

Arnas Anskaitis

**ŽINOJIMAS, KURĮ MENININKAS TURI SAVO ŽINIOJE
SEPTYNI ŽYMĖLAPIAI**

KNOWLEDGE THAT ARTIST HAS AT THEIR DISPOSAL
SEVEN TRACE-MAPS

Meno projektas | Art Project

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dailės kryptis | V 002

Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts | V 002

Vilnius, 2021

Vilniaus dailės akademija
Vilnius Academy of Arts

Arnas Anskaitis

Meno projektas

Žinojimas, kurį menininkas turi savo žinioje: septyni žymėlapiai

Art Project

Knowledge That Artist Has at Their Disposal: Seven Trace-Maps

Meno doktorantūra, vaizduojamieji menai, dailės kryptis (V 002)

Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts (V 002)

Vilnius, 2021

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2016–2021 metais.

Kūrybinės dalies vadovas

Prof. Artūras Raila

Vilniaus dailės akademija, dailė V 002

Tiriamosios dalies vadovas

Doc. dr. Vytautas Michelkevičius

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003;
socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija S 008

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

Pirmininkas

Doc. dr. Žygimantas Augustinas

Vilniaus dailės akademija, vaizduojamieji menai, dailė V 002

Nariai

Prof. dr. Mika Elo

Helsinkio menų universitetas (Suomija), dailė V 002

Prof. dr. Aldis Gedutis

Klaipėdos universitetas, humanitariniai mokslai, filosofija H 001

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Prof. dr. Audrius Novickas

Vilniaus Gedimino technikos universitetas,
humanitariniai mokslai, menotyra H 003; dailė V 002

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2021 m. birželio 10 d. 14 val. Vilniaus dailės akademijos 102 aud. (Malūnų g. 3, Vilnius) arba nuotoliniu būdu (Google Meet). Su menų projektu galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 2016–2021.

Artistic practice supervisor

Prof. Artūras Raila

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts V 002

Research supervisor

Assoc. Prof. Dr. Vytautas Michelkevičius

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003;
Social Sciences, Communication and Information S 008

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

Chairperson

Assoc. Prof. Dr. Žygimantas Augustinas

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

Members

Prof. Dr. Mika Elo

University of the Arts Helsinki (Finland), Fine Arts V 002

Prof. Dr. Aldis Gedutis

Klaipėda University, Humanities, Philosophy H 001

Prof. Dr. Giedrė Mickūnaitė

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

Prof. Dr. Audrius Novickas

Vilnius Gediminas Technical University, Humanities,
Art History and Theory H 00; Fine Arts V 002

The public defence of the Artistic Research Project will be held on June 10, 2021, 2 p.m., at Vilnius Academy of Arts 102 auditorium (Malūnų str. 3, Vilnius) or remotely (Google Meet). The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

Turinys

Turinys	7
Įvadas	9
Tyrimo esė	16
Žymėlapiai	51
„Paprasti žodžiai“	52
„Svajūnas“	74
„Keliautojas“	90
„Dia-gramos“	114
„Orbis pictus 360°“	130
„Pavienių žodžių aidas“	140
„Erdvės ir paviršiai“	154
Išvados	170
Summary	174
Literatūra ir šaltiniai	198
Apie autorių	205

Įvadas

Brangus skaitytojau, kas tu esi? Ar tu menininkas, mokslininkas, mokslo administratorius, plagiato aptikimo programa, kopijavimo aparatas? Perspėsiu iš anksto, mano perkaitusią galvą perpūtė klastingas meninio tyrimo skersvėjis. Kartu su savimi jis atsinešė tarpdisciplininę matricą, kuri sudarė galimybes kūrybiškai veikti tarp meno, mokslo, filosofijos ir kitų sričių. Tačiau susidūriau su kritinio mąstymo teikiamais egzistenciniais (ne)malonumais ir keleriems metams įklimpau ties fundamentaliomis meninio tyrimo problemomis, daugia-lypiais santykiais tarp kūrybinės praktikos ir teorinės refleksijos.

Aktualumas

Kiekvienas tyrimas numato savo objektą ir metodą. Įprasta, kad meno kūriniai laikomi menotyros tyrimų objektais. Kita vertus, jie gali tapti ir antropologinio, archeologinio, filosofinio, sociologinio, teisinio, ekonominio ar kitokio pobūdžio mokslų stebėjimų ir svarstymų objektu. Tačiau episteminiu meno kūrinų ir meno praktikų potencialu visos šios disciplinos dažniausiai nesidomi.

Doktorantūros meno projekte nenorėjau imtis savo ar kieno nors kito darbų menotyrinės analizės ir interpretacijos, estetinio ir kritinio jų vertinimo. Mane domino apmąstyti santykį tarp meninės kūrybos ir specifiskai *meninio* žinojimo. Todėl šio meno projekto objektu tapo mano meninės praktikos ir tyrimo (bendrajai prasme) santykis ir iš to kylančios konceptualios, episteminės, estetiškos ir kitos dilemos. Smalsauju, kokiomis sąlygomis daugiaprasmis meno kūrinys galėtų tapti elementu, per kurį, su kuriuo ir kuriame vyktų tyrimas. O taip pat kaip per jį, su juo ir jame galėtų augti patirtis, supratimas ir žinojimas? Dėl to šiame projekte meninė veikla traktuojama ne kaip tyrimo objektas, o labiau kaip tyrimo metodų rinkinys, kuris negali būti iš anksto ir iki galo apibrėžtas¹.

Problema

Kaip problema gali būti įvardijama jau Lietuvos *Meno doktorantūros nuostatuose* (2017) modeliuojama meno projekto „meninės-kūrybinės“ ir „tiriamosios“ dalių perskyra. Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad šiuo formaliu atskyrimu išreiškiama pagarba tiek meno, tiek tyrimo specifikai. Tačiau sunkumų kelia tiriamosios dalies gretinimas su akademinio rašto darbu. Tokiu būdu meninės praktikos ir meno kūriniai įprastos disertacijos struktūros ir retorikos atžvilgiu galimai tampa pagrindinio teksto priedais ar papildymais. Kyla klausimas: kodėl meninių tyrimų rezultatai doktorantūros meno projekte privalo būti „įžodinti“? Kaip konkretaus menininko-tyrėjo balsas, konceptualus ar materialus mąstymo būdas ir artikuliacija galėtų prisidėti prie specifiskai meninio žinojimo emancipavimo? Kokius vaidmenis meno projekte galėtų atlikti rašytinis komponentas? Kaip būtų galima permąstyti jo sampratą, kad ji gebėtų atliepti

¹ Beveik tapo įprasta, kad metodo nustatymas meniniuose tyrimuose vyksta atvirkštine seka. Kuratorius ir meninio tyrimo teoretikas Henkas Slageris (2015, p. 38; cit. iš: Michelkevičius, 2016, p. 78) teigia, kad „tik meninio tyrimo projekto pabaigoje įmanoma nustatyti, ar proceso trajektorijoje išties atsirado naujas metodologinis požiūris. Vadinasi, meninį tyrimą galima pavadinti *postmetodologija* (*methodicy*) – giliu tikėjimu metodologija, paremta veiksmų strategijomis, kurių negalima suformuluoti ir įteisinti iš anksto“. Slagerio naujadarą į lietuvių kalbą verčiau kaip „metodicėja“, nes jis taikosi į barokinę „teodicijos“ sampratą, reiškiančią absoliučiai gero ir visagalio Dievo pateisinimą dėl egzistuojančio blogio. Pagal šią analogiją metodicėja galėtų reikšti išankstinį meninio tyrimo pateisinimą dėl skaidraus, universalaus ir perimamo metodo neegzistavimo.

konkreto meninio tyrimo specifika? Kokiomis aplinkybėmis doktorantūros meno projektas galėtų tapti susikalbėjimo pagrindu meno, mokslo bendruomenės ir platesnei auditorijai?

Tikslas

Savo kūrybinę-meninę praktiką patikrinti kaip tyrimo metodą ir permąstyti kaip meninio žinojimo sistemą, prisidedant prie diskusijų apie meninio tyrimo ir meno doktorantūros epistemines ribas ir paribius.

Uždaviniai

1. Savo meno projektu suprobleminti skirtį tarp meninės-kūrybinės ir tiriamosios meno projekto dalių, išlaikant skirtumus tarp meninių ir episteminių elementų bei darant prielaidą, kad jie pasiskirsto per abi projekto dalis.
2. Iš skirtingų teorinių perspektyvų permąstyti rašymą kaip meninio ir mokslinio žinojimo sąlygą ir kaip objektą.
3. Patikrinti episteminių savo meninės praktikos potencialą, ieškant savito episteminio matmens atskiruose meno kūrinuose.
4. Permąstyti ir išbandyti išplėstinės meninio tyrimo publikacijos galimybes, jungiant kūrybinę ir tiriamąją meno projekto dalis.

Naujumas

Pasak mokslo filosofo Thomaso Kuhno, normalus mokslas yra galvosūkių sprendimas, neginčijant paradigmos, kurioje dirbi, prielaidų (Kuhn, 2005). Šiuo atveju pats doktorantūros meno projekto formatas turi potencialo nusizengti normalumo ir normatyvumo principams, nes į jį inkorporuotas meno komponentas yra linkęs į nuolatinį paradigmos permąstymą. Pagal dabartinius reikalavimus doktorantūroje gali studijuoti tik kūrybinės patirties turintys menininkai. Tačiau vėliau tie patys reikalavimai įvairiais būdais ima brautis į menininkų komforto zoną. Menininkams-tyrėjams, kaip ir visiems doktorantams, iš

inercijos taikomi lūkesčiai atitikti tradicines disertacijų formas. Pasak filosofo Juha Varto (2018, p. 10, 42–43), meninis tyrimas yra vis dar akademinis tyrimas, tačiau menininkai turi vieną savitą tyrimo metodą – jie yra linkę į transgresijas, ribų peržengimą. Taip ir yra, nes bene visi meno doktorantai kūrybiškai žiūrėjo į akademinis reikalavimus ir sėkmingai tapo meno daktarais. Norėčiau pamėginti peržengti ribą kiek kita kryptimi – pačių akademinų reikalavimų link. Todėl kiek donkichotiška dvasia braunuosi į jų komforto zoną, reflektuoju ir kritiškai probleminu meno doktorantūros nuostatų reikalavimus. Nuo meno doktorantūros įsteigimo Lietuvoje (2011) praėjo dešimt metų, tačiau per tą laiką buvo nedaug viešų diskusijų ar mokslinių analizų, kuriose būtų reflektuojamas dvilypis meno doktorantūros modelis.

(Ne)apsiribojimas

Nors meno projektą turėtų sudaryti studijuojant doktorantūroje sukurtų ir viešai pristatytų meno kūrinių rinkinys, į tyrimo publikaciją nusprendžiau įtraukti tris ankstesnius darbus, kurie tiko tematiškai ir kiekvienas savaip „tirsantino“ žinojimą. „Paprasti žodžiai“ (2012), „Svajūnas“ (2013) ir „Keliautojas“ (2015) buvo pristatyti įvairiose parodose kaip santykinai autonomiški kūriniai, tačiau žvalgydamas parengiamąją ir dokumentacinę medžiagą pastebiu, kad jie turi meniniam tyrimui būdingą reljefą. Rodos, kad be materialaus, socialinio ar estetinio matmens darbai turi ir žodžiais neišreikštą (angl. *tacit*), episteminių matmenį. Be to, šiam meno projektui reikėjo gilesnio archyvo, ilgesnės chronologijos, todėl bendras analizuojamos veiklos laikotarpis sąmoningai apima mažiausiai aštuonerius metus.

Meno projekto metodai ir struktūra

Meno projekto turinį sudaro „Tyrimo esė“, dalis, atliekanti metodologinio skyriaus funkciją, ir „Žymėlapiai“ – septynios kūrinių-tyrimų išsklotinės. Jos dar galėtų būti įvardijamos kaip „atvejų studijos“, modeliuojančios mano kaip menininko-tyrėjo žinojimo sistemas.

Vietoje įprastos hierarchinės dėstymo formos pasirinkau rašyti esė (pranc. *essai* – bandymas). Pasak Theodoro Adorno (2017, p. 71–73), esė „forma“ gali būti interpretuojama kaip protestas prieš keturias René Descartes'o taisykles, išdėstytas *Samprotavime apie metodą* (1637), pačioje Vakarų mokslo ir jo teoretizavimo pradžioje². Esė nepriklauso išskirtinai nei menui, nei mokslui ir geba savyje suderinti įvairius tiriamojo objekto prieštaravimus. Rašydamas esė galėjau ne tiek gryninti, kiek kryžminti meninius-episteminius meno projekto elementus.

„Tyrimo esė“ tekste atkreipiu dėmesį į meno doktorantūros nuostatuose detaliau už „meninę-kūrybinę“ reglamentuojamą „tiriamąją“ meno projekto dalį. Šiame kontekste interpretuoju fenomenologo Edmundo Husserlio esė *Ursprung der Geometrie (Geometrijos kilmė, 1936)*, kurioje jis kelia klausimą, kaip mokslo ir meno kūriniai gali peržengti individualių psichinių realybių ribas ir tapti visapusiškai reikšmingais. Tekstą probleminu remdamasis Jacques'o Derrida (1930–2004) ir kitų autorių įžvalgomis. Rašau apie „postkonceptualią“ šiuolaikinio kritinio meno būklę (Osborne, 2013), pristatau išplėstinę meninio tyrimo publikaciją ir „ekspozicijos“ sampratą (Schwab, Borgdorff, 2014), ieškau galimų „meninių argumentų“ pavidalų teoriniuose darbuose (Royston, 2019) ir materialaus bei episteminio „triukšmo“ vaidmens juose (Malaspina, 2018). Kadangi meninio tyrimo ekspozicijos samprata implikuoja eksperimentavimą, interpretuoju „eksperimentinių sistemų“ (Rheinberger, 1997) koncepciją. Šiame kontekste vartojamas žodis „sistema“ nereiškia aiškiai apibrėžtos, iš anksto nustatytos ir stabilios tvarkos ir neimplikuoja kokios nors sistemų teorijos. Taip tik išryškinamas eksperimentinės sistemos elementų (techninių, episteminių, socialinių, institucinių) „neįtemptas rišlumas“ (angl. *loose coherence*) sinchronine ir diachronine prasme (Borgdorff, 2012, p. 192). Taip pat ir čia modeliuojamas „žinojimo sistemas“ galima laikyti gyvais organizmais dėl jiems būdingo vystymosi laike ir erdvėje. Eksperimentavimas suvokiamas kaip

² Descartes'as (2017, p. 59–61) aprašo analitinį „abejojimo metodą“, kurio pagrindiniai principai šie: tikru laikyti tik tai, ką įmanoma aiškiai suvokti; analizuojamus dalykus kiek įmanoma skaidyti į dalis; nuo paprasčiausio objekto pereiti prie sudėtingiausio; skaičiuoti, ar niekas nepraleista. Šis metodas, mano akimis, neturėtų būti laikomas vieninteliu keliu į naujų epistemų atradimą – nei į mokslinių, nei į meninių.

rašymo (bendraja prasme) procesas, kurio metu „tekstas“ pasirodo per materialias artikuliacijas. Tai rezonuoja su šiuolaikinio meno praktikų „postkonceptuali“ pobūdžiu ir jo galimų materialių mediacijų įvairove.

O kur yra meninė-kūrybinė dalis? Kaip ją pamatyti, kaip patirti? Mano meninės praktikos pobūdis lemia tai, kad po kūrinų pristatymų dažniausiai lieka vien vaizdo, garso, teksto ar kitokio pobūdžio skaitmeniniai duomenys (kaip parengiamoji ar dokumentacinė medžiaga). Santykis tarp vaizdo dokumento ir jo vizualizavimo (ekraninėse, projekcinėse ar spaudos formose) galėtų būti interpretuojamas kaip santykis tarp „originalo“ ir „kopijos“. Tokiu atveju skaitmeninį vaizdą turėtume laikyti neregimo dokumento regima kopija. Tačiau skaitmeniniai duomenys ir iš jų sukuriama projektuojamos ar atspausdintos formos stokoja vizualinio panašumo. Todėl, pasak meno kritiko Boriso Groysa (2008, p. 84), kiekvienas naujas neregimų duomenų vizualizavimo aktas yra ne „kopija“, bet originalus įvykis, „originalas“. Šiuo atveju originaliu įvykiu tampa meninės-kūrybinės dalies vizualizavimas (ir materializavimas) jūsų dabar skaitomose meno projekto publikacijos išsklotinėse. Dokumentinės fotografijos čia nėra vien „reprodukcijos“ – atvaizdai gali atlikti aktyvų produkavimo veiksmą.

„Žymėlapių“ dalyje per vaizdinius-tekstinius fragmentus išskleidžiu septynias menines-epistemines trajektorijas. „Paprasti žodžiai“ – konstruoju žemėlapi iš Salomėjos Nėries kūrybinio žodyno tyrimų ir eksperimentuoju su jaunų poetų balsais. „Svajūnas“ – perkeliu antropologijos objektą į zoologijos muziejų. „Keliautojas“ – analizuoju kelionių archeologiją, pasinaudodamas enciklopedistu Denis Diderot kaip veikėju. „Dia-gramos“ – rekonstruoju elementariausią artefaktą trimatėje erdvėje, pasitelkdamas tipografo Gerrito Noordzijaus rašymo teoriją. „Orbis pictus 360°“ – tiriu pasaulio suskilimą į fragmentus skaitymo vadovėliuose ir abstrakčių sąvokų netektį. „Pavienių žodžių aidas“ – konstruoju skaitymo sau ir skaitymo kitam instrumentą, pasinaudodamas kinematografiška Jono Meko poezija. „Erdvės ir paviršiai“ – remedijuoju savo darbų fotografinę dokumentaciją diagraminėse struktūrose.

Kuratorius ir meno kritikas Nicolas Bourriaud išrado žodį, nusakantį šiuolaikinį menininką – tai „semionautas“. Pasak jo, „Tai reiškia, kad menininkas naviguoja po ženklus. Jis patenka į didžiulį ženklų mišką, kuriame

šiandien gyvename, kuris akivaizdžiai vis labiau perpildytas daiktais ir ženklais“ (Bourriaud, 2013). Judėdamas, tyrinėdamas pasaulį menininkas kuria trajektorijas sociokultūrinėje erdvėje. Mano supratimu, tai galioja ir eksperimentuojančiam menininkui-tyrėjui. Todėl šis meno projektas įgyja semionauto ekspedicijų žurnalo-žemėlapio kontūrus. Visa tai galima įvardyti „žymėlapiu“ – kitu naujažodžiu, apimančiu tiek materialių pėdsakų žymėjimo, tiek mąstymo žemėlapių kūrimo reikšmes. O juos gaminantis eksperimentinis „žymėlapiavimas“ čia taptų tiek tyrimo metodu, tiek meno praktikos rezultatu.

Žymėlapiams yra būdingas „klostavimas“³. Klostės nurodo tiek į medžiagos susisukimą, tiek ir į nuolatinę gyvybės tapsmą. Mėginu artikuliuoti, kad visi įvykiai yra daugialaikiai, vienu metu nurodantys į praeitį, dabartį ir ateitį. Taip pat daugiaerdviai, sudaryti iš persiklojančių vietų ir ne-vietų (Augé, 2008). Todėl šį kartą meno kūrinų patyrimas yra susiklostęs meninio tyrimo publikacijoje (tekstuose, fotografinėje dokumentacijoje). Chronologine tvarka išdėstyti žymėlapai sudaro menamą palimpsestą, kuriame vieni meno projekto sluoksniai potencialiai galėtų persišviesti per kitus. Vartant puslapius, galima leisti į virtualias ekspedicijas iškart keliomis kryptimis erdviškai ir laikiškai, geografiškai ir istoriškai, bei po regėjimo, girdėjimo, lytėjimo ir kitų pojūčių infrastruktūras. Visa tai – gyvybinga ekspozicinė sistema. Tad imkit mane ir sklaidykite, o sklaidydami skaitykite.

3 Apie „klostę“ ir pačiomis „klostėmis“ mąstė filosofas Gilles'is Deleuze'as visuose savo veikaluose, o ypač knygoje *Le Pli. Leibniz et le baroque* (*Klostė. Leibnizas ir barokas*, 1988). „Klostavimo“ savo darbe nesieju išskirtinai su Deleuze'o filosofija, tačiau vienu minčių ar įvykių klostavimas į kitas rezonuoja su jo „klostės“ konceptu.

Tyrimo esė

Manoma, kad visoms doktorantūros studijoms keliamas tikslas yra formuluoti aktualius klausimus ar problemas ir rasti naujų žinių pasirinktame tyrimų lauke. Atrasti ką nors nauja – estetinę, konceptualią ar materialią inovaciją, – sena modernybės svaja, kurią vis dar inertiškai vejame. Tačiau kokias naujas žinias turime omenyje, kai kalbame apie meninių tyrimų sukuriamus rezultatus? Pasak meno istoriko Jameso Elkinso (2014, p. 259–261), tokie skirtingi dalykai kaip supratimas, išraiška, reikšmė, emocija, afektas ar interpretacija galėtų būti tuo, kas sukuriama per meninius tyrimus. Ar kalbame apie visapusiškai naują žinojimą, ar specifiškai *meninį* žinojimą, galiojantį konkrečios disciplinos orbitoje? Publikacijose ir konferencijose verda diskusijos dėl to, ką ir kaip sukuria meninis tyrimas. Panašu, kad jos niekada nesibaigs. Ir dažniausiai diskutuojama ne apie tas naujas žinias, kurias būtų galima išsakyti ar užrašyti įprasto teksto pavidalu, o tarsi ieškoma kažko kito.

Nuo Antikos egzistuoja perskyra tarp praktinio ir teorinio žinojimo sferų. Aristotelis intelektualinį žinojimą (gr. *epistēmē*) supriešino su praktiniu išmanymu ir įgūdžiais (gr. *technē*), reikalingais užsiimant bet kokia kūryba (gr. *poiēsis*) ir

veikla (gr. *praxis*). XX a. analitinė filosofija apie tai mąstė kaip apie skirtumą tarp teorinio žinojimo (angl. *knowing that*) ir praktinių įgūdžių (angl. *knowing how*). Kur galėtų įsiterpti meniniai tyrimai? Jie dažnai siejami su žodžiais neišreikšto (angl. *tacit*) ir įkūnyto (angl. *embodied*) žinojimo galimybėmis. Pasak filosofo Juha Varto (2018, p. 46), galima svarstyti apie specifinę menininko ar konkrečios meno disciplinos epistemą. Praktikos posūkis šiuolaikinėje teorijoje atkreipė dėmesį į praktikas, kuriose ir per kurias įsteigiamas žinojimas (šiuo požiūriu bet kokia teorinė veikla yra ir praktika). Laikantis tokios pozicijos, žinios yra ne randamos svarstymo keliu, o įsteigiamos per praktikas. Teoretikas Henkas Borgdorffas (2012, p. 47) įsitikinęs, kad meninių tyrimų atveju kalbame apie „žinojimą, įkūnytą meninėse praktikose (objektuose ir procesuose)“. Suinteresuoti šios diskusijos dalyviai menininkai, filosofai, mokslininkai, edukatoriai bei mokslo administratoriai choru klausia: kaip prakalbinti tas nebylias menines žinias? Kaip iškūnyti *epistēmē* iš meninių praktikų?

Modeliai eina pirma

Kadangi meno projektas rengiamas specifiniame instituciniame kontekste, verta priminti meno doktorantūros studijų modelį kaip išeities tašką. Modelis modeliuoja meno doktorantą, o šis modeliuoja meno projektą. Kaip yra rašęs Jeanas Baudrillard'as (2009, p. 25), „visi modeliai *eina pirma* mažiausio fakto“. Modelis suteikia konkrečius parametrus doktorantūros projekto formavimui ir tuo gestu formuoja pačią tyrimų tradiciją. Kyla klausimas, kiek jis gali atliepti meninio tyrimo produkuojamą žinojimą, tą „kažką kita“? Ir kiek menininkas-tyrėjas turi būti lankstus, o modelis – plastiškas?

Doktorantūros meno projektas savo statusu turėtų atitikti disertaciją kitose tyrimų srityse. Lietuvos *Meno doktorantūros nuostatai* (2017) ir *Vilniaus dailės akademijos dailės krypties meno doktorantūros studijų ir meno daktaro laipsnio teikimo reglamentas* (2017) nurodo, kad tai yra „doktorantūros metu parengtų ir ginti teikiamų darbų visuma“. Panašu, kad jau pats darbo įvardijimas ne „disertacija“, o būtent „meno projektu“ (lot. *projectus* – mestas į priekį) turėtų žadėti atvirumą nenumatytam atvejui. Šioje sąvokoje yra išipainioję

signifikantai „menas“ ir „projektas“, kurių kiekvieno – sava istorija, tačiau yra reikšminių aspektų, kuriuose jie susiliečia. Filosofas Peteris Osborne'as knygoje *Anywhere or Not At All* (2013) rašo apie šiuolaikinio meno filosofiją ir pastebi, kad modernioji „meno“ samprata apima „projektą“ pačiose savo ištakose, dar 1790-ųjų Jenos romantizme. Osborne'as (2013, p. 168) primena ankstyvojo romantizmo filosofo Friedricho Schlegelio (1772–1829) suformuluotą idėją, kad menas yra iš principo „amžinai tampantis, niekada nepabaigtas“. Todėl atrodo, kad ir į doktorantūros meno projektą galima žiūrėti ne vien iš pragmatinių pozicijų kaip į tikslų, laiko ir resursų vadybą, bet ir iš filosofinės pusės, kaip į „idėjų ir jų aktualizavimo procesų artikuliuotas kombinacijas“ (Osborne, 2013, p. 169). Kitaip tariant, menas gali likti gyvybingas tik dėl savo principinio neužbaigtumo ir atsivėrimo ateičiai – kaip projektas.

Oficialūs dokumentai nurodo, kokiuose rėmuose turėtų būti rengiamas doktorantūros meno projektas. Tai yra įprastas, daugelyje Europos aukštųjų meno mokyklų įdiegtas doktorantūros programos modelis. Pagal jį, darbas susideda „iš dviejų lygiaverčių dalių: meninės-kūrybinės (toliau – kūrybinė) ir tiriamosios“. 2020 m. atnaujintuose meno doktorantūros nuostatuose žodis „lygiaverčių“ buvo pakeistas į „integralių“. Meninis-kūrybinis komponentas visur paliktas neapibrėžtas, tačiau turi būti viešinamas. O tiriamoji dalis apibrėžiama išskirtinai „rašymu“ ir turėtų sudaryti 30–40 tūkst. žodžių tekstą. Įstabu, kad darbų apimtyms matuojamos ne spaudos ženklais ar autoriniais spaudos lankais, kaip įprastai Lietuvoje būna vertinama akademinė produkcija, o būtent žodžiais. Ką šie žodžiai-skaičiai galėtų reikšti menininkui-tyrėjui: ar jie nurodo teksto aukštį, ar plotį, o gal net gylį? Įdomu, kodėl yra reglamentuojamas pavartotų žodžių kiekis, bet ne fiziniai meno artefaktų matmenys? Juk galėtume įsivaizduoti lygiavertį reikalavimą surengti parodą 30–40 tūkst. kvadratinį metrų erdvėje. Manau, kad tokiai erdvei išvaikščioti reikėtų skirti bent kelias valandas. Beje, tiek pat laiko reikės atseikėti reikalaujamos apimties teksto skaitymui. Žinoma, pasidavus pagundai apsiriboti vien įvadu ir išvadomis, galima užtrukti kiek trumpiau. Bet ar taip patiriamas meno projektas?

