artist's self-portrait. It was partially replaced by painting portraits of colleagues. This could be explained by the effort to overcome personal trauma by shifting the responsibility for coveted self-exhibition to the community of artists through indirect self-representation. The residual effect of this "image disaster" trauma are still evident: unlike authors from other countries, Lithuanian contemporary artists have been avoiding creating representative self-portraits, while their self-portrait works have been dominated by conflicting, ironic and speculative identities (Konstantinas Bogdanas, Benigna Kasparavičiūtė, Žygimantas Augustinas).

From the 1940s to the 1960s, despite several attempts to create a Soviet, realistic self-portrait in accordance with the "principles of folk character and adherence to party in art, the genre of self-portrait remained dull. Only in the 1960s and up to the second half of the 1970s, the synergistic use of the state's intention to revive the genre of portraiture (the 1973–1974 campaign) provided an opportunity for artists to express themselves by way of self-portrait: entrusting a coveted depiction to a colleague and solving ideologically limited restrictions on self-expression. Examples of artworks have revealed that some artists chose to look ceremonial and stand out from the grey crowd, while others were impressed by the role of a serious, sensitive, psychologically profound personality. The topos of freedom in this phase was implemented through the modernist manner of performing portraits and self-portraits. The increased possibilities of self-worth were evidenced by the doubling of the scales of works (from 0.5 to 2 meters).

In the 1980s, among the nomenclature of art, the genre of group professional portrait/self-portrait emerged, whose best-known example was the canvas *Tapytojai* (1985) by Sofija Veiverytė. Depicting oneself in the collective was another smart alternative, satisfying the ideological and personal line of providing social guarantees, showing oneself among famous (Sofija Veiverytė) or high-ranking (Vincentas Gečas, *Rektorių taryba*, 1981) individuals. Young artists of the stagnation period became interested in self-portrait as a form of searching for an authentic voice. In their own image, they embodied a conflicting relationship with social reality, as well as a professional status which constrained them as personalities and as creators; then the topos of the rebellion prevailed. The painters Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Šarūnas Sauka, Audronė Petrašiūnaitė, the sculptor Ksenija Jaroševaitė, the graphic artist Elvyra Kairiūkšytė, and the photographer Violeta Bubelytė preferred weirdness and everyday life – by highlighting qualities that did not fit into the

canon, they expressed their rights to an individual worldview and an individual touch. When women artists portrayed themselves, the topos of freedom manifested itself additionally, both through the ignorance of stereotypes of the representation of a woman, and through the treatment of oneself as an equal creator.

Vincas Kisarauskas was the first to promote the self-reflexive rebel image (from the 1960s). In the 1980s, several more pronounced models of alternative self-portraits developed, indicating the following several types of artists' positions in relation to the ideological system: the drifter, withdrawn to the frontiers of the system, lives a painfully dismal life (Arvydas Šaltenis, Kostas Dereškevičius); the rebel, reflecting on the trauma, looks at his/her contemporaries from a situation of distress (Kisarauskas, Sauka); the creator, endowed with talent and exceptional appearance, lives in a space of past culture and bold bohemian fun, which, purportedly, is not controlled by the regime (Vitas Luckus, Teodoras Valaitis, Algimantas Švėgžda). The contribution of these authors to the history of Lithuanian self-portraits has proven that the restrictions provoked and encouraged artists to go deeper into their role in society and seek more inventive ways of expression.

