

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.

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. Cvirkien'ės 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. Bubelyt'ės 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).¹

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

¹ 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."² 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* – the

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

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."³ 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.

³ 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".⁴

⁴ 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 požiūria”, 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.”⁵

⁵ 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 mourn⁶, 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

⁶ 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”⁷.

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

⁷ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: kasdienybė ir ideologija vėlyvuosiu 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 imitateness 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, Žygmantas 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 Kairiūkštytė, 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.

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 asmenūkių (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 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 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 kultūrinės 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 veidrodis. 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 vėlyvuojų modernizmo etapu fotografija ir videomedija praplėsti tradicinės dailės ištekčiai, 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 privatus 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 tekstais, 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 aktualiausias 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 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 oficialiai publikuotų įvairių dailės sričių teminiai ir personaliniai 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 apčiuojant atitinkamus vaizdus, buvo glaudžiai susiję. Pastarąjį dešimtmetį padaugėjęs sovietmečiu kūrusių modernistų monografinių tyrimų, nauja medžiaga leidžia daryti daugiau apibendrinimų, ypač apie vėlyvuosiu 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 LNLM, 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 ištekčiai 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 gyvenimą 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. Išsamiu 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 lydinti 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 atsieta istorinė praeitis, 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.

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 sviri 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 išvelgta 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: autorias 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 autorias 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 autorias intenciją ar valią. <...> autoportretą sudaro: gramatinė kategorija (ego), sintaksinė struktūra (refleksyvumas) ir modalumas (valia).⁸

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

⁸ 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“⁹. 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 žongliuojantis meno kūrinys gali tai padaryti glausčiau. Galbūt

⁹ Hans Belting, *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, 2011, p. 2.

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, likšančia 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 kūkiniuose ir komunikacijoje apie savo darbus bei kūrybą. *Savivaizdis* šiame darbe yra mentalinė konstrukcija: ji aprėpia ne tik regimą, kūkiniuose 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 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.“¹⁰ Konstatuodamas paslaptinę vaizdo galią, kuri reiškiasi per kultūros struktūrą, Calabrese priartėja prie Beltingo antropologinių vaizdavimo priešasčių, dar nepraradusių pirmąsias magijos ir Mitchello nenusipėjamo 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 Kurzas 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 neįsisąmoninant. *Legendos* dėsniai dažnai nustelbia net plačiai žinotus biografinius faktus, nesukeldami nusistebėjimo.

¹⁰ Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 24.

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, aptariamų 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 politišką: 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 medžiaga 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“.¹¹

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 pasąmonės, 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 iširtumas 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 laikotarpiu ir šiuolaikinio vizualaus meno kritikoje. Tyrimui pasitelkta pastaraisiais metais paskelbtų išsamių monografijų, skirtų konkrečių personalijų kūrybos pristatymui ir analizei, medžiaga.

¹¹ Audronė Žukauskaitė, „Tapatybė ir pakartojimas“, *op. cit.*, p. 48.

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 skirto 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 išžvelgti 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.“¹²

Psichologės ir psichoterapeutės Danutės Gailienės siūlymas ne tik represines (trėmimo, žudymo, žalojimo, kalinimo, bauginimo) okupacijos atkarpas, o visą sovietmetį laikyti ilgalaike kolektyvine

¹² Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga. Prisisaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007, p. 189.

trauma pirmiausia dėl prievartinio skausmingos praeities nutildymo, negalėjimo kalbėti ir gedėti¹³, 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“¹⁴.

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

¹³ Danutė Gailienė, *Ką jie mums padarė. Lietuvos gyvenimas traumų psichologijos žvilgsniu*, Vilnius: Tyto alba, 2008.

¹⁴ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė: kasdienybė ir ideologija vėlyvuoju sovietmečiu 1964–1984*, Vilnius: Lietuvių katalikų mokslo akademija, Naujasis Židinys-Aidai, 2014, p. 30.

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 vėlyvuuju 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 prieštaros 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 plėtotos 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 Lubytė 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 įsitvirtinusių 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 sampratą 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 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 deš. dailininkai ėmė itin dažnai vaizduoti vienas kitą ir taip išrado paraautoportreto žanrą, kuris suteikė galimybę pasirodyti ir pranešti apie save pageidaujama 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 kūrinius. Kita vertus, apribojimams 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 konceptualiais 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, savityrą, 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 nebeprisiklausė 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 leistis 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 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 sureikškina 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 kūrinuose dominuoja maišto motyvas. Jis svarbus kaip ilgalaikis *menininko legendoje* reikšmingas individualumo siekis ir išryškėjęs socialinių-politinių pokyčių kontekste. Socialinio priimtinumo ribas autoportretiškuose kūrinuose 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 populiarai tapusi videoraiška aktualizavo kūną kaip „negalintį meluoti“ ar kaip traumos vietą.

Patyrinėjus moterų ir vyrų autorių kūnų traktuotes kūrinuose 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 kūrinuose 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 Jonaičio ir Benignos Kasparavičiūtės autoportretiška kūryba išbalansuoja įprastas kultūrinės reikšmes: rimtus reiškinius paverčia juokingais ir juokingus rimtais, kuria neįtikimas tikroves, 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, į kurį menininkai reaguoja atviru kūrybiniu klajavimu. Betikslis klaidinimo žaidimas žengia dar toliau nei Sherman maskaradas – triksteriškas menininkas žongliuoja 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 nulemtu 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 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, naudojosi 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 –

išryškinti 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 nusistovėjusio, 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 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, 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 (sisteminių veikėjų), formuojamą per asociacijų tinklo kūrimą, ir tiesioginę, aiškiai išgyvenamą kaip savastis, dažnai paremtą biografija, visada – vertybinėmis pozicijomis (antisistemiški 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 vienvėrį 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 ir autoreprezentaciją sugražino 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 (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, betiksliu 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 kryo 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.

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.