Formalus meno doktorantūros darbo padalijimas į meninę-kūrybinę ir tiriamąją dalis yra problemiškas, nes inertiškai atkartoja tradicines perskyras

tarp praktikos ir teorijos, formos ir turinio, idėjos ir medžiaginės realizacijos ir kt. Atrodo, kad jis galėtų sukurti fatališkų pasekmių darbo gynimo metu. Jei žiūrovai ir vertintojai kurios nors dalies pasigestų, meno projektas galėtų būti išmestas už akademinės bendruomenės borto kaip įtaigesnių ar įdomesnių, bet vien tik meno kūrinį rinkinys, arba būtų laikomas kokio nors kito tipo tyrimu: menotyrimu, istoriniu, sociologiniu, antropologiniu, bet tik ne meniniu tyrimu. Viliuosi, kad viešuose darbų gynimuose tokių nesusipratimų nenutiks. Tačiau dažniausiai patys žiūrovai ir vertintojai pasidalija į dvi kartais tiesiog nesutaikomas stovyklas. Vieni labiau linksta akcentuoti meninę-kūrybinę meno projekto dalį, o kiti įsikniaubti į tiriamąją. Kaip galėtume atrasti visiems bendrą pagrindą ir tuo pačiu metu susikoncentruoti į abi meno projekto dalis?

Rašytinis komponentas

Nepaisant to, kad išankstinis meno projekto padalijimas ir tiriamosios dalies susiejimas su akademinio rašto darbu (siaurąja prasme) sukelia įvairių problemų, meno doktorantūros studijos negali priimti meninių tyrimų ir meno projektų be rašytinio komponento, nes atsisako vertinti vien tik meno artefaktus kaip galimus tokių tyrimų rezultatus. Atrodo, kad meno doktorantūrai yra privalomas dvigubas „meno“ ir „rašymo“ alibi, kad galėtų pretenduoti į tyrimo kategoriją ir legaliai integruotis į tyrimų erdvę.

Rašytinio priedo būtinybei meno doktorantūroje galima rasti įvairių paaiškinimų. Sakoma, kad rašymas padeda išsaugoti prisiminimus (tai atminties vaistas ir tuo pačiu nuodas), susirikiuoti mintis (prisideda prie valdymo per atstumą). Be to, juk rašome tam, kad mums patiems kas nors paaiškėtų ir ta tariama „aiškiaregyste“ galėtume pasidalyti su kitais. O akademinis rašto darbas yra laikomas ekonomiškiausia ir demokratiškiausia tyrimo rezultatų komunikacijos priemone. Ne paskutinis ir edukacinis motyvas: doktorantūros studijos žada suteikti akademinę kvalifikaciją, meno daktaro laipsnį. Tačiau norėdamas jį pasiekti, menininkas-tyrėjas turi kvalifikuotis, t. y. įveikti mentalinį pusmaratonį, parašyti didesnės apimties tekstą (pakeliui įsisavinant akademinio tyrimo formas ir papročius), kurį aukštojo mokslo tarybos ir komitetai galėtų

kvantifikuoti, t. y. įvesti į lentelę, padėti į lentyną. Bet koks tas menininko-tyrėjo rašytinis komponentas galėtų ar turėtų būti: poetinis, polemikas, analitinis? Kuria kryptimi bėgti? Ar nosies tiesumu prie „prasmės“? Sakoma, kad tol, kol jis atrodo kaip tekstas, tai gali būti ir literatūrinis tekstas, dienoraštis, gal net teatro pjesė ar eilėraščių rinkinys. Kitaip tariant, menininkai-tyrėjai neturėtų baimintis reikalavimo rašyti akademinį tekstą, nes tai gali būti ir *meninis* tekstas. Kaip pastebi filosofas Dieter'is Lesage'as (2017), „iš pradžių buvo teigiama, jog rašytinio priedo poreikis meno doktorantūroje buvo paskatintas baimės, kad kils sunkumų vertinant meninį *portfolio* ne todėl, kad jis *portfolio*, bet todėl, kad jis meninis. Todėl reikėjo tekstinio priedo, kurį būtų galima lengviau įvertinti, nes jis būtų labiau artikuliuotas. Bet jei dabar rašytinis priedas pats tampa meniniu, kodėl jį turėtų būti lengviau vertinti nei meninį *portfolio*?“ Niekas gerai nežino, bet vertintojai turi prievolę tiek interpretuoti, tiek vertinti kritiškai, nors ir prisipažįsta, kad dėl įprastų disertacijų ir meno projektų nesuderinamumo ar net nebendramatiškumo juos kartais veikia kognityvinis disonansas. Panašu, kad visame pasaulyje vertintojai dar tik ieško meninių tyrimų specifikos ir vertinimo kriterijų.

Mano akimis, nuostatuose reglamentuojama rašytinio komponento apimtis – tie 30–40 tūkst. žodžių – iš anksto ir patylykais meno projektą gretina labiau prie humanitarinių mokslų disertacijų formatų, kuriuose discipliną atitinkantis „šnekumas“ demonstruoja tyrimo artikuliuotumą. Nors diskusijose nesutariama, kur yra meninio tyrimo vieta bendroje mokslų sistemoje, tačiau kažin kodėl visuotinai daroma prielaida, kad meniniai tyrimai yra artimesni nei gamtos, technologijų ar socialiniams, o humanitariniams mokslams⁴. Būtent humanitarinės disciplinos, „dvasios mokslai“ (vok. *Geisteswissenschaften*), nelyginant kokie psichoanalitikai įsiklauso į žmogų, į jo balsą ir atveria simbolinę erdvę pasakojimui. Nes rašyti – tai pirmiausia reiškia atrasti savo „balsą“,

4 Meninio tyrimo tyrėjas Vytautas Michelkevičius (2016, p. 27) pastebi, kad „bandant nustatyti, kokios mokslų ir tyrimų sričiai pagal *Frascati* vadovą galėtų priklausyti meninis tyrimas, paaiškėja, kad jis minimas tik prie humanitarinių mokslų, vardijant jų aprėptį: „menas, meno istorija, meno kritika, tapyba, skulptūra, muzikologija, teatro menas, išskyrus meninius tyrimus“. Taigi meninis tyrimas nepriskiriamas prie humanitarinių mokslų, tačiau nėra paminėtas ir prie jokių kitų“.

atsiskleisti visų pirma pačiam sau, o paskui ir teksto skaitytojui. O tirti – tai tame „balse“ sučiupti *epistémė* kaip skaidrios savipratos blyksnius. Tačiau jokiame tekste nebūna vieno vienintelio balso, visuomet produktyvi balsų polifonija. Ir kiekvienas žodis – jau paniręs savo aiduose.

Nesunku pastebėti, kad humanitariniuose moksluose tyrimas dažniausiai skleidžiasi diskursyviai, t. y. per kalbą apskritai ir rašytinį tekstą konkrečiai. Todėl manau, kad ir į meno doktorantūros nuostatus transplantuota ne tokia jau maža reglamentuojama teksto apimtis rodo, kad iš meno lauko veikėjų tikimasi ne vien piešinių, fotografijų, filmų, diagramų, žemėlapių, instaliacijų ar performansų – kad ir kokie jie būtų vizionieriški, kad ir kaip trauktų akį. Regis, mokslo institucijų reikalaujamas žodžių kilometražas įteigia parašyti linijinį ar nelinijinį, bet akompanuojantį žodinį pasakojimą apie meninėje praktikoje atrastą ar įsteigtą žinojimą. Tam meno doktorantūra suteikia erdvę pasirodyti ir sceną išsakyti – fonetiniu raštu transkribuoti savo proto, širdies ar vidurių „balsą“, paprastai girdimą tik vidine klausa. Dar kitaip – patikėti vidinį balsą išoriniam raštui. Žinoma, – apsidraudžia institucija, – tik laikantis diskurso tvarkos. O tuo samprotavimu toliau galima laisvai dalytis konferencijose, simpoziumuose, seminaruose, dirbtuvėse, virtuvėse, baruose ir kitur. Žinoma, – apsidraudžia visuomenė, – su visą kalbančio žmogaus atsakomybe.

Vienkartiškumas

Galbūt visiems tyrimams, įskaitant ir meninius, rašytinis komponentas yra absoliuti būtinybė. Ir gal visame žinojime slypi rašytinis priedas. Per paskutinius penkiasdešimt metų Jacques'o Derrida filosofija padarė bene didžiausią įtaką rašytinio teksto permąstymui filosofijos, literatūros, plastinių menų, teisės, politikos, etikos ir kituose kontekstuose. Įdomu, kad ji gimė iš ganėtinai pragmatinių svarstymų, susijusių su disertacijos rašymu. Filosofas negalėjo parašyti filosofijos disertacijos, pirmiausia neuždavęs filosofinio klausimo – „ką reiškia rašyti?“ (Derrida, 2004, p. 116). Jam darėsi vis labiau nesuvokiama, kad tradicinė filosofijos daktaro disertacijos forma negali reflektuoti klausimo apie rašymą per pačią rašymo formą, t. y. per tai, kaip ji yra parašyta. Derrida savo

darbe, pirmiausia pateiktame kaip daktaro disertacija (pateikimas buvo atmes-tas) ir jau epochiniu tapusiame veikalė *De la grammatologie* (*Apie gramatologiją*, 1967) užsimena, kad pirmiausia raštas yra žinojimo galimybės sąlyga, o po to gali tapti ir žinojimo objektu⁵. Taip pat ir kartu talpus tvirtinimas, o kartu ir radi-kali nuostata: atrodo, kad šis pirminis raštas turėtų būti pirmesnis už bet koki patyrimą ar pažinimą. Taip teigdamas Derrida nurodo į transcendentinės feno-menologijos pradininko Edmundo Husserlio rankraštinių tekstų *Ursprung der Geometrie* (*Geometrijos kilmė*, 1936), kurią jis išvertė į prancūzų kalbą bei parašė ilgą įvadą⁶. Vos spėju įkvėpti oro, Husserlio tekstas griebia ir tempiasi gilyn į grynosios sąmonės ir grynojo mokslo gelmes – Euklido geometrijos *Elementus*⁷.

Panašu, kad domėdamasis geometrijos kilme Husserlis neieško isto-riškai suprasto pirmojo geometro. Fenomenologas čia klausia apie mokslinių konceptų idealaus objektyvumo genezę, naudodamasis geometrija kaip para-digminiu pavyzdžiu. Idealiūs geometrijos objektai – ne erdviniai ir ne laikiniai, bet pakartojami kultūros kūriniai. Šiai grupei priklauso logikos dėsniai, geome-trinės tiesos, įvairios universalijos ir net žodžių reikšmės. Visiems idealiems objektams yra būdingas „vienkartiškumas“: pavyzdžiui, geometrijoje Pitagoro teorema yra vienintelė, – nesvarbu, kiek kartų ir kokiomis kalbomis būtų išreikšta, – ir šis vienkartiškumas išlieka visuose vėlesniuose pakartojimuose. Nors *Geometrijos kilmė* dažniau apmąstoma mokslo kontekste nei meno, tačiau reikia atkreipti dėmesį, kad meno kūriniai Husserliui taip pat turi idealių objektų statusą (Husserl, 1984, p. 356–357). Literatūrinis romanas yra sukurtas vieną kartą ir nesvarbu, kiek jo kopijų yra pasaulyje, nes visuose romano pakartoji-muose yra tas pats kūrinys. Kiekvienas muzikos kūrinio atlikimas nepaneigia to kūrinio „vienkartiškumo“. Taip pat ir vizualiojo meno kūrinys yra vienkartiškas,

5 Derrida rašo (2006, p. 43), kad „raštas nėra vien pagalbinė mokslo priemonė (ir galimas jos objektas), bet pirmiausia (konkrečiai apie tai primena Husserlis savo knygoje *Geometrijos kilmė*) idealių objektų, taigi ir mokslinio objektyvumo, galimybės sąlyga. Iš pradžių raštas yra *epistémė* sąlyga ir tik po to – *epistémė* objektas“.

6 *Ursprung der Geometrie* (*Geometrijos kilmė*, 1936) – tai rankraštinis Husserlio tekstas, kuris buvo numatytas kaip priedas prie knygos *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* (*Europos mokslų krizė ir transcendentalinė fenomenologija*, 1939).

7 Euklidas Aleksandrietis, senovės graikų matematikas, gyvenęs apie 365–300 m. pr. Kr. Svarbiausiam veikalė *Elementai* (arba *Pradmenys*; liet. neišleista) sutvarkė ir susistemino iki jo sukaupias graikų matematikos žinias.

nes kiekviename kūrinyje yra svarbi idėja – tuo jis skiriasi nuo instrumentų. Dalius Jonkus (2009, p. 219) patikslina: „Meno kūrinys, kaip ir geometri-nis objektas, gali būti išreiškiamas begalę kartų, nors egzistuoja tik kartą, o instrumentas kiekvienoje išraiškoje egzistuos kaip jis pats.“ Ir tai tik patvirtina vizualiojo meno tradiciją pažeidęs Marcelio Duchamp'o standartinės gamybos pisuaras, vardu „Fontanas“ (1917). Rekontekstualizuoti instrumentai gali virsti į meno artefaktus – tą patvirtina ir įkūnija istorinis *ready-made* atvejis.

Kertinis klausimas, dominantis Husserlį rankraštyje, skamba taip: „Kas leidžia geometrinei formai – ir pratęsiant bet kuriam „idealiam objektui“, kuris peržengia laiką ir erdvę ir egzistuoja absoliučiai identišškai visiems – pirmą kartą pasirodyti istorijoje?“ (Husserl, 1984, p. 357–358). Pirmiausia tai yra pats subjektas, t. y. „geometras“, kuris atranda tokį idealų objektą. Sakykime, kad Euklidas buvo pirmas asmuo istorijoje, kuris suprato, kad uždėjus ant tiesės bet kurioje vietoje du taškus tarp jų esanti tiesės atkarpa bus arčiausias atstumas tarp šių taškų. Filosofas pateikia turiningą fenomenologinę šio įvykio eksplika-ciją, kurią mėginasi glaustai rekonstruoti. Pavyzdžiui, supratu, kad bet kurie du erdvės taškai gali būti sujungti tiese. Šis pirmapradis kūrybinis aktas suponuoja akivaizdumo patirtį, įžvelgimą mintyse. Husserlis siekia parodyti, kad visame pažinime ir supratime, net ir geometrinių aksiomų, reikalingas kūrybinis aktas, kai kažkas yra atrandama, tarsi turima prieš akis. Įstabu, kad senosios graikų kalbos žodis *idea* kilęs iš žodžio *idein*, reiškiančio „matyti“. Tik tas matymas čia yra idealus, matymas tarsi proto akimis to, kas ne erdviška ir ne laikiška. Kol kas jis išsitenka tik mano psichinės erdvės ribose ir prašosi pratęsimo kituose mano veiksmuose. Pirmiausia aš turiu galėti prisiminti, ką atradau, ir tai pakar-toti. Tačiau dėl to, kad akivaizdumo patirtį atkuriu atmintyje, tai dar netampa panašu į objektyvią tiesą. Man reikia tai parodyti kam nors kitam, potencialiai galinčiam suprasti geometriją. Galbūt jis ne iškart supras, galbūt man reikės griebtis žodinio paaiškinimo, kad „bet kurie du erdvės taškai gali būti sujungti tiese“. Ir jei mano pašnekovas galiausiai palinksės galva ir sutiks, kad yra taip, o ne kitaip, turėsiu manyti, kad mano subjektyvi idėja buvo pratęsta kito subjekto psichinėje realybėje.

Husserlis mano, kad būtent per kalbą kitiems yra paliekama prieiga prie idealybių. Tačiau čia turima omenyje ne kokia nors abstrakti, iš anksto numatyta kalbos taisyklių sistema ar konkretaus asmens kalbinė kompetencija. Husserlis kalbą mato kaip bendrą žmonijos horizontą. Šiuo atveju tai intersubjektyvią komunikaciją įgalinanti kalba, neatsiejama nuo empatijos patirties.

Virtualus pranešimas

Tačiau šioje vietoje istorija apie du taškus nesibaigia, o tik prasideda. Tiek aš, tiek mano draugas galime pamiršti mūsų pokalbį ar tiesiog būti čia pat mirtinai partrenkti, – kad ir žaibo iš giedro dangaus. Tokiu atveju mūsų aptarta idėja nueitų myriop ir neįgytų idealaus objektyvumo statuso ir visapusiško reikšmingumo. Nebent būtume ją užrašę ant balto popieriaus lapo, kurį rastų ir pakeltų geranoriškas praeivis. Ir jei jis ne tik paviršutiniškai pasižiūrėtų, bet ir supratinčiau perskaitytų, tai priartėtų prie pirminės akivaizdumo patirties ir pirminio kūrybinio akto. Husserlis savo tekste pažymi: „Svarbi rašto, kuris fiksuoja kalbinės išraiškas, funkcija yra ta, jog jis įgalina pranešimus be tiesioginio ar įtarpinto asmeninio kreipimosi, kad jis yra, taip sakant, virtualus pranešimas. Drauge žmonijos vienovė pakylėjama į naują lygmenį“ (Husserl, 1984, p. 360–361, cit. iš: Jonkus, 2009, p. 220). Tokio pobūdžio užfiksavimą Husserlis įvardija geologine metafora kaip „sedimentaciją“, nuosėdų susidarymą. Tai yra prasmės struktūrų kaip nuosėdų formacija per rašytinę išraišką. Dėl to, kad Euklidas užrašė savo atradimus *Elementų* pavidalu, euklidiška geometrija liovėsi būti subjektyvia idėja vieno žmogaus galvoje ir galėjo tapti visapusiškai kultūriškai reikšminga. Nors Husserlis čia kalba apie fonetinio rašto tipą, sedimentacijos kaip materialių pėdsakų samprata gali būti interpretuojama plačiau. Šiandien galima kalbėti ir apie visus mechaninių, cheminių, magnetinių, elektroninių ar net biologinių formų įrašus, įgalinančius intersubjektyvią komunikaciją. Ir meno kūriniai gali tapti specifine rašto forma – tą žinojo ir praktikavo jau ikiistorinės kultūros.

Geometro psichinės realybės viduje iškilęs idealus objektas turi būti įkalbintas ir užfiksuotas materialia rašto išraiška – tam, kad įgytų objektyvią



Rafaelis, „Atėnų mokykla“ (fragmentas), apie 1509–1511.
Freska Vatikano Apaštališkuosiuose rūmuose.
Marie-Lan Nguyen'o nuotr.

egzistenciją ir galėtų būti patirtas ir suprastas kitų. Ir atvirkščiai: kito asmens patirtis ir žinojimas gali būti prieinamas per materialius įrašus. Paradoksalu, bet pats Husserlis savo rankraščius rašė ne įprastais rašmenimis, o individualiu stenografijos metodu, vadinamuoju „greitraščiu“. Todėl po mąstytojo mirties likusius tekstus – jo „transcendentinį diskursą“ – galėjo iššifruoti tik trys artimiausi kolegos. Tarp jų buvo Eugene'as Finkas, kuris ir parengė bei išleido aptariamąją esė. Bet tai ne vienintelis paradoksas šioje istorijoje. Pasak Derrida, jei iš tikrųjų geometrinių figūrų užrašymas pakartotine grafine forma garantuoja jų idealų ir objektyvų statusą, tai mes susiduriame su įdomiu prieštaravimu Husserlio argumentavime. Viena vertus, geometrija yra „ideali“, nes peržengia laiką ir erdvę, yra vienoda visur ir visiems. Kita vertus, geometrija paradoksaliai yra ir „materiali“, nes jos gebėjimas tokiu būdu peržengti laiką ir erdvę iš tikrųjų priklauso nuo to, ar ji yra užfiksuota rašytine forma tam tikru laiku ir tam tikroje vietoje. Taigi, Derrida parodo, kad pačiai Husserlio transcendentinei fenomenologijai iš tikrųjų galimybes ir sąlygas suteikia tas pats dalykas, kurį ji pirmiausia turėtų peržengti, būtent rašymas, materialus pėdsakas (Bradley, 2008, p. 27).

Nuosėdos ant nuosėdų, sluoksnis ant sluoksnio – taip laike formuojasi Euklido geometrijos tradicija, kuri nenutrūkstamai vystosi iki šiol. Sekant Husserlio ir Derrida tandemu, galima manyti, kad taip formuojasi ir kitų sričių „epistemos“, įskaitant ir menines. Panašu, kad jos klostosi paviršiuje – net jei tai tamsiausios gelmės dugnas. Prasmė yra su paviršiais.

Plastiškumas

Atrodytų, kad Derrida radikaliai išplėtė „rašymo“ sampratą, postulodamas, kad „nėra nieko už teksto“ (Derrida, 2006, p. 210). Tačiau ją dar intensyviau metamorfizuoja filosofė Catherine Malabou. Ji teigia, kad šiuolaikinių neuro-mokslų akivaizdoje Derrida mąstomas „archi-raštas“ atgyveno: ne „pėdsakas“, o būtent „plastiškumas“, žymintis formos suteikimo aktą, tampa šiuolaikinio mąstymo „motorine schema“ (Malabou, 2007, p. 436–437). Pasak filosofės, tiek sąvokoms, tiek smegenims yra būdingas plastiškumas: jos turi savybę įgyti formą ir tuo pačiu suteikti formą. Šiuo atveju reikia pastebėti, kad dualistinis



meno projekto modelis implikuoja galvos smegenų (ir) darbo padalijimą: jei kairysis pusrutulius veiktų išvien su dešiniuoju ir protas nestokotų vaizduotės, o vaizduotė proto, galėtume veikti palaimingoje pusiausvyroje. Štai čia galėtų atsiskleisti visa meninio tyrimo puikybė: stačia galva leistis į nuotyki, kuriame bet kas (pavyzdžiui, meno artefaktai) tiesia linija ar aplinkkelio lankstu galėtų būti susietas su bet kuo kitu (pavyzdžiui, epistemėmis tezėmis) – visai taip, kaip formuojasi neuroniniai tinklai. Tačiau Malabou atkreipia dėmesį, kad plastiškumas numato ir visišką sąvokos „formas“ sunaikinimą: tai tikra „plastiškoji sprogstamoji medžiaga“. Taigi galbūt – bet ką jungiant su bet kuo – galima (ne) tyčia detonuoti, iš vidaus perbraižyti klasikinę *epistémē* sampratą? O tuo pačiu dar kartą paklibinti pamatinį akademinio pasaulio tikėjimą fonetiniu raštu kaip „išrinktuoją“, tinkamiausiu bet kuriam tyrimui, įskaitant meninį.

Konceptualusis menas

Bet kur dar atsiduriu, gilindamasis į *Geometrijos kilmę*? Rodos, kad įėjęs į Husserlio teksto gelmę, pasiekiau kitą jos pusę. Atsidūriau meno objekto „dematerializacijos“ problemos epicentre. Lucy R. Lippard ir Johno Chandlerio rašytoje esė *The Dematerialization of Art (Meno dematerializacija, 1968)* bene pirmą kartą diagnozuojamas menininkų noras atsisakyti materialaus meno objekto ir iš dalies pakeisti jį diskursyvumu. Kritikai pažymi, kad pačios meninės praktikos pradeda inkorporuoti meno kritiką ir „kažkada, netolimoje ateityje, rašytojui-kritikui gali prireikti tapti menininku, taip pat kaip menininkui – rašytoju-kritiku“ (Lippard, Chandler, 1999, p. 49). Mėginu tiesia linija sujungti geometrijos idealumą ir meno konceptualumą, bet ar tai daryti legalu? Ar meno kūriniai gali būti traktuojami kaip huserliškos idealybės? Reikia prisiminti, kad idealių objektų aibei Husserlis priskiria ne vien mokslinius konceptus, bet ir kultūros artefaktus, o tarp jų ir žodžius. Todėl po analitinio konceptualizmo įvykdytos „objekto dematerializacijos“ liekantis nematerialus meno kūrinio likutis – pirminė koncepcija arba, kaip galbūt pasakytų tyrasis konceptualistas Josephas Kosuthas, „menas kaip idėja kaip idėja“ – galėtų būti siejamas su Husserlio „idealiu objektu“. Kiekviename meno kūrinyje yra svarbi

idėja, sumanymas, bet ypač konceptualiajame mene pirminėms idėjoms buvo suteiktas ypatingas ontologinis statusas.

Į konceptualaus meno laikotarpį (1966–1972) žiūriu kaip į sąlyginai trumpą, tačiau reikšmingą ir neatitaisomą įtaką tolesnei vizualiojo meno raidai padariusį periodą. Vietoje baigtinių, įprastų meno artefaktų menininkai pradėjo eksponuoti savo mąstymo procesą: kaip instrukcijas, planus, modelius, diagramas, fotografijas ar tiesiog spausdinimo mašinėle surinktą tekstą, teigdami, kad tai ir yra galutiniai darbai, t. y. svarbiausia yra pirminė idėja, o ne jos medžiaginė realizacija; fizinis meno objektas ne tik antraeilis, bet kartais net nebūtinai, pavyzdžiui, meno kūrinis gali tapti ir propozicija. Rodos, tokiu būdu konceptualusis menas įteisino kritinio, diskursyvaus teksto vartojimą vizualiajame mene bei „išrado“ žiūrovą-skaitytoją.