4. During the Turning period, a marked change in self-image was determined by the end of the established and, at the same time, conflicting relationship with the ideological system, as well as by the search for a new relationship with society and oneself as an agent of that society. Irony and provocation struggle against philistinism, provincialism, shallowness, arrogance, artists' servility and opportunism (Česlovas Lukenskas, Mindaugas Navakas, Redas Diržys). The anti-systemic provocative-type author acted by emphasizing the topos of the rebellion and seeking to expand the boundaries of content and form. After the demolition of the Soviet hierarchy, a large number of artists rushed to take strategic positions, forming and consolidating a new circle of privileged people, based on the criteria of international success. The creativity of systemic agents was influenced much more by the success stories of the international scene, which is reflected especially in the artists' communication on creative work (collecting key institutions in their CVs, fashionable theories in their discourse, and conjunctural themes in their oeuvre), the directing of performing and presenting (Svajonė and Paulius Stanikas, Eglė Rakauskaitė), and seeking the necessary associations (Deimantas Narkevičius, Nomeda and Gediminas Urbonas). There have been exceptions – those who can afford not to get bogged down in a spasmodic clash between the realization of the anti-systemic provocateur's freedom and the systemic entrenched topos, but who can observe the image at a distance, reflecting and ironizing the artist's place in society and the meaningfulness of his/her work (Konstantinas Bogdanas). In this phase, self-representation has

clearly split into indirect (systemic agents), formed through building a network of associations, and direct, clearly experienced as an identity, often based on a biography, always in value positions (antisystem provocateurs, outcasts).

5. It has turned out that, within the context of an individual author's oeuvre, the emphasis on self-representation usually means that the artist's accessible/popular prototypes no longer coincide with the author's inner self-image and there is a need to create a new form and re-establish it through repetition. The authors Marija Cvirkienė, Violeta Bubelytė, Konstantinas Bogdanas and Žygimantas Augustinas, when presented separately by methods of case study, have not revealed this regularity, but when brought together, they highlight the element of repetition and show that the research approaches make sense.

The cases of artists examined separately in more detail have shown that the aggravation of self-representation expression provoked even more careful self-reflection and innovation in terms of image structure. During the Soviet era, Marija Cvirkienė created a favorable environment for self-reflection in an unfavorable environment due to her obligations to her (elite) family to conform to the canon: she retreated to a more private space, and transferred the obligation to please the eyes of men to flowers. In the 1980s, Violeta Bubelytė's bold self-nudes depicted the yet unformulated aesthetic and social changes in the air towards gender balance, and broke into/expanded the male-dominated world of Lithuanian photography with a new type of imagery. Her nude, who stubbornly stares back at the viewer, has taken over control of her own image and changed the status of the woman's image from object to agent. Konstantinas Bogdanas' contempt for Soviet and new careerism, along with the pressure of the symbolic capital of his father as a namesake artist, encouraged the artist to turn his biography into an object of contemplation and thus reflect on the personal and communal differences and similarities of generations living in different realities. In the 1990s, Bogdanas drew attention to the then completely ignored audience, the loneliness of the artist and insignificant creators, and applied self-empathy practices in self-portrait works that show the beginning of the healing of the trauma caused by "visual captivity".

6. Since the 1990s, most of the self-portraiture works consist of artworks involving the (naked) body of the (woman) artist, which, at that time, marked an even greater degree of liberation, as well as the search for new territories influenced by the popularity of video media in Western and Lithuanian art practices. The theme of the body has revealed a whole range of new aspects of self-image. The quests of the (woman) artists have led them in the direction of self-reflection (Jurga Barilaitė) or emancipation, served educational/therapeutic functions (Karla Gruodis, Kristina

Inčiūraitė, Jurgita Juodytė, Alina Melnikova), and provided opportunities for publicizing the physiological physicality which had been pushed out of the public space, as well as manipulated the viewer's psychosomatic reactions (Sauka, Jansas, the Stanikas). Drawing on the success story of Marina Abramović, who has also created a new influential prototype, the artists have enjoyed shocking people with their new powers and narcissistically focusing on themselves. Not so much the visual structure, but the power of the impact (on the viewer and the art scene) has served as a basis for the emerging identity of the young authors.