Štai Roberto Barry 1969 m. atidaryta paroda „Closed Gallery“ Amsterdamo galerijoje „Art & Project“ žiūrovus pasitiko užrakintomis durimis, ant kurių kabėjo dvi panašaus dydžio iškabos. Vienoje buvo užrašytas galerijos pavadinimas, menininkas, parodos pavadinimas ir datos, o kitoje – vienas spausdinimo mašinėle surinktas sakiny: „Parodos metu galerija bus uždaryta“ (angl. *During the exhibition the gallery will be closed*). Be šio sakinio daugiau nieko nerodoma ir neaiškinama. Toks, atrodytu, minimalus menininko gestas estetinį meno objektą transformuoja į verbalinę informacijos komunikaciją ir iš esmės meno kūrinį pakeičia žodžiais. Santykius tarp žodžių ir atvaizdų tyrinėjantis menininkas Simonas Morley (2003, p. 139) teigia: „Toku būdu tiek menininko, tiek žiūrovo dėmesys perkeliamas nuo estetinio objekto materialios būties prie mąstymo ir komunikacijos proceso. Šiuo atveju riba tarp vaizdo ir žodžio nėra trinama – atvaizdą pakeičia lingvistinis ženklų modelis, estetinė patirtis pakeičiama skaitymu.“ Menininkų grupė Art & Language (1999, p. 99) pirmajame savo žurnalo *Art-Language* (1969) vedamajame apibendrina grupės laikyseną: „Menininko idėjos turinys išreiškiamas per rašytinio žodžio semantines savybes.“ Nors meno artefaktai pradeda įgauti rašytinio teksto pavidalą, tačiau, pasak pačių menininkų, toks kalba persmelktas menas automatiškai netampa grožine literatūra. Solas LeWittas (1999, p. 107) penkioliktame ir šešioliktame sakiniuose iš *Sentences on Conceptual Art* (1969) postuluoja: „Kadangi nėra viena

meno forma nėra iš esmės pranašesnė už kitą, menininkas gali vienodai naudoti bet kokią meno formą, pradedant žodžių (parašytų ar sakomų) išraiška, baigiant fizine tikrove. Jei naudojami žodžiai ir jie kyla iš idėjų apie meną, tai yra menas, o ne literatūra. Skaičiai nėra matematika.“

Panašu, kad impulsas nuo modernistinės tapybos ir skulptūros pasisukti į kalbą, performansą ar fotografiją buvo susijęs su šešiasdešimtųjų menininkų noru komunikuoti ir tai daryti kiek įmanoma demokratiškiau ir skaidriau. Čia tiktų viena Duchamp'o (2012, p. 219) pastaba, išsakyta dar 1957 m. programinėje kalboje *Kūrybinis aktas*: „Apskritai kūrybinio akto neatlieka vien menininkas; žiūrovas priverčia kūrinių kontaktuoti su išoriniu pasauliu dešifruodamas ir interpretuodamas jo vidines savybes ir taip kūrybinį aktą papildydamas savo įnašu.“ Rodos, Duchamp'ui bei konceptualistams, kaip ir Husserliui, buvo svarbus klausimas apie kito patirtį bei tiesioginis žiūrovo įtraukimas. Išties, tam, kad žiūrovas pratęstų meno kūrinio gyvenimą, pastarasis galėtų komunikuoti įprastesniais kanalais, t. y. kalbėti labiau bendra kalba, o ne būti savyje uždaras pasaulis, nors ir labai originalus.

Postkonceptualusis menas

Jei konceptualų meną paverstume kritiniu atskaitos tašku, tuomet galėtume permąstyti XX a. antros pusės–XXI a. pradžios meno periodizaciją. Osborne'as (2013, p. 47) mano, kad jau tradicine tapusi slinktis nuo moderniojo prie postmoderniojo meno (kur antrasis yra suvokiamas kaip pirmojo paneigimas) nepateikia teorinio pagrindo, kuriuo remiantis būtų galima nusakyti ontologinį šiuolaikinio meno išskirtinumą. Todėl jis pasiūlo savo alternatyvią periodizaciją, kurią sudaro formalistinis modernizmas, konceptualusis menas ir postkonceptualusis menas. Pastaruoju jis laiko tokią meninę produkciją, kuri yra grindžiama kritine konceptualaus meno palikimo prielaida, įtraukiančia ir fundamentalią meno kūrinio ontologijos mutaciją. Pasak Osborne'o (2013, p. 48), šis palikimas susideda iš šešių pagrindinių įžvalgų kombinacijos, o visos kartu jos sudaro šiuolaikinio – kritinio ir neišvengiamai „postkonceptualaus“ – meno galimybes sąlygas.

Pirma – „būtinasis meno konceptualumas“, nes šiuolaikinis menas yra sudarytas iš konceptų bei santykių tarp jų. Antra įžvalga – „nepanaikinama, bet ir radikaliai nepakankama estetinė meno dimensija“, nes visoms meno praktikoms, net ir pačioms efemeriškausioms, reikalinga kokia nors materializacijos forma, kitaip tariant, estetinė (juslinė, laikinė-erdvinė) prezentacija. Trečia – „kritinė antiestetinio (selektyvaus ir strategiško) estetinių medžiagų naudojimo būtinybė“. Ketvirta – „galimų materialių meno formų išsiplėtimas iki begalybės“ (tai nutiko palaipsniui iširus atskirų meno rūšių specifiskumui). Penkta – „radikaliai paskirstyta“, t. y. neredukuojamai reliacinė, sąsajomis pagrįsta individualaus meno kūrinio vienovė per visus jo daugybinius materialius pavidalus bet kuriuo konkrečiu metu. Ir šešta – „istorinių šios meno kūrinio vienovės ribų lankstumas“. Pirmųjų dviejų įžvalgų konjunkcija veda į trečiąją, o visos kartu implikuoja ketvirtąją. Tuo tarpu penktoji ir šeštoji yra atitinkamai loginė ir laikinė ketvirtosios įžvalgos pasekmė.

Pasak Osborne'o (2013, p. 51), „postkonceptualusis menas“ yra ne tiek tam tikros rūšies meno įvardijimas, kiek istorinės-ontologinės šiuolaikinio meno, kuris galėtų palaikyti signifikantus „menas“ ir „šiuolaikinis“ su giliausiomis teorinėmis prasmėmis, gamybos sąlygos apskritai“. Šiuolaikinio meno lauke iki šiol produktyviai naudojamosi konceptualaus meno kritiniu palikimu. Tikėtina, juo galima būtų pasinaudoti ir meninio tyrimo praktikose.

Ne-vietos

Nors menininko Barry kūrinys nieko neįsileido į galeriją, pati galerija prasmuko į kūrinių, t. y. tarp meno kūrinio ir žiūrovo įsiterpė jos balta tuščia erdvė – bene didžiausias modernaus meno išradimas. Kaip rašo baltojo kubo kritikas Brianas O'Doherty (1986, p. 80), „gerai ar blogai, bet tai yra viena svarbiausių konvencijų, per kurią menas yra perduodamas“. Meno galerija savo modernia forma yra savaime uždara, dirbtinai izoliuota erdvė, tampanti pavyzdine „ne-vieta“ (angl. *non-place*). Antropologas Marcas Augé (2008, p. 63) ją nusako kaip empirinę „erdvę, kurios negalima apibrėžti kaip santykinės, istorinės ar susijusios su tapatybe“, taip supriešindamas ją su „antropologine vieta“. Tai yra oro uostai, prekybos ir pramogų centrai, tarptautinių viešbučių tinklai, bankai ir kt.

Ne-vietoms būdinga pereinamumas bei teksto invazija į erdvę. Ryšys tarp individų ir jų aplinkos čia nustatomas medijuojant žodžiams ir ženklams, o naviguojama vadovaujantis įvairiomis nurodančiomis, informuojančiomis ar draudžiančiomis instrukcijomis (Augé, 2008, p. 76–77). Tačiau ne-vietos niekada neegzistuoja grynuoju pavidalu. „Vieta ir ne-vieta yra panašūs į priešingus poliariškumus: pirmasis niekada nėra visiškai ištrinamas, antrasis niekada nėra visiškai užbaigtas; jie yra tarsi palimpsestas, ant kurio nepaliaujamai perrašomi tapatybės ir socialiniai santykiai, įgyjantys žaidybines formas“ (Augé, 2008, p. 64).

Pasak Osborne'o (2013, p. 139), balto kubo galeriją kaip ne-vietą formuoja „dvejopas vietos socialinių funkcijų neigimas per maršrutą ir tekstualumą“. Čia turima omenyje parodos žiūrovo, einančio per neutralią galerijos erdvę, „kelionės maršrutas“ ir paties meno kūrinio „tekstualumas“. Meno kūrinys yra tekstualus tiek bendrąja prasme – modernaus meno kūrinius iš dalies sudaro juos supantys diskursai, tiek konkrečiai, kai į vizualaus meno kūrinį prasiveržia tekstas (pavyzdžiui, Josepho Kosutho ar grupės Art & Language darbuose).

Anoniminių socialinės komunikacijos formų (žodžių ir tekstų urbanistinėje erdvėje) meninės apropiacijos, savo ruožtu, produkuoja savitą meno kūrinio erdviškumą. Pasak Osborne'o, „tekstualizacija“, „architektūralizacija“ (pavyzdžiui, architektūros konceptualumo apropiacija Roberto Smithsono ir Gordonio Matta-Clarko darbuose) ir fotografinė dokumentacija yra pagrindinės tarpininkavimo tarp šiuolaikinio meno ir socialinės erdvės praktikos, transformavusios meno kūrinio ontologinę struktūrą. Pasekmės: nėra konkrečios vietos, kurioje galėtume lokalizuoti šiuolaikinio meno kūrinį, nes jis yra „bet kur arba visai ne“ (Osborne, 2013, p. 151). „Kritinis taškas yra tai, kad įerdvinimų daugybiškumas (angl. *plurality of spatializations*) išlaiko postkonceptualaus meno kūrinio konceptualumą, nutraukdamas jo identifikaciją su bet koku materialiu konkretizavimu“ (Osborne, 2013, p. 145). Visa tai leidžia Osborne'ui suformuluoti šiuolaikinio „postkonceptualaus“ meno kūrinio maksimumą: „Kiekvienam kūrinii jo savitas erdviškumas – singuliarus konkrečiuose jo laikiniuose momentuose ir santykiuose, tačiau socialus ir konceptualus savo elementuose ir santykių struktūrose“ (Osborne, 2013, p. 149).

Kyla retorinis klausimas, kaip šiuolaikinio meno posūkis į tyrimus prisideda prie meno kūrinio ontologinės struktūros, jo erdviškumo ir laikiškumo mutacijos. Galima ir atvirksčiai užklausti – kaip prie tyrimo (bendrąja prasme) erdviškumo ir laikiškumo mutacijos prisideda meninis tyrimas?

Eksponuoti praktiką kaip tyrimą

Parengtas meno projektas gali būti skaitomas kaip meninio tyrimo publikacija. „Publikacijos“ terminas nurodo į viešinimo (lot. *publicare* – viešai skelbti) ir įerdvinimo gestus. Tačiau tiek meniniam tyrimui, tiek meno projektui dėl jų specifikos reikalinga išplėstinės publikacijos samprata. Būtent tokia galėtų tapti „ekspozicija“ (lot. *exponere* – rodyti, statyti prieš akis). Meninio tyrimo teoretikas Michaelis Schwabas siūlo „eksponuoti praktiką kaip tyrimą“ (angl. *to expose practice as research*). Reikia pastebėti, kad šiame kontekste ekspozicija nėra tik kitas būdas įvardyti meno parodą balto kubo galerijos erdvėse. Schwabas (2019, p. 28) laikosi požiūrio, kad tai reišia steigti diskursyvius įvykius, kurie ne tiek reprezentuoti, kiek suprobleminti jų įkūnijamas menines praktikas. Kitaip tariant, tai yra tam tikro pobūdžio estetinė-episteminė veikla, kuri nuolat transformuoja tai, ką eksponuoja. Probleminiu polemiskumu ji artima filosofinės ekspozicijos sampratai. Tačiau kitur skubama perspėti, kad ekspozicija neturėtų reikšti meninės praktikos išstatymo priešais „racionalumo šviesą“ (Schwab, Borgdorff, 2014, p. 15). Atrodo, kad su tokia išankstine pastaba tarsi užbėgama į priekį, norint apsisaugoti nuo netinkamų ar nepatogių interpretacijų. Nepaisant to, ekspozicijos semantiniame lauke vis vien lieka šviesos, švietimo ir Apšvietos „šešėlių“.

Su ekspozicijos samprata Schwabas ir Borgdorffas (2014, p. 15) pasiūlo „operatorių tarp meno ir rašymo“, leidžiantį perdubliuoti praktiką, kad būtų kūrybiškai migruojama tarp meninių idėjų ir episteminių tezių. Kyla klausimas: kam reikia dubliuoti meninę praktiką? Egzistuojantys meno doktorantūros modeliai įprastai reikalauja meno ir rašymo darinio. Pasiūlyta ekspozicijos samprata galėtų praplėsti ar papildyti akademinį rašto darbą tokia alternatyvia, iš anksto nenumatyta pristatymo forma, kuri būtų artimesnė konkrečiau

menininko-tyrėjo praktikai. Visa tai tam, kad diskursyvus elementas taptų pilnaverčiu praktikos komponentu, o ne iš šalies primestu, todėl antraeiliiu darbu. Išties, kam eikvoti laiko ir energijos išteklius, gaminant antrarūšę produkciją, kai vartotojas toks išrankus? Juolab kad meninė produkcija yra itin maistinga, tačiau niekada iki galo nesuvirškinama.

Tačiau yra papildomų sąlygų. Schwabas ir Borgdorffas (2014, p. 16) perspėja, jog tam, kad praktikos kaip tyrimo ekspozicija veiktų, reikia išpildyti dvi išankstines sąlygas. Pirma, reikia įtikinti, kad „rašymas“ (ar apskritai „teorija“) yra artikuluojamas meninėje praktikoje, kuri gali ir nesukurti įprasto rašytinio teksto. Antra, reikia įtikinti, kad šį „rašymą“ galima suprasti kaip akademinį, sudarantį sąlygas mainams su kitomis tyrimų kultūromis. Panašu, kad pirmoji sąlyga reikalauja didesnio dėmesio pačiai meninei praktikai, o antroji konstruktyvios kritikos akademinio rašymo standartų atžvilgiu. Bet ar tokia tyrimų pristatymo forma su visomis išankstinėmis sąlygomis ir išlygomis menininkams-tyrėjams netampa, kaip tose pasakose, nesudėvimomis „geležinėmis klumpėmis“?

Lyg ir ne. Nors teoretizuojama „ekspozicija“ nėra susieta su konkrečia sklaidos technologija, apie ją dažniausiai rašoma meninių tyrimų duomenų bazės *Research Catalogue* kontekste. Ši nuo 2011 m. internete prieinama duomenų bazė suteikia įrankius, leidžiančius projektuoti ir publikuoti virtualias tyrimų išsklotines. Šiame kontekste „ekspozicija“ yra įvardijamas aiškiai apibrėžtas skaitmeninis objektas – multimodalinių (vaizdažodinių) tinklalapių rinkinys, sukurtas tyrimų kataloge, siekiant pristatyti meninius tyrimus. Kitaip tariant, daugialypė tyrimų medžiaga čia potencialiai gali būti supinta ir susluoksniuota tokiais būdais, kurie leistų meno projektui skaitytis kaip tyrimui, o tyrimui kaip meno projektui. Todėl, kuriant ekspozicijas, būtina suprojektuoti erdvinį sprendimą, o tarp skirtingų turinio elementų pasiūlyti navigacinį naratyvą. Tyrimų kataloge nerashime iš anksto paruoštų šablonų, viskuo turi pasirūpinti patys ekspozicijų autoriai.

Research Catalogue šiuo metu yra ypač aktuali meninių tyrimų publikavimo platforma, kurios galimybėmis naudojasi plati menininkų-tyrėjų (ir ne tik) bendruomenė. Tačiau duomenų bazė įkūnija simptomišką prieštaravimą. Nors

meninio tyrimo teoretikai ir praktikai nuolat kalba apie „įkūnytą“ ar „žodžiais neišreikštą“ žinojimą, tačiau pačias tyrimų ekspozicijas galima zonuoti tik virtualiai. Skaitmeninė leidyba suteikia plačias galimybes kurti daugiasluoksni turinį, nepaisant to, jis visada lieka prieinamas tik ribotame ekrano paviršiuje.

Meniniai argumentai

Kai menininkas eksponuoja savo darbą tyrimų kataloge, įrašo jį į tyrimo diskursą. Taip jis tarsi tvirtina, kad darbas turi būti vertinamas ir kaip tyrimas. Recenzuojamo žurnalo kontekste tokia pretenzija turi būti įvertinta intersubjektyviai. „Ir čia įvyksta kažkas išskirtinio, epistemologine ir ontologine prasme. Darbas, eksponuojamas tyrimų kataloge, transformuojasi iš meninio produkto į meninius argumentus, potencialius žinojimo ir supratimo nešėjus“ (Borgdorff, 2012, p. 232). Toliau Borgdorffas „meninių argumentų“ sampratos neplėtoja. Tačiau apie juos ir jų galimus pavidalus rašo medijų tyrėja Anne M. Royston knygoje *Material Noise (Materialus triukšmas, 2019)*. Ji meninius argumentus laiko „asambliažais“, sudarytais iš semantinių ir nesemantinių elementų⁸. Pasak Royston (2019, p. 4), „meniniai argumentai nepaverčiami į linijinių loginių teiginių serijas, priešingai, tai yra kompleksiniai asambliažai“. Jie pasižymi „elementų koordinacija be subordinacijos“ (Royston, 2019, p. 14).

Jei Borgdorffas linkęs ekspozicijas plačiu mostu įvardyti kaip „meninius argumentus“, tai Royston išsižiūri į paviršinius, teorinio ir kritinio žvilgsnio dažniausiai neužkabinančius, materialius pačių teorinių ir kritinių darbų aspektus. Ji pasiūlo intriguojančią perspektyvą – nekonvencinių formų teorinius ir kritinius veikalus skaityti kaip menininkų knygas. Tai, galima sakyti, yra

8 Royston „asambliažo“ sampratą dalinai perima iš filosofų Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari. Bendorje knygoje *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie (Tūkstantis plokštikalnių. Kapitalizmas ir šizofrenija, 1980)* filosofai rašo, kad „nėra skirtumo tarp to, apie ką kalba knyga, ir kaip ji yra pagaminta. Kaip asambliažas, knyga turi tik save, susijusią su kitais asambliažais“ (Royston, 2019, p. 14). „Deleuze'as ir Guattari teigia, kad asambliažas – „tai daugialypumas, sudarytas ir daugybės heterogeniškų sąvokų ir sukuriantis tarp jų ryšius, santykius, nepaisant amžiaus, lyties ir karalystės – skirtingų prigimčių. Vienintelė asambliažo tapatybė yra funkcionavimas kartu: tai simbiozė, „simpatija“. Čia svarbu ne giminystės santykiai, bet susivienijimas, lydinys; ne seka, kilmės linija, bet užkratas, epidemija, vėjas.“ Asambliažo sąvoka reiškia ne tik tam tikrų dalių susijungimą ar sujungtų dalių rinkinį, bet ir aktyvų produkavimo veiksmą“ (Žukauskaitė, 2011, p. 107).

atvirkštinė perspektyva. Royston pastebi, kad apie vizualiojo meno ar literatūros kūrinių materialius aspektus yra nemažai kritinių ir teorinių darbų, o štai apie pačios teorijos ir kritikos specifinį materialumą tokių darbų santykiškai nedaug. Reikia pažymėti, kad ji rašo ne menininkams-tyrėjams, o medių teoretikams ir kritikams, kurie, reflektuodami įvairias naujas medijas, naudojami vien tradiciniu spausdintiniu tekstu. Šiek tiek ironiška, nes jos knyga daro lygiai tą patį. Nepaisant to, Royston išvalgo apie teorinių ir kritinių veikalų specifšką materialumą ir meninius argumentus pasirodė įdomios žiūrint iš meninio tyrimo ir specifškai meninio žinojimo perspektyvos.

Svarbu aptarti, ką Royston laiko menininko knygomis. Menininko knyga meno pasaulyje vertinama kaip dar viena parodinė-socialinė erdvė, konceptualių sprendimų sklaidos priemonė, prisidėjusi ir prie pačių konceptualių meno praktikų formavimosi. Rašydama apie serijinius leidinius, Royston pateikia tokią geneologiją: prancūzų surrealistų žurnalas *Minotaure* (1933–1939), multimedijinis žurnalas-dėžė *Aspen* (1965–1971), eksperimentinio meno ir poezijos žurnalas *0 to 9* (1967–1969), žurnalas-įdomybių kambarys *Cabinet* (nuo 2000 m.) bei konceptualios kritikos žurnalas *Convolution* (nuo 2011 m.). Tačiau iš to, su kuo ji sieja menininko knygas, susidaro išpūdis, kad yra linkusi nepastebėti analitinio konceptualiojo meno leidinių įtakos. Pavyzdžiui, jos knygoje nerasime jokių nuorodų į konceptualųjį meną ir analitinę filosofiją mėginusius sukryžminti žurnalus *Art-Language* (1969–1985) ar *The Fox* (1975–1976). Menininkų knygos gali, tačiau neprivalo išsiskirti formos prasme. Tačiau Royston (2009, p. 13) jas vertina labiau atsižvelgdama į jų materialumą, kurį šiame kontekste sieja apskritai su kūrybiškumu ir meninėmis praktikomis. Rodos, ji mėgina pasakyti, kad kuo labiau teorinis ir kritinis rašymas nutolsta nuo sau įprastų pavidalų, tuo labiau priartėja prie menininkų knygų.

Royston tarp kitų darbų detaliau analizuoja Georges'o Bataille'aus ir kt. *Encyclopaedia Da Costa* (1947), Jacques'o Derrida *Glas* (1974), Avital Ronell *The Telephone Book* (1991), Marko C. Tayloro *Hiding* (1997). Tyrėja mėgina parodyti, kad teoriniai darbai signifikuoja ir savo materialumu, tokiais literatūros teoretikų „nesemantiniiais“ laikomais elementais kaip popierius, spalva ar tipografija. Pasak Royston (2019, p. 13–14), meniniuose argumentuose diskursas ir

technika, semantinis argumentas ir materialus jo pagrindas veikia išvien. Ir tai nėra vien leidinio dizainerio sprendimai, nors visais atvejais dirbama kartu su dizaineriu, bet darbo autoriaus noras įtraukti „nesemantinius“ elementus tam, kad būtų sukurta dar daugiasluoksniškesnė ir daugiabriauniškesnė argumentacija. Nors šių darbų autoriai tikriausiai netapatina savęs su menininkais, tačiau Royston mano, kad jie savo darbuose naudojami ne tik įprasta argumentacija, bet taip pat ir „meniniais argumentais“. Kitaip tariant, tai ne tik teoriniai veikalai, bet iš dalies ir meno artefaktai.

(Ne)produktyvus triukšmas

Teorijos kontekste „produktyviais“ yra laikomi skaidrūs, išgryninti, apibendrinami argumentai, o tai, kas išeina iš tokio supratimo rėmų, tokie aspektai kaip popierius, spalva, tipografija, dažnai vertinami labiau kaip ornamentacija. Nors skaitytojas yra nuolat gundomas atkreipti dėmesį į paviršių, jis susilaiko vardan gilesnio ir rimtesnio argumentacinio turinio. Tačiau norint geriau suprasti meninius argumentus, būtina pasiduoti šiai pagundai, gilintis į paviršių, ieškoti prasmės medžiagiškume. Pasak Royston (2019, p. 16), nors tarpusavyje labai skirtingi, visų šių meninių argumentų šaltinis yra bendras – tai vaidmuo, kurį atlieka „triukšmas“.

Procesiniuose komunikacijos modeliuose triukšmas – „bet kas, prisijungiantis prie signalo tarp jo perdavimo ir priėmimo be šaltinio valios. Tai gali būti garso trukdžiai ar traškesiai telefono linijoje, statinės iškrovos radijo signale ar „sniegas“ televizoriaus ekrane. [...] Nepatogi kėdė paskaitos metu taip pat gali būti triukšmo šaltinis, nes mes priimame signalus ne tik savo akimis ir ausimis. Mintys, kurios yra įdomesnės nei pranešėjo žodžiai, taip pat yra triukšmas“ (Fiske, 1998, p. 23). Nesunku pastebėti, kad triukšmas komunikaciniame kontekste įgyja negatyvų trikdžio vaidmenį. Triukšmas neišvengiamas, nenu-tildomas, neištrinamas, jis implikuotas visuose komunikaciniuose procesuose. Royston (2019, p. 5) mano, kad „meniniams argumentams būdinga tai, kad jie nebando pašalinti triukšmo, kuris sutrikdo signalą, bet įgauna tokias formas, kuriose triukšmas neišvengiamai tampa būtinas perskaitymui“. Todėl svarbu

paminėti tokį skaitymą, kuris turėtų būti sąmoningai nukreiptas į meninių argumentų materialumą, t. y. būti materialiai orientuotas. Tai toks atidus skaitymas, kuris nėra aklas ir kurčias tam, kas supa tradicinį spausdintinį argumentacinį tekstą. Kita vertus, toks skaitymas, kuris atsižvelgtų į materialius teksto aspektus, nėra įprastas ar patogus skaitytojui, nes iš jo reikalauja papildomo interpretacinio darbo, kartais malonaus, o kartais tiesiog keliančio frustraciją (tai gali rezonuoti su vertėjo darbo dideliais vargais ir mažais džiaugsmiais). O galbūt ir perdirbimo, suprasto psichoanalitinė prasme.

Episteminis triukšmas

Lankantis Marselyje, filosofės Barbaros Cassin kuruotoje parodoje *After Babel, translate* (2016–2017), sužinojau, kad senovės graikai buvo įsitikinę, jog svetimos tautos neturi protingos kalbos, to, ką patys vadino *logos*. Todėl svetimtaučių lemenamos beprasmybės jiems skambėjo kaip triukšmas: „bar, bar, bar“. Iš onomatopėjos kilęs „barbaras“ prigijo kaip bendrinis žodis, apibūdinantis tamsų ir žiaurų žmogų, nevertinantį kultūros vertybių. Marselio muziejuje jaučiausi visišku barbaru. Nors domiuosi prancūzų kalba rašančiais autoriais, tačiau marseliečiai man yra beveik marsiečiai: turiu prisipažinti, kad prancūzų kalbos gerai nemoku. Todėl nei su vienu negalėčiau susikalbėti prancūziškai; todėl skaitau prancūzakalbių autorių tekstų vertimus į lietuvių ir anglų kalbas. Visa mūsų komunikacija vyksta tarpininkaujant bei vertėjaujant negailestingam kalbiniam, kultūriniam ar net kosminiam triukšmui.

Triukšmas gali būti ne tik akustinis ar vizualinis, bet ir „episteminis“. Pasak filosofės Cecile Malaspina (2018, p. 8), „komunikacija tarp skirtingų teorinių ir eksperimentinių laukų yra ne tik veikiama triukšmo, esančio komunikaciniame kanale, bet taip pat ir pati generuoja epistemologinį triukšmą“. Kitaip tariant, triukšmas prisideda prie bet kokio žinojimo formavimosi. Kyla klausimas, kaip jis veikia patį tyrėją? Malaspina (2018, p. 168) pastebi, kad jei triukšmas veikia kognityvinius ir ikikognityvinius procesus, jis tampa rimta filosofine ir epistemologine problema, nes turi būti įtrauktas į paties suvokimo galimybės sąlygas. Triukšmas gali būti ne tik mąstymo ir racionalios minties objektas ar išorės

poveikis, bet ir pačių mąstymo procesų kintamasis. Bet koks epistemologinis žinojimo prigimties tyrimas turėtų susidurti su triukšmo vaidmeniu kaip pergyventa dviprasmybe, abejone ar klaida. Mano supratimu, tai yra artima tam, ką patiria ir apie ką kiekvienas savaip kalba menininkai-tyrėjai. Meninis tyrimas kaip dar vienas galimas pretendentas į epistemologinį žinojimo prigimties tyrimą, galėtų naudotis ne vien įprasta argumentacija (todėl komfortiška skaitytojams ir vertintojams), bet ir meniniais argumentais, turinčiais potencialo emancipuoti episteminių „triukšmą“ tyrimo objekte ar tyrimą atliekančiame subjekte.

Visus Royston analizuojamus teorinius darbus sieja prielaida, kad tradiciniai, dominuojantys argumentavimo būdai gali būti nebepakankami (Royston 2019, p. 14). Viena skyriuje ji detaliau aptaria Derrida knygą *Glas* (Skambesys, 1974), tikrą tekstualinį ekscesą, skirtą Apšvietos filosofo Georgo Wilhelmo Friedricho Hegelio (1770–1831) ir literatūros kritiko Gérard'o Genette'o (1930–2018) darbams. Tai yra du vienas kitą paneigiantys diskursiniai pasauliai. Kyla klausimas – kaip skaityti *Glas*? Derrida, pasirinkdamas rašyti paraleliai per du stulpelius, apsunkena galimybę skaityti linijiškai ir mąstyti dialektiškai. *Glas* teksto blokai nėra identiški, o kintančių dydžių, ir visi šie skirtumai yra svarbūs, nes tai nurodo į tam tikrą nuolatos perstatomą teksto „architektūrą“. Norint adekvačiau perskaityti tekstą, reikia skaityti šią architektūrą. Pasak tyrėjos, tokie meniniai argumentai kritikuoja šių praeities mąstytojų minties formas kaip suprastinančias ir neadekvačias, kurios negali atliepti visų kompleksinių tinklų, reikalingų apibūdinant vis įvairesnius dalykus (Royston, 2019, p. 14). Įdomu, kad ši knyga susilaukė nedaug komentarų dėl savo filosofinio turinio, nes labiausiai buvo aptarinėjama nekonvencinė darbo forma. Atrodo, tarsi nežinoma kaip prie šio teksto prieiti. Knygos formatas neįprastas, kvadratinis (tarsi „baltas kubas“), o pats rašymas yra atitrūkęs nuo akademinio rašymo tradicijų. Nepateikiamos išnašos, nors naudojamosi daugybe citatų iš Hegelio ir Genette'o tekstų, *Littre* žodyno bei kitų šaltinių⁹.

9 Nuo meninių argumentų knygos teorinėje „erdvėje“ galima pereiti prie teoretikų, prisidedančių prie konceptualių parodų kuravimo balto kubo galerijos erdvėse. Vienas ankstyviausių tokių pavyzdžių yra filosofas Jean-François Lyotard'as ir jo kartu su Thierry Chaput kuruota paroda „Les Immatériaux“ (1985)

the right to regulate a concept's content. What a word properly means (to say) cannot be known by referring back to some would-be primitivity or authentic primordially. This did not prevent him from playing with dictionaries in a productive and generic, verily poetic, way. That the same word or two words of analogous root can have two conceptually different, verily opposite, significations proves that a word is never a concept. Which immediately disqualifies the etymological instance, at least as philosophical, logical, conceptual recourse. Hegel says this at the end of the Introduction, when according to the schema of all his systematic expositions, he presents the proceeding of internal division, of self-differentiation as self-determination and self-production of the concept. When the *Einleitung* (introduction) becomes *Einteilung* (division). Then he explains the passage from *Moralität* to *Sittlichkeit*. Because this choice is arbitrary, the translations fluctuate here in essentially different senses (*sind hier in wesentlich verschiedenem Sinne genommen*). Yet even commonplace thinking (Vor-

Kant's critique of practical philosophy organizes the whole Philosophy of Right: it insures the passage from *Moralität* to *Sittlichkeit*. For Hegel, Kant cannot, does not want to, think the possibility of *Sittlichkeit* analyzed (with or without Hegel), think this essential moment of *Sittlichkeit* that the family is. So there would not be any Kantian concept of the family, any philosophical, logically deducible, and rigorously assignable concept that escapes the chitchat of an empirical anthropology. There is no Kant family in the sense that there is a Hegel family: what the latter implies—love, (monogamous) marriage, and above all the child—would be inconceivable to Kant. Save by empiric and extrinsic accident: like a bastard. At the end of his life, Hegel responds to a natural son come to be acknowledged: I know I had had something to do with your birth, but previously I was the accidental thing, now I am the essential one

being used for different concepts.”
Is the question of vocabulary he
Hegel has not skirted the pr
of philosophy's tongue. Is it a r

Įdomu, kad ir pats Derrida nemanė, kad šis darbas galėtų būti pristatytas ar priimtas tradiciniame akademiniam kontekste. Kai jau 1980 m. buvo pakviestas gintis filosofijos daktaro vardą, tai darė ne su disertacija, o su savo filosofiniu *portfolio*, kurį sudarė jo trys ankstesnės knygos, labiau gerbiančios akademinės konvencijas. Derrida abejoja, ar su *Glas*, kaip ir su kitais neįprastesnių formų savo tekstais, galėtų apsiginti filosofijos daktaro vardą: „Nemanau, kad jie yra tiesiog tinkami ar priimtini universitetui, ir nedrįsau, nemaniau, kad yra tinkami įtraukti į čia ginamus darbus“ (Derrida, 2004, p. 124–125). Įdomu, kad mąstytojas visą savo profesinį gyvenimą paskyrė įvairių tekstų dekonstrukciniam perskaitymui, tačiau universiteto institucijai taip ir nepasiūlė interpretuoti savo drąsiausių ir radikaliausių rašinių ir jų keliamo episteminio „triukšmo“.

Publikacijos malonumas

Įprastai pačioje tyrimų pabaigoje atsiduria mokslinės publikacijos, kuriose pristatomos galutinės išvados ir rezultatai. O tokios publikacijos kaip vadovėliai ir enciklopedijos turėtų atsidurti toliausiai nuo tyrimų praktikų kasdienybės. Kyla klausimas, koks šiame kontekste yra doktorantūros meno projektų statusas? Ką čia galėtų reikšti „publikacija“? Klasikinė mokslo filosofija naudojami loginio empirizmo atstovo Hanso Reichenbacho (1938, p. 6–7) įvesta perskyra tarp „atradimo konteksto“ (angl. *context of discovery*) ir „pagrindimo konteksto“ (angl. *context of justification*). Šie du dalykai atskirti, siekiant pabrėžti, kad būdas, kuriuo tyrėjai prieina prie savo idėjų, teorijų ir aiškinimų (atradimo kontekstas), nėra sisteminis ir negali būti aiškiai išdėstytas, o būdas, kuriuo idėjos, teorijos ir aiškinimai yra viešinami, įrodinėjami ir legitimuojami (pagrindimo kontekstas), gali būti ir būna sistematizuojamas, kad mokslininkų tarpe

Pompidou nacionaliniame meno ir kultūros centre Paryžiuje. Tyrėjai Danielis Birbaumas ir Sven-Olovas Wallensteinas, reflektuodami Lyotard'o parodą, užklausia: „Kaip įsivaizduotume tokį dalyką kaip parodos filosofija? Galima būtų paklausti dar radikaliau: ar įmanoma pačiai filosofijai įgauti parodos formą? Ar yra būdas suvokti arba, tiksliau tariant, *įerdvinti* filosofiją taip, kad pati parodos *medija* – jei šis terminas mums vis dar reikalingas – padėtų spręsti konceptualiai artikuliuojamas problemas, kurios tokiu atveju liautųsi buvusios vien konceptualios ir taptų jutiminio, liečiamo, girdimo ir regimo pasaulio dalimi?“ (Birbaum, Wallenstein, 2019, p. 13).

atsirastų susitarimas, kaip kažkas tam tikroje srityje gali būti laikoma tiesa (Hannula *et al.*, 2014, p. 17–18). Nubrėžusi demarkacinę liniją, klasikinė epistemologija domisi vien tuo, kas pasiduoda racionaliai, loginei rekonstrukcijai, t. y. pagrindimo konteksto konstravimui, o paties atradimo aplinkybėmis nesirūpina. „Eureka!“ paliekama psichologijai, psichoanalizei ir kitoms panašioms disciplinoms.

Meninio tyrimo intelektualinis malonumas telkiasi gyvose praktikose, kurios siejasi su neprognozuojamais kūrybiniais atradimais. Tačiau doktorantūros meno projektas galų gale yra ir publikacija, o ši, bent jau klasikiniu epistemologiniu požiūriu, turėtų priklausyti pagrindimo kontekstui, t. y. racionaliai žinojimo ir supratimo rekonstrukcijai. Išties, meno projektui kaip meninio tyrimo rezultatų publikacijai taikomas paradoksalus ir dažniausiai nebesmagus reikalavimas bent jau įvado ir išvadų dalyse pateisinti tą tyrimo malonumą: nuosekliai atskleisti metodologiją ir kitus mokslinius turinio aspektus, pateikti galutines išvadas. Ir tai daryti kuo labiau pašalinant bet kokį triukšmą, kad liktų tik švarus ir suprantamas signalas, skaidri ir racionali argumentacija, užtikrinanti sklandžią komunikaciją tarp siuntėjo ir nekantraujančio gavėjo. Menininko tyrėjo atžvilgiu tyrimo malonumą čia keičia verbalinė prievolė, o tam tikrais meno projekto rengimo etapais ir beveik prievarta. Tačiau bet kokios „galutinės išvados“ tėra sunkiai pasiekiamas idealas. Šiuolaikinė mokslo teorija demonstruoja, kad atradimo ir pagrindimo kontekstus griežtai atskirti neverta ir net neproduktyvu (Borgdorff, 2012, p. 197). Juk neretai meninį-kūrybinį procesą motyvuoja intuicija, kylanti iš teorinių pasvarstymų. Kadangi vienas kontekstas visada dalyvauja kitame, į meno projekto publikaciją galima mėginti perkelti dalį meninio tyrimo proceso, t. y. eksponuoti praktiką kaip tyrimą. Išplėstinėse publikacijose žiūrovas-skaitytojas yra perkeliamas, „įrašomas“ į atradimo kontekstą. Jis turi pats pasirinkti, kaip skaityti ir interpretuoti, tad kiekvienas jo sprendimas gali tapti nelengvu kompromisu. Galbūt dėl to atsiranda paskata skaityti dar kartą, tik kitaip?

ere marginal?
 oblem of philosophical language,
 natural language (tongue) or a for-

is that Hegel has not separated this

the thing: magni
 e all taxonomy, all non-
 ntifiable in an order. To give a
 ke any birth (certificate), to sublimate a sing
 and to inform against it, to hand it over to the po
 lice. All the police forces in the world can be routed
 by a surname, but even before they know it, a secret
 computer, at the moment of baptism, will have kept
 them up to date.

To “arraign” is to ask for identity papers, for an
 origin and a destination. It is to claim to recognize a
 proper name. How do you name without arraign-
 ing? Is that possible?

When Genet gives his characters proper names,
 kinds of singularities that are capitalized common
 nouns, what is he doing? What does he give us to
 read beneath the visible cicatrix of a decapitalization
 that is forever threatening to open up again? If
 he calls Mimosas, Querelles, Divine, Green-Eyes,
 Culafroy, Our-Lady-of-the-Flowers, Divers,

sibylline effect of arbitrariness in the immaculate choice,
 in the conception of syllables that name and open glory.
 The convention dethrones and crowns [couronne] at
 once. The ablation of the first name, the surname alone
 doing the job, accumulates the powers of the overlap,
 remarks and abolishes, to the point of infinity, oneness
 in the common, scatters it in the namelessness of the
 variable and diversifiable, from the moment the singular
 individual—a prisoner under common law—is named
 Divers. A nomination more solemn, more inaugural,
 and also more institutive, when the thesis of the name
 erects the attribute, the adjective, the epithet, what is
 not yet even the name of the thing but the supervening
 accident that unnecessarily adds itself to the substance

Eksperimentavimas

Meninis tyrimas įvairiais atžvilgiais siejasi su eksperimentavimu. Kyla klausimas, kokia turėtų būti „eksperimentavimo“ samprata, kuri šiame kontekste prisidėtų ne tik prie naujų patirčių generavimo, bet ir prie žinojimo bei supratimo plėtimo. Veikiausiai ji turėtų skirtis tiek nuo eksperimentinio meno ir muzikos paradigmos, tiek nuo tradicinio mokslo filosofijos požiūrio į eksperimentą. Atsižvelgiant į tai, praktikų vedami meniniai tyrimai galėtų būti kiek netikėtai susiję su proteinų biosinteze *in vitro*.

Šiame kontekste susidomėjau „eksperimentinėmis sistemomis“, apie kurias rašo gyvybės mokslų istorikas, filosofas ir biologas Hans-Jörg Rheinbergeris savo studijoje *Towards a History of Epistemic Things (Episteminų daiktų istorijos link, 1997)* bei vėlesniuose darbuose. Nors biochemijos ir molekulinės biologijos laboratoriniai tyrimai gali pasirodyti pernelyg tolimi šiuolaikinėms meninėms praktikoms, tačiau apie „eksperimentinių sistemų“ koncepciją jau kurį laiką svarstoma meninių tyrimų kontekste, nors ir nėra vieningos nuomonės, kaip ši teorija turėtų būti interpretuojama. Neketinu išsamiai pristatyti jos kompleksškumo, tačiau keli pagrindiniai aspektai atrodo aktualūs modeliuojamam meno projektui. Apskritai mane sudomino ne tiek konkrečios eksperimentinės sistemos ant laboratorinių darbalių, kiek jų conceptualus modelis, kurį Rheinbergeris viename interviu yra pavadinęs „eksteriorizuotomis vaizduotės erdvėmis“ (Schwab, 2013, p. 210).

Kaip reikėtų suprasti „eksperimentines sistemas“? Klasikinėje mokslo filosofijoje eksperimentas buvo siejamas su pagrindimo kontekstu, t. y. prisidėjo prie mokslinių teorijų parėmimo. Kritinio racionalizmo atstovas Karlas Popperis tvirtino, kad mokslininkai pirmiausia užsiima teorine refleksija ir išsikelia hipotezę, o tada eksperimentatoriai suformuoja eksperimentinę situaciją, atlieka vieną dirbtinai izoliuotą eksperimentą ir tokia kontroliuojama operacija verifikuoja ar falsifikuoja teorines propozicijas. Taip suprastas eksperimentavimas yra iš anksto apribojamas ir nukreipiamas vien į teorijų tikrinimą, tikslinimą ir tobulinimą. Laikantis tokio požiūrio, žinojimas kyla ne iš pačių eksperimentavimo praktikų, bet jį galima pasiekti per universalių teiginių empirinį

testavimą. Pasak Popperio (2001, p. 90), mokslo raida vyksta pagal formulę $P_1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P_2$, kur susidūrę su problema P_1 mokslininkai pereina prie bandomosios teorijos TT (angl. *tentative theory*), iš kurios reikia pašalinti klaidas EE (angl. *error-elimination*) kritiškai ją persvarstant arba eksperimentiškai tikrinant. Iš to kyla naujų problemų P_2 ir t. t. Mokslinės teorijos – tai idealizuotos mašinos, kurios, kaip ir visos mašinos, nuolat tobulinamos, juda vis stipriau, geriau ir greičiau. Kita vertus, remiantis istorine biomedicininų tyrimų praktikos analize, galima teigti, kad eksperimentatoriai susiduria su viskuo, tik ne su pavieniais eksperimentais (Rheinberger, 2012, p. 92).

Laboratorijos kontekste tyrėjai dirba su tuo, kas gali būti įvardijama kaip „eksperimentinė situacija“. Kitaip tariant, mokslo praktikai turi reikalų ne su dirbtinai izoliuotais eksperimentais ar aiškia perskyra tarp teorijos ir praktikos, o labiau su kompleksiniu eksperimentiniu išsidėstymu (angl. *complex experimental arrangement*), specialiai sudarytu taip, kad kurtų žinojimą, kurio tyrėjai dar neturi savo žinioje. „Eksperimentinė sistema“ – tai „pagrindinis mokslinės eksperimentinės veiklos vienetas, apjungiantis lokalius, techninius, instrumentinius, institucinius, socialinius ir episteminius aspektus“ (Rheinberger, 1997, p. 238). Kitaip tariant, tai yra mažiausias funkcionalus darbo vienetas, su kuriuo laboratorijoje dirba eksperimentatoriai. Pasak Rheinbergerio (2012, p. 90), „toks apibrėžimas turi pasekmių mokslo teorijai ir istorijai. Paklausus, kas veda tyrimo procesą pirmyn, patartina pradėti nuo eksperimentinės sistemos, jos struktūros ir dinamikos apibūdinimo, o ne nuo teorijos pirmumo, kad ir kaip originaliai ar neišvengiamai ji būtų formuluojama“. Tokiu būdu eksperimentinė veikla perkeliama iš pagrindimo į atradimo kontekstą, o nuo mokslinių teorijų hegemonijos pasisukama į eksperimentines praktikas kaip naujų epistemų generatorius.

Svarbiausią vietą eksperimentinėse sistemose užima sąveika su medžiaga – jei nėra pasinėrimo į ją, nėra ir kūrybiško eksperimentavimo. Nors niekada nedirbau petys petin su eksperimentatoriais laboratorijoje, tačiau Rheinbergerio aprašyta „eksperimentinė situacija“ pasirodė artima menininko tyrėjo. Neatsitiktinai tiek „laboratorija“, tiek „studija“ savo etimologijomis nurodo į intensyvaus, įtraukiančio darbo erdves. Kiek eksperimentatorius yra

įsitraukęs ir pajėgus pastebėti bei užfiksuoti mažiausius sistemos svyravimus, generuojamus reikšmingus skirtumus? Kiek visa tai jam yra materialus ar episteminiis „triukšmas“? Stebėtojas iš pašalies negalėtų viso to tinkamai įvertinti, nes jis neturėtų tam reikalingos patirties, proceso metu įgytos intuicijos.

Episteminiai daiktai

Kas yra būdinga eksperimentinių sistemų vidinei dinamikai? Pasak Rheinbergerio (1997, p. 28), atidžiai stebint eksperimentinį procesą, galima išvystyti du skirtingus, tačiau neatskiriamus elementus. Pirmasis yra mokslinis tyrimo objektas, įvardijamas kaip „episteminiis daiktas“¹⁰. Molekulinės biologijos kontekste tai yra „materialūs būviai ar procesai – fizinės struktūros, cheminės reakcijos, biologinės funkcijos – kurie sudaro tyrimo objektus“ (Rheinberger, 1997, p. 28). Mokslo istorikas praktinius eksperimentus laboratorijoje suvokia kaip materialaus rašymo procesą. Meno kontekste Borgdorffas (2012, p. 193) aptinka panašią situaciją: „Taip pat ir meninių praktikų tarpe meno kūriniai yra hibridiniai objektai, situacijos ar įvykiai – episteminiai daiktai, kurie sudaro meninio tyrimo varomąją jėgą.“ Vadinamieji „episteminiai daiktai“ įkūnija tai, kas dar nėra žinoma. Paradoksalu, bet jie jau pateikia atsakymus į klausimus, kurių tyrėjai dar negali patys aiškiai suformuluoti. Žvelgiant tokiu būdu, tyrimas tampa menu surasti nežinomiems atsakymams tinkančius klausimus.

Antrasis eksperimentinių sistemų elementas yra techninės-aparatinės sąlygos, įvardijamos kaip „techniniai objektai“. Pasak Rheinbergerio (1997, p. 30), skirtumas tarp eksperimentinių sąlygų ir episteminių daiktų yra ne struktūrinis, o funkcinis, priklausantis nuo vartojimo praktikos. Negalima kartą ir visiems laikams atskirti skirtingų sistemos komponentų. Ar objektas veikia kaip episteminiis daiktas, ar kaip techninis objektas, priklauso nuo vietos, kurią

¹⁰ Rheinbergeris vietoj mokslinėje vartosenoje labiau įprasto termino „objektas“ dažniau vartoja „daiktas“, norėdamas pažymėti konceptualiai dar neapibrėžtą, bet jau materialų jo pobūdį. Verta paminėti, kad „daiktas“ buvo pasiskolintas iš meno istoriko George'o Kublerio studijos *The Shape of Time. Remarks on the History of Things (Laiko forma. Pastabos apie daiktų istoriją, 1962)*, į kurią Rheinbergeris ne vieną kartą nurodo savo tekstuose.

jis užima eksperimentiniame kontekste. Pakankamai stabilizuoti episteminiai daiktai gali įgyti apibrėžtas tapatybes ir virsti į techninius objektus, mokslinius instrumentus. Tuo tarpu visi techniniai objektai yra sudaryti iš ankstesnių episteminių objektų ir įkūnija tam tikro tyrimų lauko žinią tam tikru laiku. Tačiau techniniai objektai patys gali būti dekonstruoti, panaudoti kitu būdu, taip išlaisvinant jų episteminių potencialą. Gali kilti klausimas, kam apskritai daryti perskyrą tarp „episteminių daiktų“ ir „techninių objektų“, jei ji yra nestabili ir nuolatos panaikinama. Pasak Rheinbergerio (1997, p. 30–31), tai padeda sekti inovacijų žaismą, suprasti precedento neturinčių įvykių atsiradimą, o taip pat ir pačių tyrimų esmę.

Reikia pažymėti, kad episteminiai daiktai eksperimentinėje sistemoje pirmiausia pasireiškia kaip materialūs įrašai, pėdsakai, bendrosios rašto formos¹¹. „[Mokslinis] objektas yra įrašų pluoštas“. [...] Visa tai yra materialūs ženklai, reikšminiai objektai. Šių grafemų išsidėstymas sudaro eksperimentinį rašymą, – teigia Rheinbergeris (1997, p. 111). Įprastai lingvistikoje „grafema“ reiškia mažiausią abstraktų rašto sistemos vienetą, užrašomą konkrečiomis raidėmis, tačiau čia jos samprata išplečiama, įtraukiant bet kokio pobūdžio eksperimentiškai pagamintus materialius signifikantus.

Rheinbergeris pastebi, kad eksperimentinių sistemų produkuojamus episteminius daiktus motyvuoja tai, ką Derrida (2006, p. 38) yra įvardijęs savo naujažodžiu *différance* – tai skirtumas kaip netapatumas ir kartu uždelsimas, atidėjimas laike. „Sistemos turi būti „diferenciškai reprodukuojamos“, norint, kad jos išliktų kompleksiniais eksperimentiniais išsidėstymais, kur žinojimas gali būti generuojamas, kuris slypi anapus visko, ką galėtume sumanyti ar ko galėtume tikėtis. Tačiau tai veikia ir atvirkščiai. Techniniai objektai, jei panaudojami kitaip, skirtingai, gali paaukoti savo stabilumą ir išsisklaidyti į epistemologinius klausimus. Pavyzdžiui, molekulinėje biologijoje organizmai, genai ar kitos būtybės kartais gali būti dalykais, *kuriuos* norime sužinoti (episteminiiais daiktais), o kitais atvejais – objektais, *per kuriuos* galime žinoti

¹¹ „Įrašus“ ir „pėdsakus“ galima atsekti iki Derrida, kurio knyga *Apie gramatologiją* (1967) Rheinbergeris kartu su Hannsu Zischeriu 1986 m. išvertė į vokiečių kalbą. Rheinbergeris aptinka ir konceptualizuoja *différance* veiklą empiriniuose baltymų sintezės tyrimuose.

(techniniais objektais). Šiame kontekste Rheinbergeris kalba apie sinchroninį „epistemiskumo“ ir „techniskumo“ susipynimą bei diachroninį „skirtumo“ ir „reprodukcijos“ susipynimą“ (Borgdorff, 2012, p. 190).

Rheinbergeris mano, kad ieškant bendro mokslinio ir meninio eksperimentavimo pagrindo, jo atradimus galima būtų taikyti akademinėms tyrimų praktikoms už biochemijos laboratorijos ribų, tokioms kaip interpretacijai humanitariniuose moksluose ir ypač rašymui. Pasak jo, „Rašymas yra savaime eksperimentinė sistema. Tai pasiruošimas eksperimentiniam darbui. Tai nėra vien tik duomenų, faktų ar idėjų užrašymas. Taip pat tai nėra tik pigus sakinio žodžio pakaitalas. Tai nėra tiesiog skaidri minčių terpė. Tai [rašymas] suteikia joms materialią substanciją, ir būtent tokią, kuri leidžia atsirasti kažkam naujam“ (Borgdorff, 2012, p. 193).

Mano akimis, menininkai-tyrėjai, eksperimentuodami su medžiagomis ir savitomis episteminėmis praktikomis, visada jau „rašo“ ir modeliuoja savo meno projektus „iš apačios į viršų“. Todėl meninės praktikos taip pat galėtų būti vertinamos ir interpretuojamos kaip bendrosios rašymo formos, o meno artefaktai – kaip kompleksiniai „įrašų pluoštai“, tekstai bendrąja prasme. Tokia materialių artikuliacijų samprata meno kūrinio neredukuoja į žodžius, neišsemia meno komponento ir tikrai nesukuria jo atgaline data, bet sudaro potencialią galimybę jam virsti kuo nors kitu. Rodos, kad ten, kur menas konceptualiai ar materialiai „gyvas“, jis galėtų ne tik veikti socialinę tikrovę, bet ir diferenciskai reprodukuotis, mutuoti, transformuotis. Pačią eksperimentinių sistemų teoriją galima įvardyti kaip konceptualų „techninį objektą“, kuris buvo įtrauktas į modeliuojamą meno projektą, siekiant atsekti, nužymėti episteminius procesus. Egzistuoja realus pavojus vartoti žodyną bei sąvokas, kurios gali būti neveiksnius meno kontekste. Kita vertus, tai gali tapti įdomiu iššūkiu – pasižiūrėti į kūrybinę veiklą kiek kitu kampu, pro eksperimentinių sistemų prizmę ir stebėti, į ką ji galėtų išsiskaidyti. Taigi kas galėjo būti atsekta, nužymėta? Mėginu žymėlapuose rašyti, pasinaudodamas Rheinbergerio terminais, „episteminių daiktų“ ir „techninių objektų“ dialektinę žaismę. Visa tai formuoja metodologines meninių tyrimų trajektorijas. Doktorantūros meno projektas tuo pačiu judesiu produkuoja tiek materialias artikuliacijas, tiek publikaciją kaip jo perskaitymo „mašiną“.

Verstis kūliais

Atsitraukus iš toliau galima stebėti, kaip šioje esė „rašymo“ samprata vertėsi kūliais: atsispyrė nuo balsiskumo ir nėrė į fenomenologinio diskurso gelmes, kur save atrado kaip materialias „nuosėdas“. Pramušė fenomenologiją – rado konceptualųjį meną, pramušė konceptualųjį meną – rado postkonceptualųjį. Tuo metu kai menininkai žodžiais artikuliuavo menines propozicijas, teoretikai su kritikais griebėsi meninių argumentų. Galiausiai rašymo samprata vertėsi per eksperimentines gyvybės mokslų praktikas ir leidosi į bendrąją savo sampratą – materialias artikuliacijas, vedamas diferencinės reprodukcijos. Kitaip tariant, iš skaidraus „balso“ humanitarikos persikėlė į hibridinį posthumanistinį kontekstą... Galbūt visiems tyrimams, įskaitant ir meninius, rašytinis komponentas yra absoliuti būtinybė. Ir gal visoms žinijos sritims raštas svarbus kaip mąstymo struktūra. Nepaisant to, esu linkęs manyti, kad integralaus doktorantūros meno projekto tiriamoji dalis gali būti reprezentuota ne tik per įprastą rašytinį tekstą, bet visada jau reprezentuoja save per tai, ką galima įvardyti kaip „ekspozicijas“, „meninius argumentus“ ar „materialias artikuliacijas“. Žvelgiant iš tokios perspektyvos, iš prigimties daugiaprasmiai meno kūriniai tampa elementais, per kuriuos, su kuriais ir kuriuose vyksta meninis tyrimas.