Institutional criticism restored to self-representation the aspect of social status, as if this had been forgotten at the beginning of the Independence period. This strategy of self-referential creative work has not acquired more radical forms of activism and has remained more of a game, or a dialogue, flirting with the institutions of the privileged of art (Bogdanas, Alma Skersytė). Even in analyzing the most radical case – Redas Diržys – the artist's strategy has focused not on the result, but rather on a sonorous performance, a striking form.

7. The trust in the truth of the image, which was devalued in the Soviet era, has been actualized by the consumer environment and relativistic philosophical thought which has found support in visual arts (Deleuze and Guattari), and which has made its way into the visual arts with renewed vigour, causing the effect of simulacrum-type self-representation. The self-portraiture oeuvre of Žygimantas Augustinas, Giedrius Jonaitis and Benigna Kasparavičiūtė no longer asks "who am I?", but explores the possibilities for manipulating the imagination. Their activities have taken on the characteristics of a trickster: they have engaged in deception and pointless demolition – in other words, the artists have been having fun. The need for systemic change has determined the self-portrait nature of oeuvre which unbalances value parameters.

The case study of Žygimantas Augustinas has shown that, before his deliberately tricksterish art projects, when the artist merged his image with significant figures in Lithuanian history (Kristijonas Donelaitis, Mykolas Kleopas Oginskis, Sigismund Augustus, his wives, parents and even non-existent descendants), the author intuitively turned to manipulating imagination, and questioned the concept of reality. In applying scientific methods to his intuitive intuitions, Augustinas became convinced of the creative potential of the concept of objectivity, which gave impetus to his trickster activities and highlighted the new, omnipotent powers of the creator.

ON THE AUTHOR

Monika Krikštopaitytė (b. 1979, Vilnius) is an art critic and curator. Since 2011, she has been editor-in-chief of the Lithuanian cultural weekly '7 meno dienos' (7 days of art). Since 2002 she has published more than 250 articles in culture press, also monograph on Lithuanian artists Eglė Kuckaitė (2010), together with a collection of articles and art reviews (2014) and a fictional book for children on art education 'Kultūringa pelė Stasė' (Stasė the Cultured Mouse, 2016). She is a member of International Association of Art Critics (AICA Lithuania), Lithuanian Artists' Association and Lithuanian Association of Art Historians. She is the head of the Association of Lithuanian Culture Press.

PEER-REVIEWED PAPERS ON THE SUBJECT OF THE DISSERTATION:

1. „Trys autoportreto veidai“, in: *Menotyra*, 2013, t. 20, Nr. 4, p. 359–373.
2. „Marija Račkauskaitė-Cvirkienė: ieškant savo kambario“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2017, t. 85: *Moteriškumo reprezentacijos ir dailė*. Edited by Ramutė Rachlevičiūtė, p. 115–130.
3. „The Nude That Looks Back: Self-Images by Violeta Bubelytė“, in: *Photography&Culture*, Vol. 12, Routledge, 2019; Taylor&Francis Online, <https://www.tandfonline.com/eprint/JM4MA8HMNJB6G4GWRQN9/full?target=10.1080/17514517.2020.1718829>.

PRESENTATIONS ON THE SUBJECT OF THE DISSERTATION IN CONFERENCES:

1. „Marija Račkauskaitė-Cvirkienė: savas kambarys ar marginali namų erdvė?“, in: *Ciklas Mano teritorijos* (VII conference, Vilnius Academy of Arts, AICA) 2017 03 31, Vilnius, Vilnius Academy of Arts, *Titanikas* exhibition space.
2. „The nude that looks back: self-images of Violeta Bubelytė“, in: *Fast Forward: Women in Photography*, International conference organised by University for the Creative Arts (UCA), UK, Photography and The Archive Research Centre (PARC) at University of the Arts London, UK, Lithuanian Photographers Association, Lithuania, Vitas Luckus Photography Centre, Lithuania, 2017 11 04.

MONOGRAPH:

Konstantinas Bogdanas: šviesioji nesėkmės pusė, Vilnius: Vilnius Academy of Arts, 2018.