Meno koeficientas

Marcelis Duchamp'as XX a. pradžioje teigė, kad kaip menininkas visai prarado susidomėjimą tuo, ką pavadino „tinklainės menu“ (pranc. *peinture rétinienne*). Atsirado manančių, kad materialios praktikos neteko svarbos, o konceptai atsidūrė pirmame plane. Įdomu, kad tokia laikysena savaip rezonuoja su to meto mokslo filosofija, teoretizavimą pastačiusia į svarbiausią vietą mokslinėje veikloje (Schwab, 2013, p. 200). Šiuo atveju turiu omenyje lingvistinį posūkį ir loginį pozityvizmą, kuriais, beje, itin domėjosi grynojo konceptualiojo meno atstovai. Duchamp'as, rodos, taip pat implikuoja epistemologinę skirtį tarp atradimo ir pagrindimo kontekstų. Savo programinėje kalboje *Kūrybinis aktas* (1957) jis teigia, kad menininkas negali įsisąmoninti ar racionaliai

rekonstruoti savo kūrybinio proceso, nes visada trūks kokios nors grandies sprendimų eigoje. Neatitikimą, plyšį tarp intencijos ir realizacijos Duchamp'as įvardijo kaip asmeninį meno kūrinio „meno koeficientą“. Tai „yra lyg aritmetinis santykis tarp to, kas neišreikšta, bet norėta išreikšti, ir to, kas išreikšta neplanuotai“, – teigė Duchamp'as (2012, p. 218). Galima sakyti, kad neatitikimas tarp sumanymo ir jo realizavimo yra su minuso ženklu ir žymi skirtumą. „Negatyvumo galia (angl. *negative capability*) – tai gebėjimas išlikti netikrumo, abejonių, paslapties būsenos, užuot ėmusis irzliai aiškintis faktus ir priežastis“, – dar 1817 m. laiške rašė poetas Johnas Keatsas. Taip pat ir konceptualistas Solas LeWittas (1999, p. 106) įsivaizdavo, kad „Konceptualūs menininkai yra mistikai, o ne racionalistai. Jie pereina prie išvadų, kurių logika negali pasiekti“. Menininkai šiais teiginiais vis dar labai mėgsta sau pataikauti. Tačiau tai turi implikacijų ir meniniams tyrimams. Atrodo, kad postkonceptuali meno praktika ir iš jos išplaukiantis meninis tyrimas negalėtų tapti „pozityvia“ disciplina.

„Paprasti žodžiai“

2012 m. spalio 20 d. Nacionalinės dailės galerijos projekto „Ornamentas“ – pasakojimo apie istoriją ir menininkus joje – kontekste buvo pristatytas kūrinys „Paprasti žodžiai“. Kuratorės: Dovilė Tumpytė ir Gerda Paliušytė.

Kalbos figūra

Nacionalinės dailės galerijos projektas „Ornamentas“ meno lauką pasiūlė kaip apmąstymo ir veikimo erdvę. Mane sudomino pastovioje jos ekspozicijoje eksponuojama tapytojos Bronislavos Jacevičiūtės (1919–2013) didelio formato drobė „Rašytojai 16-oje lietuviškoje divizijoje“ (1953). Figūrinė kompozicija, sukurta pagal socialistinio realizmo teminio paveikslo principus, reprezentuoja to laiko oficialius herojus – TSRS Raudonosios armijos šaulių diviziją, kariavusią Antrojo pasaulinio karo metais ir lietuvių rašytojus. Dešinėje pirmame plane įkomponuota lietuvių poetės Salomėjos Nėries (1904–1945), skaitančios eilėraštį, figūra. Jos užnugaryje tupi Petras Cvirka, Liudas Gira ir kiti rašytojai. Salė, kurioje kabo paveikslas, reprezentuoja sovietmečio dailę. Galima įsivaizduoti,

kad paveikslas toje pačioje vietoje galėjo kabėti ir sovietmečiu. Salomėja Nėris mane sudomino kaip literatūrinė ir politinė figūra, jungianti skirtingas epochas.

Kūrinio pavadinimas „Paprasti žodžiai“ – pasiskolintas iš pačios poetės žodžių. Vinilinėje plokštelėje „Salomėja Nėris, Eilėraščiai“ (1968) radau įrašą, kuriame aktorė Monika Mironaitė skaito fragmentą „Kaip aš kuriu eilėraščius? – iš 1941 m. rašytos autobiografijos“. Poetė savęs klausia ir sau atsako: „Kaip aš kuriu eilėraščius? Mintis arba idėja, kurią noriu išreikšti eilėraštyje, turi pavirsti jausmu, pergyvenimu. Tas pergyvenimas, jausmas banguoja ir susidaro bežodinis ritmas, melodija, savos rūšies muzika. Po to gimsta žodis. Žodis artimesnis, geriau nusakąs tą jausmą. Žodžio vieta, jo turinys ir atitinkamas sąskambis turi lemiamą reikšmę – eilės tampa gyvomis, įtaigiomis. Kuo mažiau žodžių. Jie parinkti ir visiškai paprasti. Juo paprastesni žodžiai, juo vertingesnis poezijos kūrinys. Juo labiau jaučiamas minties intensyvumas ir gyvenimo pulso jėga“ (Nėris, 1968). Sunku įvertinti, kiek ši autobiografija yra autentiška. Nepavyko surasti jokio kito leidinio, kuriame būtų publikuotas šis fragmentas.



Garso įrašas „Salomėja Nėris, Karo lyrika“ (1986).

Bronislava Jacevičiūtė-Ječiūtė, „Rašytojai
16-oje lietuviškoje divizijoje“, 1953. Aliejinė
tapyba, 100 x 147 cm. Lietuvos dailės muziejus.
Antano Lukšėno nuotr.



Kūrybinis žodynas

Literatūrologas Viktoras Alekna (1915–2008) parengė ir išleido dviejų tomų *Salomėjos Nėries gyvenimo ir kūrybos metraščių* (1995–1997). O sovietmečiu leistame moksliniame žurnale *Literatūra ir kalba* (1980) buvo publikuotas jo 1978 m. sudarytas *Salomėjos Nėries poezijos dažnumų žodynas*. Susidomėjau tokio žodyno turiniu. Visi kada nors poetės kūryboje pavartoti žodžiai – tai ideali kolekcija, kuriai tarsi nieko jau nebetruksta. Kaip ji buvo sudaryta? Literatūros tyrinėtojas perskaitė pirmąjį ir antrąjį *Salomėjos Nėries Raštų* (1957) tomus, visus žodžius skrupulingai suskaičiavo, suklasifikavo ir suvedė į lenteles. Viename lentelės stulpelyje žodis, kitame eilėraščių skaičius, o trečiame – jo absoliutinis dažnumas. Laikais, kai buvo dirbama be kompiuterių, turėjo būti įdėta daug kantrybės ir darbo, sudarinėjant tokio pobūdžio žodyną.

Savo kruopštų darbą Alekna motyvuoja tuo, kad „kiekvienas poezijos skaitytojas yra subjektyvus jos vertintojas. Žinoma, pati poezija nuo to nenukenčia, nes kiekvienas vertinimas, tegu ir subjektyviausias, rodyte rodo, kad kūrinys yra gyvas ir atlieka estetinę paskirtį. Vis dėlto tai yra labai neparanku mokslui, todėl jau seniai ieškoma metodų, leidžiančių poeziją apibūdinti nors kiek objektyviau“ (Alekna, 1980, p. 168). Į jausmais persmelktą poezijos medžiagą pasižiūrėta su akademinė sistema. Kita vertus, toks mokslinis tyrimas poezijai taikomas tarsi psichoanalizė – mėginama paaiškinti jos „simptomus“: poezija dekonstruojama, „gyvi“ žodžiai aprašomi kaip empiriniai objektai, suklasifikuojami ir mokslo žurnale išeksponuojami tarsi kokie muziejiniai artefaktai. Pateikiami įvairūs kūrybinio žodyno pjūviai, sugrupuojami pagal semantinius laukus – nuo įvairių abstrakcijų iki augmenijos.

Literatūrologas, kruopščiai suindeksavęs eilėraščius, apibendrina: „Poetė pavartojo 7 246 žodžius, kurie tekste pasikartoja 67 090 kartų, arba vienas žodis pasikartoja apytikriai 9,25 karto“ (Alekna, 1980, p. 169). Visa tai labai įdomu, tačiau ką literatūros mokslui veikti su tokiais tyrimo rezultatais? Pagal apskaičiavimus, aštuonioliktas pagal vartojimo dažnumą yra daiktavardis „saulė“, o devynioliktas – „vėjas“. Tyrimo pabaigoje pateikiama jų grafograma. Jeigu kiekvienas poetas turėtų savo kūrybos dažnumų žodyną, būtų galima juos tarpusavyje

200	pasakyti	52–39	vargas	43–34
	didelis	51–35	žengti	43–31
	galas	51–37	metas	42–24
	koks	51–41	saulėtas	42–40
	niekad	51–40	260 amžinas	41–37
	žiūrėti	51–43	darbas	41–23
	bedugnė	50–40	dėl	41–28
	dabar	50–41	dūmas	41–33
	kraštas	50–45	duoti	41–31
	paskutinis	50–41	kitas	41–36
	raudoti	50–44	lėkti	41–28
	spindulys	50–47	piktas	41–34
	stovėti	50–44	sustoti	41–31
	karštas	49–40	vakarai	41–30
	oi	49–37	auksas	40–32
	saulutė	49–45	dievas	40–30
	ties	49–38	gausti	40–30
	ak	49–38	laužas	40–32
	akmuo	49–33	nematyti	40–31
	balsas	49–37	ragana	40–19
	išbalti	48–42	kalbėti	39–34
	karas	48–36	kryžius	39–31
	prieš	48–35	lydėti	39–36
	vieta		medis	39–31
	žaišas		280 nes	39–36
	beržas		ramus	39–34
	galėti		šviesti	39–36
	ilgai		tėvas	39–17
	karžygis		tiktai	39–35
	miestas		užburti	39–33
	nė		žirgas	39–25
	tada		ežeras	38–18
	tarp		sutikti	38–34
	240 vanduo		vieškelis	38–28
	kol		viskas	38–28
	rozė		žingsnis	38–33
	žaltys		gatvė	37–28
	bučiuoti		laikas	37–27
	kruvinas		ledas	37–29
	plienas		neramus	37–34
	šalis		pieva	37–34
	tenai		smėlis	37–29
	tėviškė		štai	37–33
	žūti		amžinai	36–29
	Eglė		300 būrys	36–31
	ilgas		keliauti	36–29
	juokas		klajoti	36–30
	kerštas		marios	36–26
	plaukas		sodas	36–27
			sutema	36–24
			geltonas	35–26
			klaikus	35–29
			likimas	35–27
			nusileisti	35–29
			pirmas	35–24
			pušis	35–28
			vėliava	35–25
			viltis	35–34

	skristi	108—74	ilgesys	74—63
	ziedas	(gėlės) 103—76	girdėti	73—56
	vardas	102—66	laisvas	73—48
	mėlynas	101—80	kristi	72—56
	gyvenimas	100—69	paukštis	72—46
	laukti	100—64	debesis, -ies	71—51
	šešėlis	99—78	krantas	70—53
	audra	98—61	Lietuva	70—43
	jei	98—70	sunkus	70—56
	degti	97—76	vien	70—57
	draugas	96—69	tegu	69—50
100	priešas	96—58	amžius	68—48
	baisus	92—59	norėti	68—50
	šaukti	92—64	sakyti	68—55
	kodėl	prv.— 69 jng.— 21	raudonas	67—47
	sparnas	90—69	160 senas	66—41
	tėvynė	90—63	didis	65—53
	gražus	89—68	sniegas	65—54
	tamsus	89—66	tylėti	65—47
	laimė	87—67	langas	63—52
	mylimas	87—66	liūdnas	63—52
	miškas	87—58	durys	62—46
	vis	prv.— 56 dll.— 31	gilus	62—50
	pro	86—73	skambėti	62—51
	koja	85—66	gi	61—45
	nei	85—37	kada	jng.— 37 prv.— 24
	palikti	85—66	lapas	61—49
	ugnis	85—75	lūpos	61—52
	žodis	85—58	negalėti	61—46
	brolis	84—52	nešti	59—51
	namas	84—52	šis	59—45
120	tylus	84—74	gimtas	58—49
	matyti	82—55	platus	58—50
	mirti	82—65	sakalas	58—28
	motina	82—57	sugrįžti	58—41
	tolimas	82—68	180 skaisčius	57—49
	apie	81—41	bėgti	56—42
	naujas	81—59	geras	56—42
	džiaugsmas	80—66	svetimas	56—43
	gyvas	80—63	šventas	56—40
	kapas	79—62	tyliai	56—45
	pasaka	79—62	vai	53—28
	pilkas	79—66	grįžti	55—33
	skausmas	79—65	lig	prl.— 54 jng.— 1
	vaikas	79—50	toli	55—33
	verkti	79—58	jaunystė	54—37
	kova	78—48	juk	54—44
	vėtra	78—51	pilis	54—29
	daug	77—54	savęs	54—45
	gyventi	77—58	likti	53—42
	mintis	77—60	mažas	53—36
140	nebūti	77—57	nežinoti	53—44
	takas	77—60	nors	dll.— 21 jng.— 32
	vasara	77—53	kilti	52—43
	žinoti	77—60	miegoti	52—34
	galva	76—61		

palyginti. Šiuo atveju Salomėjos Nėries žodyno tyrimus galima būtų lyginti tik su daug mažesnės apimties Maironio *Pavasario balsų* dažnuminiu žodynu, publikuotu 1970 m. Alekna vienu darbu dekonstravo Nėries poeziją, o jau kitu, iš surinktų jos gyvenimo faktų, sukonstravo tariamai objektyvią biografiją. Galbūt vedamasinas meilės ar kito, tik jam žinomo motyvo, mokslininkas, sudarydamas žodyną ir metraščių, mėgino stabilizuoti Salomėjos Nėries tapatybę. Žinoma, joks literatūrologas negalėtų padaryti reikšmingo poveikio tokiai figūrai, kokia Lietuvos kultūriniam kontekste yra Salomėja Nėris. Mane savotiškai žavi tai, kad tokie tyrimai buvo atlikti. Šiandien jie man atrodo netgi labiau poetiški už pačią poeziją.

Spiečius

Kilo klausimas, ką gali atverti šis tariamai paprastų žodžių rinkinys iš nepaprasto Lietuvos istorijai laikotarpio. Norėdamas suprasti, perkėliau Nėries kūrybos žodyną ant vienos plokštumos. Bendradarbiaudamas su duomenų analitiku, sukūriau kompiuterinę programą, kuri suvestus duomenis transformavo į kintamo mastelio žodžių spiečių. Pasistengiau, kad literatūrologo darbas nenu-eitų perniek: dažniau pasikartojantys žodžiai tapo didesni, o rečiau – mažesni. Tai spindi Nėries „saulė“ ir siuncia spindulius. O jos spinduliuose – „pjautuvas“ ir „kūjis“, „Gediminas“ ir „Vytautas“. Spiečius yra tarsi sprogstanti žvaigždė, saulė, kuri yra jau mirusi, o šviesa, kurią matome, yra tik jos likutis. Tuo pačiu tai pagal perspektyvos dėsnius sukonstruota jos poetinio pasaulio „momentinė fotografija“. Kokį momentą ji užfiksuoja? Tam tikrą kūrybinį žodyną, kuris buvo būdingas XX a. viduriui. Tai aptverta kalbos teritorija, tarytum leksinis rezervatas.

Spiečius buvo atspausdintas ant baltos lipnios plėvelės ir užklijuotas ant galerijos sienos. Dėl aukštos raiškos spaudos technologijos visi žodžiai buvo gerai perskaitomi. Atspaude ant sienos neliko sąsajų tarp žodžių, nebeliko originalaus poetinio teksto. Žodžiai tarsi prarado atmintį, juos ištiko amnezija. Tačiau išsibarstę skirtingų dydžių teksto elementai kiekvienam juos skaitančiam atveria savą žaismę ir savą skaitymo tvarką. Daugeliui žiūrovų susidarė įspūdis, kad



Arnas Anskaitis, „Paprasti žodžiai“ (atidarymas), 2012.
Nacionalinė dailės galerija, Vilnius. Miglės Narbutaitės nuotr.

Garso poezijos projektas „nunu“ (Žygmantas Kudirka,
Gabrielė Labanauskaitė, Darius Jurevičius).
Miglės Narbutaitės nuotr.



Maksimas Gorkis rūkantis West
jam į parankę įsikibusi Ofelija, pusiau gyva
dar vienas ekstra bolševikas
petingas Klemensas, kuris iškart
pareiškė, kad jam svarbu – tik petingas
toks vienas fricas ant brauningo
atjojęs tiesiai iš filinio balius reichstage
und undinėle nuo linksmojo Dunojaus;
galiausiai – geiša, kuriai viskas nuolat dzin
ir netgi – našlaitėlė gero būdo,
o kiek dar neišvardintų kitų...
žodžių, svečiai suplūdo
iš josos dailios šlovingosios šalies,
nuo Alpių, Nagasakio, iš Kėdainių –
tik Belorusijos pasienis neregėjo –
dievaži

dar nieks išties neprasiidėjo
bet kukuot ir dūsauti suskato Melnikaitė
Maksimas suburbėjo: ji matyt dar vis mergaitė,
o ši nugirdusi lyg žiezula pasiuto
ir ištarė visiems *sudiev*
po šito žodžio pikto
Ofelija iškart apalpo
tiksliau parkrito negyva
gaivint ją bandė ekstra bolševikas
bučiavo, pūtė orą lyg Eolas: ach, ach,
petingas Klemensas darbavos rankomis
krūtinę nuolat spaudė: und und und!
net prikėlimo maldą sukalbėjusi
našlaitė gero būdo
padėt jau niekuo negalėjo
ir taip Ofelija, kaip būtų gaila,
pasieny amžiams užusnūdo.

kokia čia gali būti orgija be jos!
sukliko fricas, brauningą sugriebęs,
jam tuoj keiksmazodžiais riebiais
atitarė Maksimas,
šių išsigandęs metėsi padangėn žąsinas moliūgas,
kiti paskristi nemokėję
nėrė beprotystėn.
tik geišai, aišku, viskas buvo dzin.

į ją pažvelgęs Donžuanas tuoj prakalbo blaviai:
tik pažiūrėkite, kokia mirtis greita!
palaidokim Ofeliją gražiai
o jau tada nelauk nieko – baisiai staigiai
užplakim mirtį savo plakančia aistra.

Vaiva Grainytė

„Dzin!“
Klykteli Alpės –
Kalnų taryba horizonte.
Rožės bara pavasarį,
Garuoja gyvatė.
Lieknutis ašarotas našlaitis – židiny.
Jis yra narsuolis visagalintis,
Trylika valandėlių kasdien

-- iš žodžių lyg žvaigždžių takus dėlioju,
bandau jais eiti, bet sukuos, supuos,
mintis užtvindo prasmės, akyse mirga, dzin, kad nesimato
jau nieko, per sapnus rašau –

tik žodžiai man vaidenas kiti.

Bet dzin. Gerai bus ir paprasti

nes vis tiek iš žodžių spiečiaus išvartytą
savo vardą aš randu
auksu parašytą

Benediktas Januševičius

Vienuolis yra avietė

vienuolis yra avietė
su kryželiu
per vidurį

meilė yra avietė
su rakteliu
per vidurį

pilka pelytė yra avietė
su snukučiu
per vidurį

miestas yra avietė
su takeliu
per vidurį

užnuodyta jūra
kurioje maudosi
mirusios žuvys
yra avietė
su lapeliu
per vidurį

snaiperiai nušovę perkūno oželį
yra avietė
su varpeliu
per vidurį

užleisti vietą kapinėse
yra avietė
su langeliu
per vidurį

iš laimės perdegusi
iljičiaus lemputė
yra avietė
su lašeliu
per vidurį

naktis yra avietė
su laiškeliu
per vidurį

tame laiške nusmigo
girtas vėjas

niekada neklausk
kas parašė šį laišką

taip taip
bedugnės sagas
lėtai sagsto
benamiai drąsa
darbas ir keli jazminai
kol liekame
tik aš ir tu

jazminų aromatas
liečia mūsų sagas
miego pirštais
ir apnuogina miestą

kuriame kova tęsiasi
kuriame prie kelio
badauja aerodromas mėnesiena
ir laikas

dėvėtomis valandoms lėtai
valantis uniformas
badaujantis asfaltas
badaujantis Trijų kryžių kalnas
badaujantis dangus
badaujanti konstitucija
gražiai susikibę už rankų
įkanda alkanai vėliavai

o vėliavos gatvėse
greta didelių rudens afišų
miega žvaigždės ir meteorai

jų sapne statomas DZIN
bei fabrikas kuriame jis pagamintas
jų sapne statomas jeigu ir
planuojamas taip

bet visgi –
vėliavos sapno gatvėmis
vaikščioja spalvis nukąsta koja

Mindaugas Nastaravičius

pavyzdžiui, Salomėja

nes iškerpu iš oro – ir esi,
ir taškas – du taškai ant tavo kūno – ir tik vėliau
ištarsi – visko būna – nes pirštais juos sujungsiu, kai tamsi

akis regės užmerktą tamsią akį – betiksliai
kūnai pirštams pasiduos – nes visad –
lis – kaip niekada – namuos – nebeatskirsimė, kuris pasakė:

nes aš, nes tu – ne daugtaškis, ne taškas – čia liekam
mirkt, čia matome, kaip blaškos
ir drebulys, ir baimė – tiek to rojaus

nes nusivylęs danų filosofas – mus iškerpa
iš negulėtos sofos – ir mums patiems mus darkart paaukoja

Darius Jurevičius

garso poezijos projektas *nunu*

Arnas Anskaitis

aš žvaigždė
kailinotas mosuoja narsuolis
pastojęs nuo nuodėmės

aš šaižus

niršti ir žiebtį ištasuoti sugriežti
daužti, nulaužti kryželį.
kliedėti – išvežti

aš fiordas

fiordas kaip raukšlė
jaučiuosi kaip jautis

atleidžiu atklydus
bet braidžiot neleidžiu

nepraminti nebespajudyti nebepajudinti

aš orlaivis

gal tik laivelis nugrimzdęs, grindytas
atklydęs išvydęs nukritęs nuvytęs
sudužęs ir kliedintis

aš sotus

spurdėti parduoti murmėti
nuginkluoti susmukti palūžti
nekankinti nušauti. laidotuvės.

Gabrielė Labanauskaitė

garso poezijos projektas *nunu*

pavasaris. kareivis parausta
netenka lietuvis vainikėlio
šiltas plaukas kaip saulė
pjautuvu sutemą sugauna

palaidūnas suvynioja begalvį
murza budrus šiurena dirvonais
svajonė elgeta undinė
žaibuoja plėšrios chrizantemos

kamienas nutuko kaip
šešiasdešimt karvučių
bet penkmetis (priešpavasarinis)
maloniai užkrutėjo

tarybiniam lakūnui
stiebai staklės kurortas
poemos kankinasi cenzūra serga
neprašnekina net midutis

skylėtojų kamatojų beprotystė
vėlinės raudonai šukuoja
Žalgiris simtaspalvį ir nukranka
Aukuras sutryptas, srovė miglota

Želia šilas Donžuanas
Kantriai iškraipyta sopulio alėja
Uždaras daržas išdraskytas
Gėtė myluojasi su išplėstake Ofelija



Istorinės klostės

Kūrinys „Paprasti žodžiai“ turi kelis skaitymo etapus, klostes, kilpas. 1968 m. aktorė Monika Mironaitė perskaito fragmentą iš 1941 m. Salomėjos Nėries rašytos autobiografijos. 1953 m. tapytoja Bronislava Jacevičiūtė nutapo romantinį propagandinį paveikslą, kuriame liaudies poetė Salomėja Nėris pamiškėje skaito poeziją iki ausų ginkluotiems sovietiniams kariams. Literatūrologas Viktoras Alekna skaito 1957 m. išleistą Salomėjos Nėries *Raštų* tritomį ir 1980 m. publikuoja poetės kūrybinį žodyną. 2012 m. suvedu 7 246 „autorinius“ žodžius į kompiuterinę programą ir su duomenų analitiko pagalba programuoju „naujųjų medijų objektą“, pasiduodantį algoritminėms manipuliacijoms. Nacionalinės dailės galerijos lankytojai skaito mokslininko suskaičiuotus žodžius pustrečio metro skersmens spiečiuje ant baltos sienos. Šiuolaikiniai poetai skaito savo tekstus, parašytus naudojantis tik apskritime esančiais semantiniiais ir plastiniais resursais. Kultūros savaitraščio *7 meno dienos* skaitytojai skaito projekto pristatymo metu gyvai deklamuotus eilėraščius. Gal trumpam užmetėte akį į eilėraščius ir toliau skaitote šią teksto eilutę? Kiekvienas skaitymas tarsi jau numato kitą skaitymą, o įsivaizduojamas, numanomas poetės balsas paženkliną, įsispaudžia (įsispraudžia?) į kiekvieną pakartojimą. Tai yra vienu laiko momentų klostavimas į kitus, vienu erdvių – į kitas.

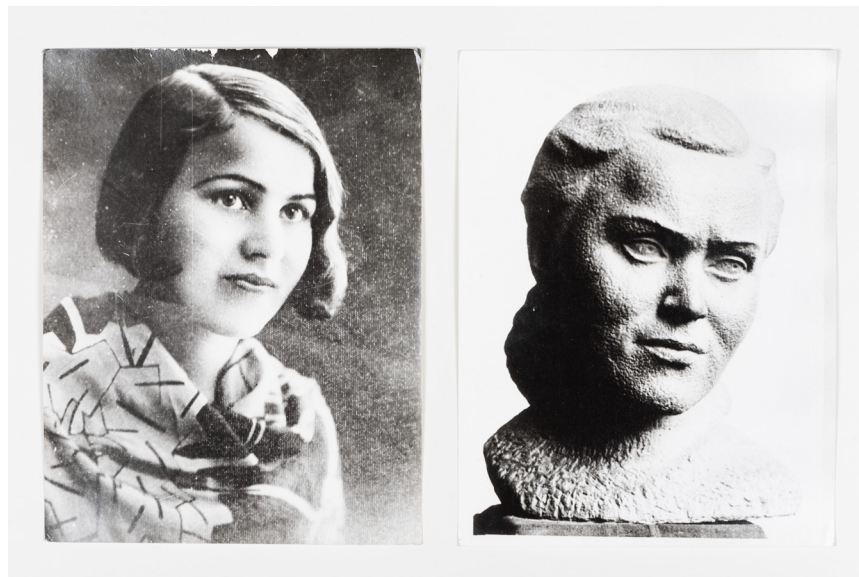
Vertimas

2013 m. kūrinys buvo pristatytas Prancūzijoje. XVI a. Azay-le-Rideau pilies palėpėje vyko Tūro, Anžė ir Le Mano dailės ir dizaino aukštosios mokyklos ir Vilniaus dailės akademijos magistrantų paroda „L'origine d'un monde“. Parodos kuratorius Christian Alandete.

Tai buvo iššūkis kūrinį, jo problematiką ir kontekstus pristatyti (išskleisti) kitoje kultūrinėje terpėje. Be Salomėjos Nėries žodžių spiečiaus, užklijuoto ant ekspozicinės sienelės, buvo stalas, ant kurio palikau žodynine drobe aptrauktą *Didįjį lietuvių-prancūzų kalbų žodyną* (2012), kuriuo parodos lankytojai galėjo naudotis. Po stalo stiklu buvo paslėgti du sidabro bromido atspaudai, atsitiktinai

rasti viename Vilniaus skaitytų knygų knygyne. Kairėje pusėje – Salomėjos Nėries fotografija, daryta apie 1930 m., o dešinėje – jos vyro skulptoriaus Bernardo Bučo biusto „Salomėja Nėris“ fotografija. Kaip teko išgirsti iš Nėries muziejaus darbuotojų, Bučas tarpukaryje sukūrė šį biustą iš gipso, bet jis buvo sunaikintas per Antrąjį pasaulinį karą. 1964 m. Salomėjos Nėries 60-osioms gimimo metinėms sukurta kopija iš terakotos. Fotografijos autorius nežinomas, taip pat neaišku, kuri biusto versija čia nufotografuota. Tarp fotografijų likęs erdvinis tarpas – Nėries atvaizdo transformacija iš naivios merginos į sovietinį herojų.

Nėries gyvenimo ir kūrybos metraštis, kūrybinis žodynas, aktorių balsais įgarsinti tekstai, propagandiniai paveikslai ir biustai. Kaip bežiūrėsi – visa tai rodo, kad Salomėja Nėris yra ne(be) tiek realus asmuo, o labiau literatūrinė figūra, tekstynas (lot. *corpus*), politinė konstrukcija. Paradoksalu, nes jos asmenybė ir kūryba daugeliui siejasi pirmiausia su jausmingumu, betarpiškumu ir nuoširdumu.



„Salomėja Nėris“. Sidabro bromido atspaudai, 18 x 23 cm.



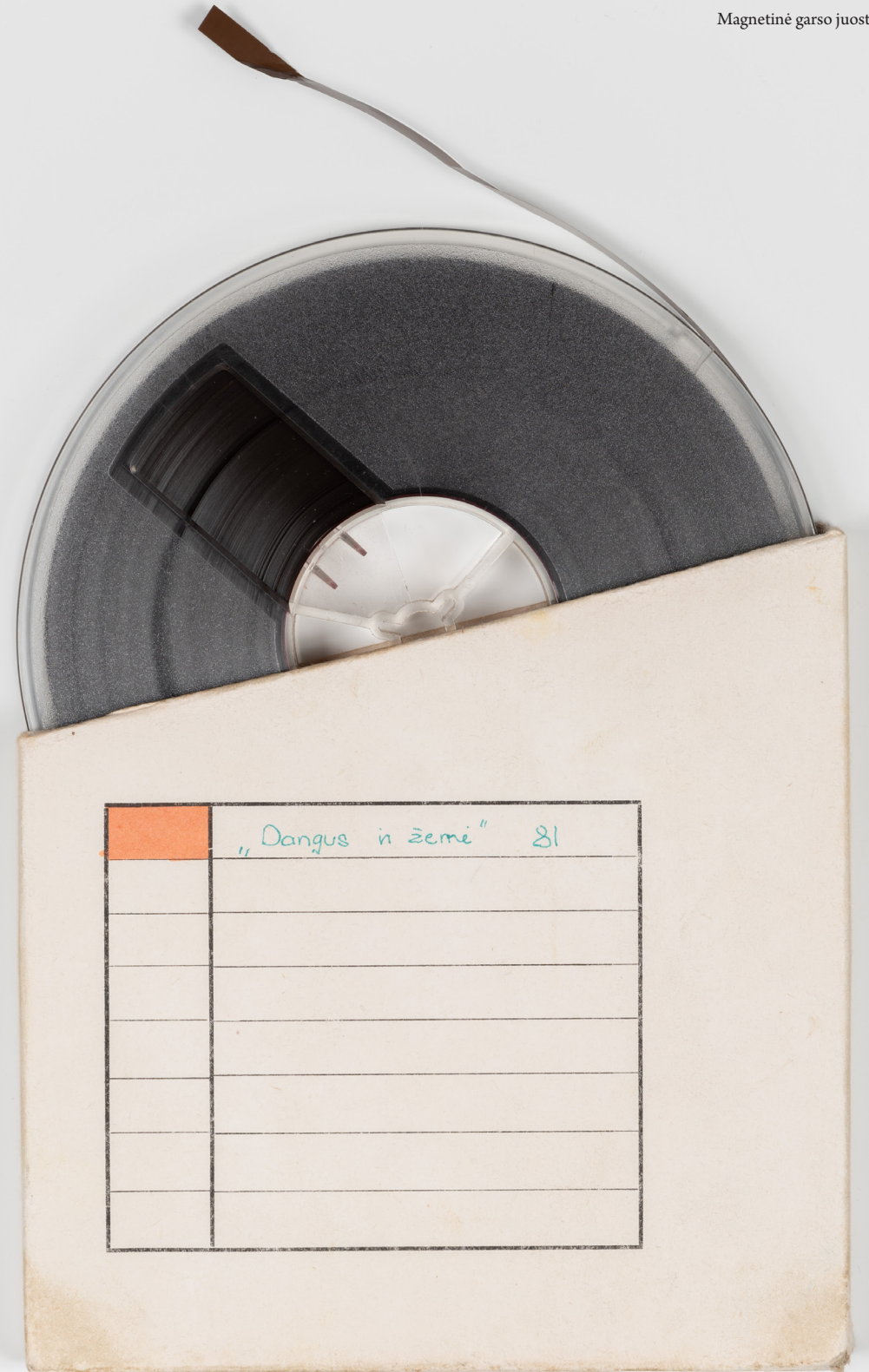
Arnas Anskaitis, „Simple Words“
(parodos fragmentas), 2013.
Azay-le-Rideau, Prancūzija.

„Svajūnas“

2013 m. spalio 25–27 d. Kauno Tado Ivanausko zoologijos muziejaus kino salė virto instaliacija „Svajūnas“. Tai buvo dalis meno projekto „Laisvės alėjos bohema: atminties vietas“, siekusio viešosiose erdvėse apmąstyti šią Kauno Laisvės alėjos tapatybę. Renginį organizavo Vytauto Didžiojo universiteto menų galerija „101“. Kuratorė – Daiva Citvarienė.

„Dangus ir žemė“

Svajūnas – vardas, kuris, LR gyventojų registro duomenimis, labiausiai paplitęs tarp gimusiųjų 1960–1975 metais. „Svajūnas“ – tai mėginimas prisiminti iš dalies tikrą, iš dalies išgalvotą, jauną, nežinomą menininką, devintojo dešimtmečio pradžioje gyvenusį Kaune. Dirbo jis lėlių teatro techniniu darbuotoju, per pertraukas keitė spektaklių dekoracijas. Laisvalaikiu grojo gitara ir rašė dainas. Norėjo sukurti roko operą vaikams, kuri vadintųsi „Dangus ir žemė“. Tuo metu jis negalėjo savo muzikinės kūrybos įrašyti profesionaliai ar tuo labiau išleisti, todėl dainas grojo draugams arba rašė „į stalčių“. Vieną dieną mano tėtis įkalbėjo





Svajūną viską sugroti į magnetinę juostą, atminčiai. Lėlių teatro aparatinėje, slapta nuo pašalinių akių, akompanuojant vien akustinei gitarai, buvo įrašytos visos roko operos dainos. Jose lėlių teatro spektakliai susilieja su sovietmečio realijomis – bet čia nėra nieko atvirai politiško, tik nuovargis, neturėjimas iliuzijų dėl ateities. Būdamas vaikas klausydavusi to įrašo, jau perrašyto į kompaktinę kasetę. Tarp kitų kasečių kukliose tėvų fonotekoje ši buvo išskirtinė – tiek dėl savo sąlyginai prastos garso kokybės, tiek dėl keisto turinio. Svajūno istorija man įkūnijo nepastebėtąją bohemą: jauni, nežinomi, neturtingi menininkai.

Kūrėjas

Projekto apie Laisvės alėją ir jos bohemą kontekste nusprendžiau dirbti su šiuo garso įrašu iš asmeninio archyvo. Pirmiausia kasetę perrašiau į šiuolaikiškesnę laikmeną skaitmeniniu garso formatu. Restauruodamas įrašą, susidomėjau vienos pusantros minutės trunkančia daina. Kilo klausimas, kaip transkribuoti ir interpretuoti paskutinį jos žodį: kokia raide – mažąja ar didžiąja – rašyti? Jei žodį „kūrėjas“ parašysiu mažąja raide, tai nurodys į kuriantį žmogų, turintį teisę suklysti (juk laisvė – tai visų pirma laisvė klysti); jei didžiąja, tai taps nuoroda į Dievą, kuris „pradžioje sukūrė dangų ir žemę“ (*Pr 1, 1*). „Svajūnas“ taip pat gali būti „tikrinis“, o gali būti ir „bendrinis“. Kur jo vieta pažinimo sistemoje?

Bohemos vieta

Garso įrašą perkėliau į erdvę, pasislėpusią pačiame Laisvės alėjos viduryje – 1981 m. įrengtą ir retai kada visuomenei atveriamą Kauno Tado Ivanausko zoologijos muziejaus kino salę. Kaip atrodė „Svajūno“ ekspozicija? Prie įėjimo į salę žiūrovai galėjo pasiimti sąsiuvinį raudonu viršeliu. Raudonas viršelis – tai nuoroda į Raudonąją knygą. Joje registruojamos nykstančios, pažeidžiamos ir retos rūšys. Į sąsiuvinį įdėjau du tekstus, kuriuos atskyriau viena juodai balta fotografija. „Juodoji dėžė“ – mano parašytas įvadinis tekstas. Fotografijoje – magnetinės juostos ritė, vaizdinis liudijimas. Antras tekstas – specialiai šia proga išversta XIX a. prancūzų rašytojo Henrio Murgerio (1822–1861) beletrizuotos

kronikos pobūdžio knygos *Bohemos gyvenimo vaizdai (Les Scènes de la vie de bohème, 1851)* ištrauka, pasakojanti apie XIX a. „nepastebėtąją“ bohemą. Bohema yra menininko gyvenimo etapas, įmanomas tik Paryžiuje, – kartoja Murgeris kaip aksiomą. Pačioje kino salėje – viena apšviesta vieta, o viršuje, palubėje, pakabintas specialus kryptinis garsiakalbis, garsą skleidžiantis siauru pluoštu, tarsi prožektorius. Kyla keistas jausmas, nes negali atsekti, iš kur tiksliai sklinda garsas: atrodo, lyg jis skambėtų mintyse. Ir iš tiesų, stovint prie įėjimo į salę, jo visai negirdėti. Tik priėjus kelis metrus prie apšviestos kėdės, pasigirsta dainos įrašas. Nors kino salė talpina kelis šimtus žiūrovų, „Svajūno“ muzikos juosta skirta vienam. Sėdint kino teatro kėdėje galima klausyti garso kilpos ir skaityti sąsiuvinyje esančius tekstus. Tiek kino salės erdvė, tiek garso kilpa tarsi laiko mašina nukelia į 1981-uosius. Arba – į 1851 metus.



Arnas Anskaitis, „Svajūnas“ (parodos fragmentas), 2013. Kauno Tado Ivanausko zoologijos muziejaus kino salė.



Arnas Anskaitis, „Svajūnas“
(parodos fragmentas), 2013.
Kauno Tado Ivanausko zoologijos
muziejaus kino sale.



„SVAJŪNAS“

dar smilksti lyg prasta cigaretė
dar šliauži lyg pavargus krevetė
dar eini, dar judi, dar ropoji
dar šliauži, dar slenki, dar ropoji

dar tau atneša laikraštį baltą
dar šukuoji pasaulį suveltą
informacija kūnu šilta
gal ta, o gal ir ne ta

tarsi kirmėlės raitosi žodžiai
ir į smegenis gula nuobodžiai
savo meile šeri tu žuvytę
taurėj viltys ir norai nuvytę

ir matai, atsitiko klaida
vakar, šiandien, rytoj, visada
po oda dykuma tik ir vėjas
turi teisę suklysti kūrėjas

„Juodoji dėžė“

Privačiame atminties archyve rasta garso juosta, kurioje įrašyta jauno, nežinomo menininko Svajūno roko opera „Dangus ir žemė“ (1981). Įrašė dainuojama apie baimę būti užmirštam, apie atsitikusių klaidą, apie kūrėjo (Kūrėjo?) laisvės sąlygą – teisę suklysti. Viena aišku: įrašas nuo pat pradžių buvo dedikuotas archyvui, tai fizinei ir simbolinei vietai, kurioje tikimės išsaugoti tai, kas brangiausia dabartyje. Be to, jam buvo perleista ir atsakomybė atsiminti. Svajūno atmintis išliko moderniausiu savo pavidalu – pėdsaku magnetinėje garso juostoje. Šiandien ši iškarpa iš laiko – tai tarsi menininko „juodoji dėžė“. Tačiau mes, negalėdami tiesiogiai nieko atsiminti, šią atminties laikmeną gauname minti tarsi mįslę.

Kažko nevalia užmiršti, o kažko nėra valios atsiminti. Jauni, neturtingi, nežymūs, neturintys auditorijos menininkai – visa tai atpažįstame žodyje „bohema“. Iš kur jis? XIX a. prancūzų rašytojas Henris Murgeris romane *Bohemos gyvenimo vaizdai* (1851) iki tol laisvai vartotą žodį „bohema“ susiejo su išskirtinai meniniu gyvenimu modernioje miesto visuomenėje. Jo sukurtas pasakojimas ilgainiui tapo modeliu visiems vėlesniems bohemos vaizdavimams. Iš tiesų Murgerio parašyti *Bohemos gyvenimo vaizdai* – tai bohemos kaip apčiuopiamo, egzistuojančio visuomenės sluoksnio nekrologas ir kartu bohemos idėjos gimimo liudijimas. Bohema, įrėminta kaip jauno, neturtingo ir nežymaus menininko tapatybė dar iki šiol inertiškai reprodukuojasi vaizduotėje.

Šiandien jaučiame, kad privačios atmintys reikalauja savo vietos istorijoje, o kartais ir savo individualių istorijų. Muziejai yra kolektyvinės atminties steigimo ir saugojimo institucijos, tiesiogiai patiriamos kaip atminties vietos. Tačiau zoologijos muziejus yra tam tikra anomalija, nes tai gamtos pažinimo vieta. Šiame muziejuje saugomi gamtos kūriniai – sulaukyti laike ir sustabdyti erdvėje. Čia pristatomas gyvosios gamtos pasaulis, tačiau išvirkščiu pavidalu – kaip negyvų gyvūnų paroda. Bet gyvūnijos pasaulis, kitaip nei žmogaus, nėra istoriškas. Ir muziejaus ekspozicija išdėstyta sisteminga, evoliucijos procesą atspindinčia tvarka. Kaip į šią tvarką įsirašo „Svajūno“ balsas? Perkeltas į muziejų, jis pratęsia ekspoziciją bei tampa dar vienu pažinimo ir studijų objektu.



Henri Murger, *Bohemos gyvenimo vaizdai* (1851)

Šiandien, kaip ir kitados, kiekvienas, įžengiantis į meno pasaulį, neturėdamas kitų pragyvenimo šaltinių, išskyrus patį meną, bus priverstas eiti Bohemos takais. Dauguma amžininkų, kurie šiandien demonstruoja gražiausius meno kūrinius, yra buvę Bohemos vaikais, o pasiekę ramų klestėjimą ir šlovę, dažnai prisimena, ko gero su gailėsčiu, tuos laikus, kai kopinėdami žaliuojančiomis jaunystės kalvomis, sulaukę vos dvidešimties metų, neturėjo kitų turtų – tik drąsą, kuri yra jaunųjų dorybė, ir viltį, kuri vargšų lobis.

Susirūpinusiam skaitytojui, baikščiam biurgeriui, visiems, kurie niekada negali susidaryti aiškaus Bohemos apibrėžimo, kartojame kaip aksiomą:

„Bohema – tai menininko gyvenimo etapas; tai Akademijos, Prieglaudros arba Morgo slenkstis.“

Dar pridursime, kad Bohema egzistuoja ir yra įmanoma tik Paryžiuje.

Kaip ir kiekvienas visuomenės sluoksnis, Bohema pasižymi įvairiais atspalviais, susideda iš skirtingų grupių, kurios, savo ruožtu, dalijasi dar smulčiau ir kurias naudinga suklasifikuoti.

Pradėsime nuo gausiausios grupės – nepastebėtosios Bohemos. Ją sudaro didelė šeima neturtingų menininkų, amžinai pasmerktų incognito dėsniumi, nes jie nemoka arba nepajėgia rasti tinkamos vietos išgarsėti, paliudyti savo egzistavimą mene ir tuo, kas jau yra, valioti įrodyti, kuo galėtų tapti vieną dieną. Jie – padermė atkaklių svajoklių, kuriems menas išliko tikėjimas, o ne amatas. Tai įsitikinę entuziastai, kuriems pakanka vien išvysti šedevrą, kad susirgtų karštligė, ir kurių ištikima širdis ima smarkiai plakti visokio grožio akivaizdoje, neklausdama meistro ir mokyklos vardo. Šios grupės bohemičiais tampa jaunuoliai, apie kuriuos sakoma, kad jie teikia vilčių, ir tie, kurie pateisina tas viltis, bet dėl nerūpestingumo, nedrąsos arba praktinio gyvenimo nepažinimo įsivaizduoja, kad viskas, ko reikia, – tik baigti savo kūrinį, ir laukia, kad visuomenės susižavėjimas ir turtai atskubės galvotrūkčiais arba laužte įsilauš pas juos. Jie gyvena, taip sakant, visuomenės pakraščiuose, atsiskyre ir neveiklūs. Sustingę mene jie paraidžiui supranta simbolius akademinių liaupsų, uždedančių aureoles ant poetų galvų, ir, įsitikinę, kad spindi savo nežinomybės, laukia, kol kas nors juos atras. Kitados žinojome nedidelę mokyklą, sudarytą iš tokių be galo keistų tipų, jog

sunku patikėti jų egzistavimu: jie vadinosi meno dėl meno šalininkais. Pasak šių naivuolių, „menas vardan meno“ reiškė dievinti vienas kitą, akiai pasikliauti atsitiktinumu, kuris net jų adresą nežinojo, ir laukti, kad pjedestalai patys išdygs po jų kojomis.

Tai, kaip matome, juokingas stoicizmas. Taigi, kad skambėtų įtikinamiau, dar kartą teigiame, jog nepastebėtojoje Bohemoje yra panašių asmenybių, kurių skurdas žadina užuojautą keliantį gailęstį, prie kurio sveikas protas jus verčia sugrįžti; mat jeigu jūs ramiai jiems pasakysite, kad dabar jau XIX a., kad šimto moneta yra Žmonijos valdovė ir kad kepti karveliai nekrenta iš dangaus, jie atsuks jums nugarą ir apšauks jus biurgeriais.

Vis dėlto jų absurdiškas heroizmas yra logiškas; jie nei šaukia, nei rauda, o nesiskųsdami pakelia savo niūrią ir atšiaurią dalį, kurią patys susikuria. Jie dažniausiai miršta pražudyti ligos, kurios mokslas nedrįsta įvardyti tikruoju vardu – skurdas. Nors jeigu norėtų, daugelis galėtų išvengti šios lemtingos atomazgos, staiga užbaigiančios jų gyvenimą sulaukus amžiaus, kai paprastai gyvenimas tik prasideda. Jiems pakaktų tik padaryti kelias nuolaidas negailestingiems būtinybės dėsniams, t. y. išmokti sudvejinti savo prigimtį, sutaisyti savyje dvi būtybes: poetą, visada svajojantį apie aukštumas, kur gieda įkvėptų balsų chora, ir žmogų, savo gyvenimo kūrėją, mokantį pasigaminti kasdienę duoną. Bet šis dualizmas, kuriuo kaip vienu pagrindinių skiriamųjų bruožų beveik visada pasižymi tvirto būdo asmenybės, yra nebūdingas daugeliui šių jaunuolių, kurių išdidumas, netikras išdidumas, pavertė juos kurčiais bet kokiems proto patarimams. Tad jie miršta jauni, kartais palikdami po savęs kūrinį, kuriuo vėliau žavisi žmonės ir kuris būtų anksčiau susilaukęs pripažinimo, jei nebūtų likęs nepastebimas.

Meno kovose yra beveik kaip kare: visa iškovota garbė atitenka vadams; kariuomenei kaip atlygis atitenka tik kelios eilutės darbotvarkėje. O kovoje žuvę kariai palaidojami ten, kur krito, ir dvidešimčiai tūkstančių žuvusiųjų tenka viena epitafija.

Lygiai taip pat ir minia, visada įsmeigusi akis į tą, kuris iškyla, niekada nenuleidžia savo žvilgsnio į požeminį pasaulį, kuriame kovoja nepastebimi darbininkai; jų gyvenimas pasibaigia nežinia ir, kartais net neturėję progos nusišypsoti pabaigtam kūriniumi, jie palieka šį pasaulį įsupti į abejingumo drobulę.

Arnas Anskaitis, „Svajūnas“ (parodos fragmentas), 2013. Kauno Tado Ivanausko zoologijos muziejaus kino salė.



„Keliautojas“

Pirmas instaliacijos variantas „Ambasadoriai“ buvo rodytas 16-oje Talino grafikos trienalėje kuratorės, meno kritikės Maria Kjaer Themsen kuruotoje parodoje „Literacy–Illiteracy“ (2014) ir grupinėje parodoje „Tariami krantai“ (2014) Klaipėdoje. Išplėstas instaliacijos variantas „Keliautojas“ buvo pristatytas 10-oje Kauno bienalėje kuratoriaus, meno kritiko Nicolas Bourriaud kuruotoje parodoje „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“ (2015). Kitas instaliacijos variantas buvo eksponuotas kuratorės, meno kritikės Solvita Krese kuruotoje tarptautinėje Šiaurės, Baltijos ir Ukrainos šiuolaikinio meno parodoje „Identity. Behind the Curtain of Uncertainty“ (2016) Ukrainos nacionaliniame meno muziejuje Kijeve.

„Ambasadoriai“

Kas nutiktų, jei geopolitinį žemėlapių sujungtume su lingvistiniu? Tuomet keliaavimas taptų vertimu, pasivaikščiavimu po žodynus, navigavimu po įsivaizduojamas enciklopedines erdves, o keliautojas – vertėju. Pavyzdžiui, norėdami



išversti lietuvių kalbos žodį į estų, turėtume ieškoti lietuvių–estų kalbų žodyno. Tačiau, jei vadovausimės geopolitine logika, Lietuva ir Estija neturi bendros sienos, nes tarp jų yra įsiterpusi abiejų kaimynė Latvija. Todėl pirmiausia žodį reikėtų versti iš lietuvių kalbos į latvių, o po to iš latvių į estų. Panašu, kad atliekant šiuos vartymo-vertimo veiksmus, ne visų žodžių reikšmės pasiektų savo „tikslą“. Galbūt pakeliui jos išsiskirtų arba susidėtų su pašalinėmis reikšmėmis. Tokios vaizduotės pratybos leistų stebėti, kaip žodžiai migruoja iš vienos vietos į kitą.

Kaip devynios valstybės apsupa Baltijos jūrą, taip dešimt atverstų dvikalbių žodynų gali būti sudėti ratu ant apskrito stalo. (Nors Baltijos jūra yra sunkiai nusakomo atspalvio, stalą padengiau tamsiai mėlynais dažais, vadinamuoju „prūsišku mėliu“.) Verčiant žodžius, nuo vieno dvikalbio žodyno galima judėti prie kito, o tuo pačiu tolyn ir gilyn į politiškai ir lingvistiškai svetimą teritoriją. Tokiu būdu aplink Baltijos jūrą pasirinkau keliauti prieš laikrodžio rodyklę, t. y. iš Vakarų į Rytus, iš Pietų į Šiaurę. (Kryptį nulėmė tai, kad pirmą kartą kūrinių vežiau iš Vilniaus į Taliną.) Taip pat man buvo svarbus žodžių importas šia kryptimi. Kiek kiekvienas dvikalbis žodynas įsileidžia svetimų žodžių į savos kalbos namus? Ką žodynai byloja apie dviejų kalbų giminingumą? Darau prielaidą, kad spausdintinis žodynas kaip autoritetingas leidinys gali (nors ir netiesiogiai) pademonstruoti, kiek šaliai yra svarbus jos kaimynas ir jo vartojamas žodynas. Dvikalbiai žodynai yra tarpininkai, tarnaujantys kaip savotiškos muitinės, jie atsako už žodžių bei frazių legalų tranzitą į ir iš valstybinės kalbos. Bet ant stalo yra tikra apskritojo stalo derybų situacija, todėl žodynai yra ne tiek muitininkai, kiek išdidūs ambasadoriai, tokie kaip iš Hanso Holbeino jaunesniojo paveikslo „Ambasadoriai“ (1533).

Žodynų *partitūrą* sugrojau konkrečiais jų egzemplioriais. Ant stalo, ties atitinkama valstybių siena (apytiksliai nustatoma kompasu pagalba), guli atverstas *Lietuvių–latvių kalbų žodynas* (1995), išleistas Rygoje. Žodyno formatas išdidus, tarsi meno albumo, tačiau medžiagos ir spauda skurdi, atliepanti finansiškai sudėtingą, bet naiviai idealistinį laikotarpį. Judant pakrante toliau į Šiaurės Rytus – latvių–estų žodynas, išleistas dar 1966 m. Dar toliau į Šiaurę galimybės versti dramatiškai susiaurėja, nes čia turime tik kuklų estų–rusų

pasikalbėjimų žodynėlių, 2015 m. išleistą Maskvoje. Toliau ratu – rusų–suomių (2013), suomių–švedų (2008), švedų–danų (2010), danų–vokiečių (2013), vokiečių–lenkų (2010), lenkų–rusų (1988), rusų–lietuvių (2011) kalbų žodynai. Atsitiktinumas ar ne, tačiau skandinavų kalbų žodynų viršeliai mėlynų atspalvių, o slavų – raudonų. Kiekvienas leidinys yra skirtingos apimties ir atitinkamai kiekvieno žodžio reikšmių lauko plotis skiriasi: tai galimybių versti ir keliauti išplatėjimai ir susiaurėjimai.

Man buvo svarbu ne tik žodyno išleidimo vieta, bet ir laikas. Norint keliauti sinchroniškai, tai turėtų būti patys naujausi ir išsamiausi spaudiniai, kokius tik galima šiuo metu rasti. Kadangi žodynai žymi kalbos (ir) istorijos etapus (keitėsi regiono valstybės ir jų valstybinės kalbos), galima būtų atsižvelgti į diachroninę šio sumanymo pusę. Kaip atrodė politinis žemėlapis pastaruosius kelis šimtus metų ir kokius dvikalbius žodynus galima būtų sudėlioti ant šio apskrito derybų stalo? Kiek dvikalbiai žodynai spėja su politinėmis realijomis ar nuo jų atsilieka? Kaip tarpusavyje sutaria pačios kalbos, kaip tiksliai papildo viena kitą savo leksiniais signifikantais? Jei būtų galima pasiekti visus anksčiau regione išleistus žodynus, tai šią partitūrą galima būtų sugroti kitaip, kitais „balsais“. Smarkiai sukantis ratu galima išsukti viesulą, kuris būtų aukščio sulig Babelio bokštu. Kokį triukšmą galėtų sukelti toks žodžių sūkurys?

Kelionių archeologija

Kauno centrinio pašto rūmuose, parodoje „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“ (2015), instaliacija „Keliautojas“ išsiteko per dvi trečio aukšto erdves: tamsų pailgą pereinamąjį ir erdvesnį pusapvalį funkcionalistinio stiliaus kambarius, ne taip seniai naudotus biuro reikmėms. Pirmoje patalpoje buvo poemos prancūzų kalba garso instaliacija (įrašo trukmė 15.30 min.), o antroje eksponuojama viena 70 x 54.5 cm formato *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciklopedija arba Aiškinamasis mokslų, menų ir amatų žodynas, 1765) atvarto juodai balta fotografinė reprodukcija (septynioliktojo tomo; santykiu 1:1 su originalu), kurioje rankos gestu išskiriama *voyageur* (liet. keliautojas) figūra. Šioje erdvėje dar buvo patalpintas 2,5 m skersmens apskritas

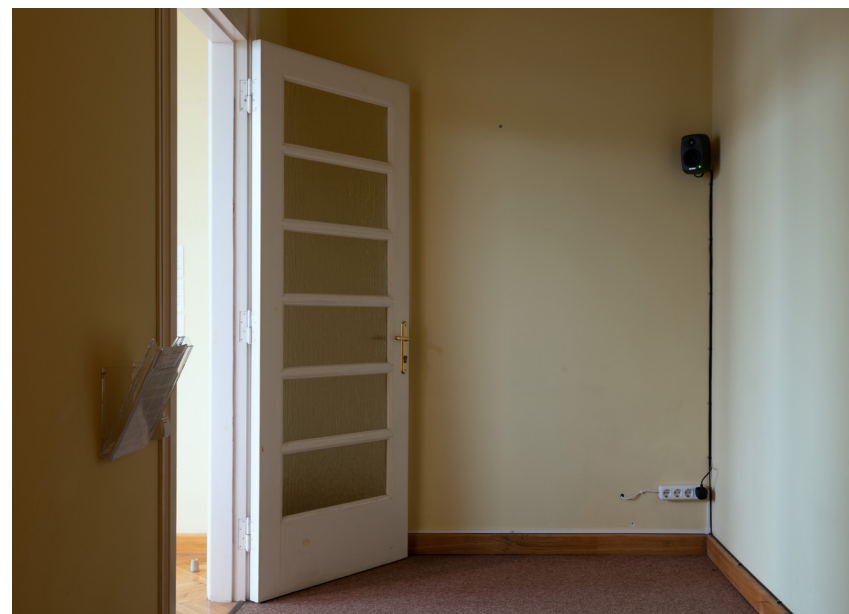


Arnas Anskaitis, „Keliautojas“ (parodos fragmentas), 2015. Paroda „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“, 10-oji Kauno bienalė, Kauno centrinio pašto rūmai.



stalas, ant kurio suformuotas „žemėlapis“ iš 10-ies dvikalbių Baltijos jūros regiono valstybių žodynų, orientuotų pagal pasaulio kryptis. Patekęs į instaliaciją, žiūrovas yra panardinamas į erdvinę-akustinę situaciją, kurioje viskas kalba apie fizinį ir lingvistinį atstumą, keliavimą kaip vertimą ir vertimą kaip keliavimą.

Neišspausdinta poema *Kelias iš Kionigsbergo į Mėmelį* (*La Poste de Königsberg à Memel*) – tai atgarsis varginančios kelionės Baltijos jūros pakrante per Kuršių neriją, į kurią pašto vežimu leidosi prancūzų rašytojas enciklopedistas Denis Diderot (1713–1784), norėdamas pasiekti Rusijos imperatorės Jekaterinos II rūmus Sankt Peterburge. Enciklopedistai, tarp kurių Diderot – pagrindinis organizatorius ir atsakingasis redaktorius, buvo įsitikinę, kad visa tikrovė gali būti pažinta, suklasifikuota ir suprantama žmogaus protui, o *Enciklopedija* įkūnija siekį protu aprėpti visas žinias apie pasaulį ir keliauti fiziškai nejudant. Būdamas jau 60-ies metų, Diderot pirmą kartą ryžosi išvykti į užsienį. Jo penkis mėnesius trukusią viešnagę Rusijos imperijoje įrėmina poemos *Kelias iš Kionigsbergo į Mėmelį* ir *Kelionė apledėjusia Dauguva*, parašytos „jau po kelionės, iš saugaus atstumo“ (Dručkutė, 2017, p. 65). 1773 m. rugsėjo viduryje Diderot įveikė Kuršių nerijos atkarpą tarp tuometinių Prūsijos karalystės miestų Kionigsbergo ir Mėmelio arkliais traukiama pašto karieta. Tuo metu tai buvo tranzitinio judėjimo vieta, Europos pašto kelio dalis. „Beveik du šimtmečius per jį iš vienos Europos dalies į kitą ėjo susirašinėjimas, apsikeitimas informacija, keliavo pirkliai, intelektualai, kilmingieji, Europos valstybių monarchai“ (Safronovas, 2018, p. 22). Tai buvo tiltas, jungiantis dvi skirtingas geografijas. „Diderot jį ir pasirinko, kaip dauguma keleivių, su visais jame laukiančiais nepatogumais, sunkumais ar net pavojais: mišką, klampų smėlį, plūstančias bangas“ (Dručkutė, 2017, p. 65). Kelias ėjo pamariu, kai kur arčiau jūros, o dar kitur – tiesiog jūros pakrantės smėliu. „Senasis pašto kelias iš dalies buvo pusiau vandens kelias, nes didžioji jo atkarpa tęsėsi palei jūrą, o važiuojant vienas karietos ratas beveik nuolat riedėdavo per vandenį“ (Strakauskaitė, 2001, p. 11).



Arnas Anskaitis, „Keliautojas“ (parodos fragmentas), 2015. Paroda „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“, 10-oji Kauno bienalė, Kauno centrinio pašto rūmai. Garso įrašas: <https://vimeo.com/507143039>

„Pasistenkite jūs pats įsivaizduoti šitą vietą“, – poemos pradžioje į neįvardijamą adresatą kreipiasi Diderot. Ką jis mato? Neapibrėžta geografija, neaiški istorinė padėtis ir atšiaurios sąlygos užleidžia vietą vaizduotei (Dručkutė, 2017, p. 65). Poemoje antikiniai įvaizdžiai pinasi su krikščioniškaisiais. Jie leidžia Vakarų kultūros žmogui įsivaizduoti, suvokti ir asimiliuoti nepažįstamą, svetimą ir baugią tikrovę. Diderot šioje kelionėje galėjo įsitikinti dviejų geografijų – Vakarų Europos ir visiškai naujo krašto – skirtumu. Jis alegorine forma fiksuojamas ir tekste. „Atrodo, kad kelionė per Kuršių neriją buvusi didelis iššūkis, pavojus – realus, net jei ir kiek perdėtas. Poemos sakymo laikas, nesutampantis su aprašytos istorijos laiku, leidžia per atstumą prisiminti patirtus išbandymus, juos užrašyti ir iš to patirti malonumą“ (Dručkutė, 2017, p. 67). Diderot išvyka į Rusijos imperijos sostinę yra žinomas ir aptartas faktas. Tačiau Prancūzijoje

Et d'autre: c'est une certaine disposition qui consiste à les faire croiser alternativement, en sorte qu'elles s'appuient réciproquement le bout de l'une sur le milieu de l'autre, duquel arrangement on voit la représentation dans la fig. 33.

On ne peut douter que les voûtes plates de la seconde manière n'aient été imitées de cette charpente; car si on considère chaque parallélogramme de l'extrados comme une pièce de bois, fig. 34. on verra qu'on a suppléé aux entailles & aux tenons de la fig. 33. par des taluds sur les côtés, & des coupes en sur-plomb sur les bouts; les uns & les autres conservant toujours cette forte d'arrangement, que les architectes appellent à batons rompus.

Mais ce qui rend l'invention de cette voûte plus ingénieuse que celle de la charpente, c'est que par le moyen de ces sur-plombs & de ces taluds prolongés, on remplit le vuide (qui reste entre les poutrelles), dans le parement inférieur, où l'on forme un plafond continu, tout composé de quarrés parfaits arrangés de suite en échiquier, fig. 35. qu'on appelle en architecture en déliaison, ce qui en rend l'artifice digne d'admiration: il n'en est pas de même dans la surface supérieure, elle ne peut être continue, parce que les coupes des taluds restent en partie découvertes, de sorte qu'il s'y forme des vuides en pyramides quarrées renversées abcde, fig. 36. qui représentent l'extrados de cette voûte, dont l'inventeur est M. Abeille. Ces vuides donnent occasion de faire un compartiment de pavé agréable & varié, parce qu'on peut y mettre des carreaux différens de celles des premières pierres.

Cette interruption de continuité a donné occasion au pere Sébastien & à M. Frezier, de chercher les moyens de remplir les vuides pyramidaux par des claveaux mixtes. Le pere Sébastien en a inventé dont les joints au talud sont des surfaces gauches, & M. Frezier en a trouvé de deux sortes, dont voici les exemples. A, fig. 37. n.º. 2. représente un claveau vu par la surface inférieure. B, représente le même claveau vu par-dessus, & la figure 37. l'extrados de cette voûte.

L'autre manière de voûte est représentée, fig. 38. l'extrados est tout composé de quarrés, lesquels sont précisément la moitié de ceux de la doelle. Un des claveaux est représenté par-dessus & par-dessous aux figures a & b, fig. 38. n.º. 2.

Voûtes sphériques, sont celles dont la figure imite la sphere. Tous les claveaux ou vousoirs des voûtes sphériques, sont des cônes tronqués, ou des parties d'anneaux coniques, dont le sommet est au centre de la sphere. Les joints de lit sont des surfaces coniques dirigées au centre de la sphere, le plan des joints de tête doit passer par le centre.

VOÛTE à lunettes, (Architecture.) espece de voûte qui traverse les reins d'un berceau; ou pour m'exprimer plus nettement, c'est lorsque dans les côtés d'un berceau d'une voûte, on fait de petites arcades, pour y pratiquer quelques jours, ou des vues: on la nomme lunette haute, quand elle coupe obliquement un berceau, & lunette rampante, lorsqu'elle son centre est rompu. (D. J.)

VOÛTE MÉDULLAIRE, est le nom que les anatomistes ont donné à une portion du corps calleux, qui en se continuant de côté & d'autre avec la substance médullaire, qui dans tout le reste de son étendue est entièrement unie à la substance corticale, & forme, conjointement avec le corps calleux, une voûte médullaire un peu oblongue, & comme ovale.

La voûte à trois piliers n'est que la portion inférieure du corps calleux, dont la face inférieure est comme un plancher concave à trois angles, un antérieur & deux postérieurs; & à trois bords, deux latéraux & un postérieur.

VOÛTE DU NEZ, voyez NEZ.

VOÛTES, (Hist. d'Allemagne.) on appelle voûtes en Allemagne, des endroits particuliers où se font les dépôts publics. Il y a communément deux voûtes: dans la première, on dépose les pièces des affaires qui n'ont pas été portées par appel à la chancellerie de la chambre de Spire, mais qui lui sont dévolues par d'autres voies. Tels sont les actes du fief, ceux qui constatent ou qui renferment les mandats, les infractions de la paix, les violences, &c. La deuxième voûte contient les actes des causes pendantes par appel, des attentats contre l'appel, des défauts, des compulsoires, des défenses. (D. J.)

VOÛTE ou VOUTIS, (Marine.) partie extérieure de l'arcasse, construite en voûte au-dessus du gouvernail. C'est sur cette partie qu'on place ordinairement le cartouche qui porte les armes du prince. Voyez Pl. III. Marine, fig. 1.

VOÛTE, adj. (Gram.) voyez les articles VOÛTE & VOÛTER.

VOÛTÉ, fer voûté, (Marchal.) les maréchaux appellent ainsi une espece de fer qui sert aux chevaux qui ont le pié comble. Voyez COMBLE. Son ensemble l'empêche de porter sur la sole qu'ils ont alors plus haute que la corne. Les meilleurs voyent blamment cet usage, & prétendent, avec raison, que la corne étant plus tendre que le fer, elle en prend la forme, & n'en devient par conséquent que plus ronde. Voyez CORNE, SABOT, &c.

VOÛTER, v. act. (Archit.) c'est construire une voûte sur des ceintres & dossets, ou sur un noyau de maçonnerie. On doit, selon les lieux, préférer les voûtes aux sofités ou plafonds, parce qu'elles donnent plus d'exhaussement, & qu'elles ont plus de solidité.

Voûter en tas de charge; c'est mettre les joints des lits partie en coupe du côté de la doelle, & partie de niveau du côté de l'extrados, pour faire une voûte sphérique. (D. J.)

VOUZYE, LA, (Géog. mod.) petite rivière de France, dans la Brie. Elle fort d'un étang, mouille la ville de Provins, & tombe dans la Seine, au-dessous de Bray.

VOYAGE, f. m. (Gram.) transport de la personne d'un lieu où l'on est dans un autre assez éloigné. On fait le voyage d'Italie. On fait un voyage à Paris. Il faut tous faire une fois le grand voyage. Aller avant le tems de votre départ déposer dans votre tombeau la provision de votre voyage.

VOYAGE, (Comerce.) les allées & les venues d'un mercenaire qui transporte des meubles, d'outils, & autres choses. On dit qu'il a fait dix voyages, &c.

VOYAGE, (Education.) les grands hommes de l'antiquité ont jugé qu'il n'y avoit de meilleure école de la vie que celle des voyages; école où l'on apprend la diversité de tant d'autres vies, où l'on rompt de celle quelque nouvelle leçon dans ce grand monde; & où le changement d'air avec lequel on se voit profiter au corps & à l'esprit.

Les beaux génies de la Grece & de Rome, qui ont rendu leur étude, & y employoient plusieurs années, Diodore de Sicile met à la tête de la liste des voyageurs illustres, Homere, Lycurgue, Solon, Pythagore, Démocrite, Eudoxe & Platon. On apprend qu'on montra long-tems en Espagne, où ces deux derniers demeurèrent plusieurs années, & profiter de la conversation de ces philosophes, qui possédoient seuls les secrets de la sagesse.

Aristote voyagea, avec son disciple Theophraste, dans toute la Perse, & dans une partie de l'Inde, où il visita les Bramanes. C'est de ces Bramanes que Crantor, Arcefilas, Carneade, &c. ont tiré

maque, Philon, Possidonius, &c. au rang des hommes célèbres qui illustrèrent leur patrie par les lumières qu'ils avoient acquises en visitant les pays étrangers.

Aujourd'hui les voyages dans les états policés de l'Europe (car il ne s'agit point ici des voyages de long cours), sont au jugement des personnes éclairées, une partie des plus importantes de l'éducation dans la jeunesse, & une partie de l'expérience dans les vieillards. Choses égales, toute nation où regne la bonté du gouvernement, & dont la noblesse & les gens aisés voyagent, a des grands avantages sur celle où cette branche de l'éducation n'a pas lieu. Les voyages étendent l'esprit, l'élevent, l'enrichissent de connaissances, & le guérissent de préjugés nationaux. C'est un genre d'étude auquel on ne supplée point par les livres, & par le rapport d'autrui; il faut lui-même juger des hommes, des lieux, & des objets.

Ainsi le principal but qu'on doit se proposer dans ses voyages, est sans contredit d'examiner les mœurs, les coutumes, le génie des autres nations, leur goût dominant, leurs arts, leurs sciences, leurs manufactures & leur commerce.

Ces fortes d'observations faites avec intelligence, & exactement recueillies de pere en fils, fournissent les plus grandes lumières sur le fort & le foible des peuples, les changemens en bien ou en mal qui sont arrivés dans le même pays au bout d'une génération, par le commerce, par les lois, par la guerre, par la paix, par les richesses, par la pauvreté, ou par de nouveaux gouverneurs.

Il est en particulier un pays au-delà des Alpes, qui mérite la curiosité de tous ceux dont l'éducation a été cultivée par les lettres. A peine est-on aux confins de la Gaule sur le chemin de Rimini à Cefene, qu'on trouve gravé sur le marbre, ce célèbre sénatus-consulte qui devoit aux dieux infernaux, & déclaroit sacrilège & parricide quiconque avec une armée, avec une légion, avec une cohorte passeroit le Rubicon, aujourd'hui nommé Pisafello. C'est au bord de ce fleuve ou de ce ruisseau, que César arrêta quelque tems, & là la liberté prête à expirer sous l'effort de ses armes, lui conta encore quelques remords. Si je diffère à passer le Rubicon, dit-il à ses principaux officiers, je suis perdu, & si je le passe, que je van faire de malheureux! Ensuite après y avoir réfléchi quelques momens, il se jette dans la précipitation, & la traverse en s'écriant (comme il arriva dans les entreprises hasardées) je n'y songe plus. Il fut à Rome le lendemain, & monta sur le Capitule, où il se fit proclamer empereur.

Il y a des auteurs qui ont écrit que les Romains qui étoient allés en Italie, ne s'en retournoient jamais de voir & de visiter Rome renferme dans son enceinte, & qu'ils n'étoient jamais allés ailleurs.

On n'est pas, comme dit Montaigne, si curieux de voir combien de piés à la fanta Rogore, le visage de Néron de quelques années, est plus grand que celui de quelques autres; mais l'important est de froter, & de se frotter la cervelle contre celle d'autrui. C'est ce que vous avez lieu de comparer les tems avec les modernes, & de fixer votre esprit sur les grands changemens qui ont rendu les âges des hommes, & les villes de ce beau pays si peuplées, maintenant désertes, & qui ont tant de subsister, que pour marquer les lieux

où étoient ces cités puissantes, dont l'histoire a tant parlé. (Le chevalier DE JACOURT.)

VOYAGES DE LONG COURS. (Marine.) On appelle ainsi les grands voyages de mer, que quelques marins fixent à 1000 lieues.

VOYAGE, (Jurisprud.) est un droit que l'on alloue dans la taxe des dépens à celui qui a plaidé hors du lieu de son domicile, & qui a obtenu gain de cause avec dépens, pour les voyages qu'il a été obligé de faire, soit pour charger un procureur, soit pour produire ses pièces, soit pour faire juger l'affaire.

On joint quelquefois les termes de voyages & séjours, quoiqu'ils aient chacun leur objet différent. Ces voyages sont ce qui est alloué pour aller & venir; les séjours sont ce qui s'est alloué pour le séjour que la partie a été obligée de faire.

Ces voyages ne doivent être alloués qu'autant qu'ils ont été véritablement faits, & que l'on en fait appercevoir par un acte d'affirmation fait au greffe.

La femme peut venir pour son mari, & le mari pour sa femme; les enfans âgés de 20 ans pour leurs pere & mere, & le gendre pour son beau-pere, en affirmant par eux leur voyage au greffe.

Voyez le règlement de 1665 pour la taxe des dépens, & celui du 10 Avril 1691 sur les voyages & séjours. (A)

VOYAGEUR, (Hist. particul. des pays.) celui qui fait des voyages par divers motifs, & qui, quelquefois en donne des relations; mais c'est en cela que d'ordinaire les voyageurs usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pouvoient voir; & pour ne pas laisser le récit de leurs voyages imparfait, ils rapportent ce qu'ils ont lu dans les auteurs, parce qu'ils sont premièrement trompés, de même qu'ils trompent leurs lecteurs ensuite. C'est ce qui fait que les protestations que plusieurs de ces observateurs, comme Belon, Pilon, Margravin & quelques autres font de ne rien dire que ce qu'ils ont vu, & les assurances qu'ils donnent d'avoir vérifié quantité de faussetés qui avoient été écrites avant eux, n'ont guère d'autre effet que de rendre la sincérité de tous les voyageurs fort suspecte, parce que ces centiers de la bonne foi & de l'exactitude des autres, ne donnent point de cautions suffisantes de la leur.

Il y a bien peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ce que Strabon disoit de celles de Ménélas: je vois bien que tout homme qui décrit ses voyages est un menteur, ἀλαζών ἐστὶ πᾶσι ἐπὶ ταῖσι ἀναγνώσκουσιν; cependant il faut exclure de ce reproche les relations curieuses de Paolo, de Rawleigh, de Pocock, de Spon, de Wheeler, de Tournefort, de Fourmont, de Kœmpfer, des savans Anglois qui ont décrit les ruines de Palmyre, de Shaw, de Castesby, du chevalier Hans-Sloane, du lord Anfon, de nos MM. de l'Académie des sciences, au Nord & au Pérou, &c. (D. J.)

VOYAGEUR, f. m. pl. (Hist. anc.) celui qui est en route, & qui a entrepris un voyage.

Les Mythologues & les historiens ont observé que dans l'antiquité païenne, les voyageurs adressoient des prières aux dieux tutélaires des lieux d'où ils partoient; & d'autres enfin, pour les divinités du lieu où se terminoit leur voyage: la formule de ces prières nous a été conservée dans les inscriptions *pro salute, ita & reditu*. Ils marquoient aussi leur reconnaissance à quelque divinité particulière, sous la protection de laquelle ils comptoient avoir fait leur voyage: *Jovi reduci, Neptuno reduci, Fortuna reduci*. Les Grecs, entre les dieux protecteurs des voyages, choisissoient sur-tout Mercure, qui est appelé dans les inscriptions *viasus & trivius*, & pour la naviga-

rašytojo kūrybos tyrinėtojai nėra atkreipę dėmesio į šią poemą (Dručkutė, 2017, p. 63–64). Galima numanyti, kad frankofoniškoje kultūroje ji nėra itin svarbi – tiek Diderot darbų kontekste, tiek apskritai literatūros (ar) istorijos atžvilgiu. Kita vertus, mums, dabartinės Lietuvos gyventojams, tai turėtų būti savaime reikšmingu kultūriniu (arte)faktu. Parašydamas poetinį patirtų išpūdžių ir pavojų komentarą, enciklopedistas Diderot pažymėjo šią „geografiją“ savo kelionės žemėlapyje.

Gavęs pasiūlymą dalyvauti Nicolas Bourriaud kuruojamoje bienalės parodoje, į Kauno centrinių paštą nusprendžiau perkelti Diderot poemos garso įrašą, o tekstą išversti į lietuvių ir anglų kalbas. Atspausdintas vertimų kopijas bienalės žiūrovai galėjo pasiimti ir sėdėdami ant sėdmaišio perskaityti. Poemą mano prašymu iš prancūzų į lietuvių kalbą išvertė prof. Genovaitė Dručkutė, į anglų – Martynas Laurišonis. (Parodai Kijeve poema buvo išversta į ukrainiečių kalbą.) Originalų tekstą įskaitė (ir į Diderot įsikūniją) Yvanas Leclère'as, tuometinis Vilniaus prancūzų vidurinės mokyklos istorijos, geografijos ir prancūzų kalbos mokytojas. Balso įrašą sujungiau su jūros bangų mūša ir paleidau per garsia-kalbius pailgame pereinamajame kambaryje – garsas atliepė parodos visumos „vaiduokliškumą“. Kitoje erdvėje eksponuojama fotografija nurodo į abstrakčią enciklopedinę keliautojo figūrą. *Enciklopedijoje* (1751–1780), didžiausiame XVIII a. leidybiniame projekte, nurodoma, kad *voyageur* (liet. keliautojas) yra „tas, kuris keliauja dėl įvairių motyvų ir kartais savo kelionės aprašo, bet būtent dėl to keliautojai [keliautojų pasakojimai] yra mažai patikimi. Jie beveik visada pamatytus dalykus papildė tais, kuriuos galėjo pamatyti. Kad jų kelionės pasakojimai neliktų neužbaigti, jie perteikia ir tai, ką perskaitė įvairių autorių kūrinuose; todėl patys buvę iš pradžių apgauti, jie vėliau apgauna savo skaitytojus. Daugelio tokių stebėtojų [keliautojų] kaip Belonas, Pisonas, Margravius ir kai kurie kiti, tvirtinimai, kad jie aprašė tik tai, ką patys pamatė, ir patikrinimai, kad patikrino daugybę iki jų užrašytų netikslumų, iš tiesų verčia nepaprastai suabejoti tokių keliautojų nuoširdumu; juk šie kitų autorių patikimumo ir tikslumo kritikai nepateikia pakankamai savo patikimumo įrodymų“.

Dručkutė (2017, p. 64) rašo, kad Diderot poemą pirmą kartą įtraukia į Lietuvos literatūros analizės lauką. Mano supratimu, įsitraukimas į „Keliautoją“

paskatino ją tai padaryti. 2017 m. straipsnyje „Vakarų kultūros įvaizdžių reikšmė Denis Diderot poemose *Kelias iš Kionigsbergo į Mėmelį* ir *Kelionė apledėjusia Dauguva*“ profesorė analizuoja ir interpretuoja poemą, kontekstus, naudojami moksliniu bibliografiniu aparatu. Šis bibliografinis aparatas nefiksuoja šiuolaikinio meno bienalės kaip šaltinio (galbūt tai priklauso jos atradimo kontekstui, kuris moksliniame straipsnyje (pagrindimo kontekste) nėra reikšmingas?); kaip bebūtų, tai buvo dar viena kelionė – iš meno konteksto į akademinį – kurią įveikė mažai kam žinoma Diderot poema, o juk tokios trajektorijos yra pakankamai retos. Dažniausiai menininkų veikla nepakeičia mokslininkų darbo krypties.

Denis Diderot

Kelias iš Kionigsbergo į Mėmelį

(neišleista)

Pasistenkite jūs pats įsivaizduoti šitą vietą.
Tai drėgna tritonų buveinė;
Čia plyti nederlingos smėlio kopos;
Tarp kalvų dviejų – kelelis siauras,
Kuriuo vos gali pravažiuoti karieta.
Mes juo stūmėmės naktį
Lydimi nesibaigiančio
Smarkaus jūros gaudesio.

Mano nelaimės draugas,
Iš baimės pavirtęs geru krikščioniu,
Atgailavo ir dėl blondinės, ir dėl brunetės;
Išpažino, kad šitaip užsimoka
Ir už motinas apgautas,
Ir už dukteris suvedžiotas,
Ir už vyrams įdėtus ragus;
Rankas sudėjęs, berdamas maldas,
Jis susitaikė ir būdamas tikras,
Kad dangaus teisėtas pyktis
Šioje nelemtoje vietoje
Pažymėjo jo paskutinę valandą,
Pavedė savo sielą Dievui.

104

Ar yra nors vienas žemės keleivis,
Toks kvailas arba nerimtas,
Kuris nebūtų savo keliu
Eidamas bandęs įminti [būties] paslaptį?
Atskirtas nuo visko, ką myliu,
Vienas, apimtas didžiausio nerimo,
Svarsčiau savo mintyse:
Iš kur aš? Kur einu? Ir kodėl esu čia?

Mano skundas gailus sumišo
Su į krantą lūžtančiomis bangomis;
Skausmo perverta širdimi,
Ašaromis paplūdusiu veidu,
Tose tamsybėse aš sušukau:
„O mano bičiuliai! Žmona! O dukrele brangioji!
Žiauri mergaite!.. Ak, gal šią akimirką
Tu tampi motina, ir pasaulį išvysta
Kūdikis, kuris dar žiauriau atkeršys už tavo tėvą!
Nutolink šią nuojautą,
Dieve teisingasis! Meldžiu tave: suteik išminties
Naujagimiui, duok jam sveikatos.

Kartu su metais teauga jo gerumas,
Kad jo motina nuolat
Lydėtų jį meiliu žvilgsniu;
Kad jis būtų visų gerbiamo savo tėvo
Laimė ir šlovė
Ligi pat jo gilios senatvės,
Kaip atlygis už jo rūpestį ir meilę.“

Šitaip mudu sutartinai
Dūsavome, kol dangus prablyško;

105

Kaip iš savo celės liūdno,
Suskambus varpui, kviečiančiam į ryto malda,
Išslenka trapistas įdubusiomis akimis ar kamaldulis blyškus,
Taip horizonte pasirodė apyaušris niūrus.

Jo kaulinio ar dulsvo pergamento
Žibinto šviesoje
 Bangos, kurių lig šiolei
Vien staugsmą tegirdėjau,
 Atvėrė mano akims
Savo siaubingą platybę.
Keteros griuvo ant keterų,
Skubėdamos veržėsi vienos per kitas,
Tarsi norėdamos pasiekti debesis.

Aš gėrėjaisi ir visas virpėjau,
Ir drebėdamas taip svarsčiau:
„Štai toji gili bedugnė,
Kurion nuo pačios pasaulio pradžios
Negrįžtamai suplūsta visos upės!..

Aš ne į tave kreipiuosi,
Plauk savo keliu, Rona veržlioji; o tykusi Mozeli,
Kokios neišsenkančios vandens talpyklos
Ligi šiol be perstojo maitina tavo tėkmę?..

Bedugne godi, prakalbėk,
Pasakyk man, ant kokio kalno arba kokioj prarajoj
Slypi plačios žiotys
Ertmės, kuri praryja viską, kas pas tave suplūsta...“

Gamta tarė: „Tavo galybė turi ribas,
Būk atsargi, o jūra! Štai tavo krantas!“

Gamta tarė bangoms nirtulingoms:
 „Jūra, čia baigiasi tavo kelias...“¹²

O gamta! O Buffonai, tu, kuris jos mintį pažįsti,
[Pasakyk], kaip akla srovė ir bangos didžiulės,
Jos balsui paklususios, neužpylė
Vagos, kurią jos [gamtos] ranka nubrėžė ant smėlio?

Bet galbūt... Kas žino, šis sapnas –
Ar būtų kada pasibaigęs?
Galėjo tęstis ligi ryto.

Ligi kitos dienos? Lig pačių Velykų,
Jeigu ne keistas, nuostabus nutikimas,
Išmušęs mane iš vėžių ir prikaustęs žvilgsnį.

Nepagalvokite bičiuli, kad tai pasaka,
Aš pasakysiu tikrą tiesą;
Ir šią pat minutę amžiams
Sielą ir kūną tepasiima velnias,
Jeigu aš ką nors sutrumpinsiu arba pridėsiu.
Nebent aš kliaujuosi
Patyliukais jūsų mandagumu
Ir subtiliu skoniu, kurį puikiai žinau,
Kad už poetinį įkvėpimą
Man bus atleista, nes jis niekam nedaro žalos.

12 Leidėjo pastaba: „Šioje vietoje trūksta keturių puslapių Ermitažo saugomame rankraštyje. Laimei, mums pavyko užpildyti spragą remiantis kita, mūsų turima kopija.“

Taigi pradėkime. Aušra rausvapirštė
(Aš remiuosi senuoju Titonu,
Kuris, kaip sakoma, kartais bučiuodavo tuos pirštelius,
Nes seni libertinai mėgsta tokius dalykėlius),
Aušra, sakau, linksmai riedėjo
Dviračiu vežimaičiu, švytinčiu iš galo,
Tamsiu iš priekio; ji laikė
Savo dešinėje rankoje dailų indą,
Kairėje – krepšelį.
Iš savo indo ji liejo
Žėrinčią vandens srovele,
Kuri girdė ir gaivino žemę.
Virš jos spindinčio krepšelio
Zefyras plasnojo lengvai,
Plakė sparneliais ir skleidė
Purpurinę šviesą, ties karčiais
Žirgų patamsėjusią
Ir rausva žara
Jų strėnas nušvietusią.
Purpuriniai atspalviai mainėsi
Toldami nuo į priekį judančio
Vežimaičio. Tada iš vandenių gilumos
Aš išgirdau labai keistą dundesį.
Tokį laukuose arba kaime
Išgirsi, kai tūkstantis galvijų
Trypia kojomis žemę,
Arba dvidešimt pilnų eskadronų
Šuoliais braunasi per pelkynus:
Arklių kanopos sunkiai atsiplėšia
Nuo kibaus dumblyno, ir plačiai ištaškyti
Purvo gurvuoliai paskelbia
Apie artėjančią bandą arba karių pulkus.

Aš būčiau galėjęs sutrumpinti šį palyginimą;
Jį pailginęs – suklydau ar buvau teisus?
Garbės žodis, aš patvirtinu kiekvieną žodį,
Ir man tik juokas, jeigu abatui Terrassonui nepatiks.

Aš išvydau, kaip vandenių
Paviršius tolumoje subangavo;
Aš išvydau, kaip vandens stulpas
Sūkuriuodamas šovė į viršų.
Prisiekiu Pindo kalnu ir poetu,
Apdainavusiu Iliono vargus
(Turėjau ant nosies jo akinius);
Aš mačiau, kaip didžiulis sukuryš
Savo viršūne palietė debesis.
Aš regėjau, kaip iš jo atsivėrusių šonų
Vyriausias vandenių dievas
Visa didybe išniro, plikutėlis ir ne per švariausias.

Pakilęs iš purvo guolio,
Kur prasmenga gražiosios Amfitritės kūnas
(Jūrų dievo užgulusi nosis).
Jis čia kas rytą pasirodo vienas ir be palydos
Pakvėpuoti tyru oru ir išsišnypti.

Tai jis, tai jo spindinti kakta;
Aš atpažinau jo gauruotą galvą,
Plačią apžėlusią krūtinę,
Išlenktas rankas ir šonus,
Nukarusį pilvą ir rumbuotas šlaunis,
Dumblinuos kelius ir pėdas.
Jo dydis – daugiau kaip tūkstantis alkūnių,
Ne žmogaus – dievo alkūnių;

Mirtingieji, jums sunku tai įsivaizduoti.
Kiek Oderis, Dunojus ir Reinas vandens
Išplukdo savo ilgomis vagomis,
Įtekėdami į plačias jūros žiotis,
Tiek dievas pasemia viena sauja¹³.
Jis nardo, plaukioja, vėl panyra;
Kartais ramiai leidžiasi nešamas bangų;
Išsitiesęs ant pilvo arba ant nugaros,
Jis užėmė visą pakrantę.
Tai jo įprastinis tualetas,
Nieko nepraleidžiant, nebent dar
Šukomis, meniškai padarytomis
Iš šimto banginių žandikaulių,
Suėmęs juodmedžio tamsumo plaukus,
Juos labai koketiškai sukėlė į viršų;
Nerūpestingai švilpaujantis ir užsisvajojęs dievas
Burnos kampe laikė įsikandęs lyg dantų krapštuką
Nedidelį trišakį –
Storo lyno prilaikomą
Aukštą stiebą iš didelio laivo,
Dar tik vakar paskendusio.

Gera nusiūzavęs kūną, išsiskalavęs burną,
Išsiūzavęs plaukus,
Nusikarpęs nagus,
Pabaigęs savo tualetą,
Jis suriko, ir tarsi šimto patrankų šūvis
Jo šauksmas nuskardėjo ligi pat gilių bedugnių.
Dundantis griaustinis išgašdina mažiau,
Kai grūmodamas, regis, trankosi virš žemės.

13 Leidėjo pastaba: „Čia baigiasi trūkstamas Ermitažo rankraščio epizodas.“

Ar girdėjote, kaip vėjo staugsmas
Nenutildamas užauja miške?
Vadinasi, jūs girdėjote jūrų dievo balsą.
Dievas pakyla, ir jo galva pranyksta tarp debesų.
Jis duoda įsakymą, ir tuojau atsivėrusios pragaro gelmės
Praryja paklaikusį laivavedį.
Jis įsako, ir nurimęs paviršius
Po jo kojomis sustingsta tarsi plynė ledinė;
Žvilgančiame didžiuliame veidrodyje jis mato
Ir jūros dugną, ir dangaus skliautą;
Jis regi, kaip žydruose dvaro rūmuose
Prasideda Olimpo puota ir Nerėjo šokiai.
Didingas ir nepaprastas reginys
Mirtingam žmogui. Poetui ir Neptūnui –
Kasdienybė.

Poetui jau buvo visko gana,
Kai dievo žvilgsnis netyčia
Mus užkliudė,
Jis pastebėjo mūsų keistą kinkinį.
Savo giliai paslėptu ir negudriu protu
Jis pamanė, kad Japeto ainiai tolimi
Drįsta jį antrą kartą įžeisti.
„Vienas ratas – ant mano kranto, kitas – mano vandenyse!
Ką tai reiškia?
Ar tai nauji mėginimai
Jų užmačių įžūlių?
Prisiekiu Stige!..“ Tą pat akimirką jis sukelia bangas,
Putoja, veržiasi pirmyn, grasina;
Ir aš išvydau grūmojantį Neptūną,
Užliejusį mūsų arklių kojas.

Aš tebedrebu iš siaubo
Ir savo Dievo vardu jums pažadu
Eiti kasdien į mišias
 O du kartus per mėnesį – išpažinties,
Kad tik man niekad nebetektų
Kelianti tokiu vežimu.

O grįžęs po išpažinties,
Nusimauti kelnes aš sutinku
Ir būti išplaktas,
Kaip malūnininkas rimbu nučaižo užsispyrusį asilą,
Jeigu dar kada nors sugalvočiau
Kelianti tokiu vežimu.

Jeigu klastingasis Plutas, man parodęs savo turtus,
 Pasiūlytų pilną kapšį aukso
Ir dar krūva rubinų sutvirtintų savo pažadą,
Kaip po šventojo Martyno į plačius aruodus
 Dosniosios Gonesės
 Ir derlingojo Kretėjo
Valstiečiai suveža kviečių ir rugių derlių,
Aš vis tiek prisiekiu, kad ant žemės
Verčiau miegosiu ir mirsiu šiaudų guolyje,
Nei dar kada nors keliausiu tokiu vežimu.

Kreipinys

Iš draugiškumo jums skiriu
Šias eiles, kurias jums sukūriau;
Menkai atlygintas švelnumu,
Esu sukūręs – telieka tai tarp mūsų –
Dar prastesnių savo meilužei.



„Dia-gramos“

Ekskursas: rašyti (ne ta) ranka

„Kas gi yra įgūdis, jei tai nėra nei pažinimas, nei automatizmas? Tai tam tikras žinojimas, kuris glūdi mano rankose, kuris paklūsta tik kūno pastangoms ir negali būti perteiktas objektyviu rodymu“, – pastebi Maurice'as Merleau-Ponty (2018, p. 172). Kaip į rašymą ranka pažvelgti šiek tiek iš šono ir aptikti jo „nebylųjį“ matmenį? Klausiu apie žodžiais neišreikštą (angl. *tacit knowing*), įkūnytą žinojimą (angl. *embodied knowledge*), kuris galimai tūno kinetinėje rašymo ranka patirtyje. Ypač jei rašančioji ranka – kairioji. Kairiarankystė yra apipinta įvairiais prietaisais, tačiau nepaisant jų visų, būti kairiarankiu dešiniarankių dominuojamame pasaulyje nėra sunku. Didžiausią nuostabą kairiarankiai sukelia dešiniarankiams, nes rašo „ne ta“ ranka: jiems atrodo, kad rašant kažin kaip nenatūraliai, nepatogiai susisuka kairiarankių riešas. Iš tiesų rašymas ranka yra viena iš sunkesnių pamokų mokykloje, ir ypač – kairiarankiams (Smits, 2011, p. 10–11). Ir aš, būdamas šešiametis, turėjau to išmokti pagal modelį, kuriame man viskas rodoma atvirkščiai. Kairiarankiams rašyti iš kairės į dešinę yra šiek

ties nepatogu, nes rašiklį reikia ne traukti, bet stumti pirmyn ir saugotis, kad delno apačia neišteptų rašalo. O ilgiau rašant be pertraukų skausmingai įsitempia riešo sausgyslės.

Yra tam tikrų fizinių ribų, kurių kairiarankiai negali peržengti. Pavyzdžiui, negaliu rašyti kaligrafine plunksna, itin pamėgta Apšvietos epochoje, nes rašant smailus kaip adata galas tik drasko popieriaus paviršių. Jei nesi dešiniarankis, šioje pamokoje tau nėra ką veikti. Į rankos raštą žiūrint iš kairiarankystės perspektyvos, ryškiau atsiskleidžia jo „technika“ ar netgi „technologija“. Kitaip tariant, rašymas ranka man neatrodo natūralus sava kūno atžvilgiu. Kita vertus, šis susvetimėjimas gali būti produktyvus, jis leidžia į viską kitaip pasižiūrėti. Galbūt dėl šių lengvų negandų nuo pat ankstyvųjų rašymo patirčių atkreipiu dėmesį į vakarietiško rašymo būdo nulemtą raidinio rašto struktūrą. Juk rašmenys yra suformuoti ne Dievo piršto, o įtempto ryšio tarp mūsų dešinėsios rankos ir kairiojo smegenų pusrutulio. Akstinu kelti klausimus tampa mano kaip kairiarankio asmeninis (ne)žinojimas. Remdamasis Merleau-Ponty pastaba, darau prielaidą, kad kairiarankystė suteikia tam tikrą kūnišką (ne)žinojimą, kurį galima tyrinėti per meninę praktiką.

Rašymo teorija

Kas yra rankos raštas, jei ne materialus šnekos drabužis? Dabar mes retai kada rašome ranka ir beveik nebematome vienas kito rašysenos. Antropologas Timas Ingoldas (2019, p. 8) pastebi, kad „šiandienis rašytojas yra nebe raštininkas, o žodžių meistras – autorius, kurio produkuojami žodžių dariniai perkeliama ant popieriaus mechaniškai, be tiesioginio rankų darbo stadijos. Ėmus spausdinti tekstą, dinga intymus sąryšis tarp ranka atliekamo gesto ir juo kuriamos žymės. Autorius išreiškia savo jausmus, parinkdamas išskirtinius žodžius, bet ne ekspresyviai rašydamas linijas“.

Į rankas pateko plonytė knygelė *Štrichas: rašymo teorija* (2015). Tai šrifto dizainerio, tipografo ir pedagogo Gerrito Noordzijaus tekstas, pirmą kartą publikuotas olandų kalba 1985 m. Noordzijus savo darbą įvardija kaip „rašymo teoriją“, bet iš tiesų tai yra ilgamete rašymo praktika paremtas tyrimas.



Čia atkreipiamas dėmesys į rankos raštą kaip į „technologiją“, dominavusią iki Johannui Gutenbergui XV a. išrandant spaudos presą. Aptariama raidinio rašto struktūra ir teigiama, kad jokios spaudos technologijos nepaslepia „rašytinės“ raidžių prigimties. Noordzijus (2015, p. 9) kalba apie pirmąją rašymą, kai „kiekvienas ženklo štrichas sukuriamas vienu rankos judesiu“. Jis postuluoja: „štrichas – tai rašymo plotmėje nepertraukiamu judesiu įrankio paliekama žymė, kuri prasideda rašymo priemonės galiukui palietus rašymo plotmę ir joje palikus savo formos atspaudą“ (Noordzij, 2015, p. 20). Apie rašymą čia kalbama ne kaip apie šnekos žymėjimą rašmenimis, bet kaip apie materialų įrašą, atliktą bet koku įrankiu. Pirmą kartą skaičiau knygos vertimą į anglų kalbą ir sudomino tai, kad „žymė“ buvo išversta kaip *trace* (liet. pėdsakas). Visa tai priminė Jacques'o Derrida tekstuose vartojamą prancūziškąjį *trace*, turintį šitą pačią reikšmę. Ar kurioje nors vietoje Noordzijaus ir Derrida pėdsakai susikerta? Įdomu, kad tiek tipografas, tiek filosofas prieina panašią išvadą, jog „rašto istorija dar nėra parašyta“ (Noordzij, 2015, p. 48).

Rašymo laboratorija

Dėstydamas grafinio dizaino kursą Hagos Karališkojoje dailės akademijoje, Noordzijus rėmėsi kaligrafiniais pratimais. „Kaligrafija – tai toks rašymas ranka, kada susitelkiama į patį rašymą ir siekiama formų tobulumo“, – teigia Noordzijus (2015, p. 9); „Rašymas su savo griežtomis taisyklėmis gali pasitarnauti kaip puikus modelis suvokimo principams studijuoti, nes tai tarsi savotiška menama laboratorija, kuri prienama kiekvienam norinčiajam. Kur benukreiptume žvilgsnį – visur tampame tamsių ir šviesių tonų žaismės liudininkais“ (Noordzij, 2015, p. 15). Savo teorijoje jis remiasi konstruojama perskyra tarp juodosios ir baltosios žodžio dalies: štrichas yra juodoji dalis, o erdvė aplink jį yra baltoji žodžio dalis. „Nuo formos ir antiformos santykio, kuris šrifto teorijoje atitinka raidės baltosios ir juodosios dalių santykį, priklauso objektų suvokimas. Tokiu principu veikia ir jutimo organai“ (Noordzij, 2015, p. 15). Noordzijaus teorijos pagrindą sudaro baltoji žodžio dalis, kurią jis savo knygoje

moko skaityti. Erdviniai tarpai tarp raidžių ir žodžių yra tas materialus „triukšmas“, kuris daugelio akiai lieka nepastebimas, nors ir sukuria prielaidas matyti tekstą.

Noordzijus (2015, p. 9) pastebi: „Per užsiėmimus diskutuojant ir aptariant patirtis, atsirado rašymo teorija, kuri suteikia galimybę apibūdinti raidžių formą matematinio tikslumu, atmetant estetinius ir ideologinius faktorius.“ Toliau jis aptaria rašymui kaligrafine plunksna aktualius parametrus, įveda tokius specifinius terminus kaip „štricho kontrapunktas“, „štricho priešakinė linija“, „štricho kontrastas“ bei vartoja tokias matematinės sąvokas kaip vektorius, kreivė, sinusas, kosinusas, tangentas, praplėtimo laipsnis ir kt. Galiausiai pateikiama erdvinė štricho diagrama ir jos išraiška trigonometriniu formule (Noordzij, 2015, p. 31). Atrodo, kad Noordzijus savo darbu pretenduoja į objektyvų ir universalų rašymo – atlikto bet kokia rašymo priemone – aprašymą. Tik raštas čia jau nebeprezentuoja šnekos ir balso, o tik savo paties sandarą. Visais vizualiais pavyzdžiais siekiama ne dekoratyvaus ekspresyvumo, o beveik matematinio tikslumo. Noordzijus (2015, p. 26) užsimena, kad atmintinai mokėjo XVII a. olandų kaligrafo Jano van den Veldės vadovėlio (*Meno rašyti veidrodį*, 1605) frazes, tačiau metų metus nesuvokė jų esmės. Jam reikėjo išmokti (pa)matyti štricho apsisukimą barokiniuose rankraščiuose. Matydamas plunksnos pėdsaką, Noordzijus vaizduotėje rekonstruoja jį palikusį instrumentą. Tokiu būdu jis ne tik aprašo instrumentą, bet ir sukuria koncepciją-instrumentą, kuris, kaip jis teigia, „gali būti naudojamas [ir] kaip bukas kirvis, ir kaip chirurginis skalpelis (kaip ši koncepcija bus panaudota, priklauso nuo konkretaus tyrėjo)“ (Noordzij, 2015, p. 26).

Mane sudomino Noordzijaus aprašymų matematinis tikslumas ir knygoje pateikiamos realistinės iliustracijos, rašymo diagramos. Čia ir aš kai ką išmokau pamatyti – kelios plačiu teptuku parašytos iliustracijos pasirodė neįprastos – tarsi trimačiai objektai. Noordzijaus teptukui judant popieriaus paviršiumi, staiga apsisukant ir grįžtant atgal, formuojasi pusiau skaidrūs štrichai. Vienas tušo sluoksnis kirsdamas paslepia kitą sluoksnį ir sukuria tamsesnes vietas, kurios suveikia kaip gylis užuominos plokščiame popieriaus lapo paviršiuje. Tai pastebėjęs iš pasyvaus skaitytojo tapau aktyviu matytoju. Noordzijus (2015, p. 24–25) aprašo panašų pastebėjimą: „Kai kuriuos reiškinius galime perprasti

tik tuomet, kai pavyksta atlikti tam tikrą „atradimą“. Kai kas nors sako, kad turime *išmokti* ką nors pamatyti, tai tolygu nurodymui remtis tam tikru „atradimu“, arba, kalbant formaliau, teorija. Teorija realybę padaro suprantamą. Nauja teorija yra tas „atradimas“, sukuriantis tam tikrus terminus, įgalinančius suvokti iki tol neperprastus reiškinius.“

Galima sakyti, kad Noordzijaus koncepcija pasinaudojau išsyk kaip buku kirviu ir kaip chirurginiu skalpeliu: jei galiu įsivaizduoti raidę kaip erdvinį modelį, tai galiu ją rekonstruoti trimatėje erdvėje. Nors kompiuteriu galima sumodeliuoti bet ką, pasirinkau rekonstruoti patį elementariausią artefaktą – pavienį štrichą kaip erdvinį geometrinį modelį. Noordzijus (2017, p. 58) teigia: „Viskas, kas yra žmogaus padaryta, yra „artefaktas“. Klausimas: kas yra fundamentalus artefaktas, einantis pirma visų kitų? Atsakymas: įrankio pėdsakai. Nė vienas įrankis nėra paprastesnis už plunksną, kuria galime palikti paprastą pėdsaką.“

„n“

„n“ yra 8 min. vaizdo projekcija (animacinė kilpa), sukurta grupinei parodai „Laiško kūnas“, kuri vyko 2016 m. rugsėjo 9–24 d. LTMKS projektų erdvėje „Sodų 4“. Kuratoriai: Jogintė Bučinskaitė ir Jurij Dobriakov. Paroda tematizavo specifinį kūniškumo režimą ir buvimą kartu per laiškus. Anglišką parodos pavadinimo variantą – „Body of a Letter“ – galima perskaityti keliais būdais: makromasteliu kaip pagrindinę laiško dalį, esančią tarp pasisveikinimo ir atsiveikinimo, bet taip pat ir mikromasteliu kaip raidės kūną tipografinė-anatomine prasme. Parodai pasirinkau rekonstruoti mažąją raidę *n*, kurią kaip pavyzdį radau Noordzijaus rašymo teorijoje.

Kaip parodoje atrodo instaliuota vaizdo projekcija? Matinis organinio stiklo skydas levituoja pačiame erdvės viduryje. Projekcijoje menamas rašymo įrankis keliauja ekrano plokštuma ir po savęs palieka brėžio pėdsaką, „virtualų štrichą“. Noordzijaus teorijoje rašymo įrankio paliekama žymė yra ne vienas abstraktus taškas, o taškų pora. Kiekviena žymė turi savo kontūrą, o kiekvienas taškas iš viršutinės kontūro linijos – po porinį tašką priešpriešinėje kontūro linijoje. Šią menamų taškų porą Noordzijus (2015, p. 20) pavadina „kontrapunktu“ (it. *contrappunto* < lot. (*punctus*) *contra punctum* – taškas prieš tašką), terminu, pasiskolintu iš muzikos teorijos. O linija, einanti per kontrapunktą, pavadinama „priešakine štricho linija“ arba tiesiog „priešakiu“ (angl. *front*). Šią „teoriją“ norėjau perkelti į animacinę vaizdo projekciją, kur vaizdo kameros kadro vertikale atitiktų priešakį, o vaizdo kameros panoramavimas taptų „audžiančiuoju“ rašymu. Kūriniui įgyvendinti pasigaminau specialų aparatą, leidusį lėtai ir tolygiai sukurti filmuojančią vaizdo kamerą aplink ašį.

Raidės kūnu teka vaizdo įrašas, kuriame – augalų fragmentai. Antraplanį vaidmenį atlieka skaitmeninės vaizdo kameros automatinio fokusavimo sistema: panoramuojant jos algoritmai reaguoja į nuolat besikeičiantį vaizdą, ieško dėmesio objekto. Vaizdas išryškėja, o po to susilieja; atrodo, lyg kamera negalėtų susikaupti. Nufilmuota medžiaga vėliau yra montuojama, o gautas rezultatas sukelia raidės rašymo iš kairės į dešinę išpūdį – taip, kaip mums įprasta rašyti. Atsiranda žaismė tarp vaizdo „įrašo“ fiksuojant ir vaizdo „rašymo“

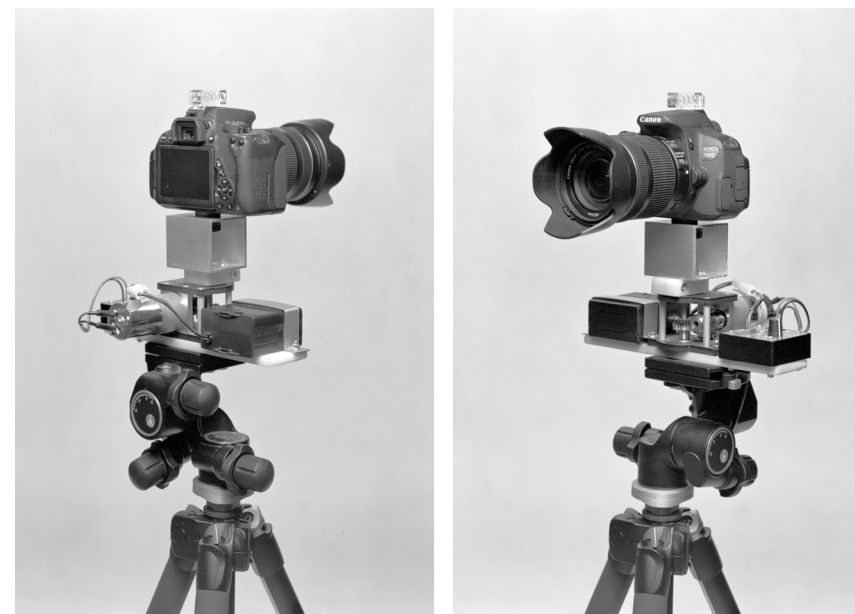


Arnas Anskaitis, „n“ (parodos fragmentas), 2016. Paroda „Laiško kūnas“ LTMKS projektų erdvėje „Sodų 4“. Vaizdo įrašas: <https://vimeo.com/183972667>



„DIA-GRAMOS“

projektuojant. Projektijoje išryškėja specifinė raidės kūno „choreografija“: virtualus štrichas auga, plėtojasi, o išaugęs iki atpažįstamo pavidalo ima nykti, išsitrinti. Bet čia nėra fizinio kūno ir materialios rašymo priemonės, kurie paliktų žymę. Juos pakeičia efemeriška rašymo veiksmo kompiuterinė simuliacija, rašmenys tampa tūtais kūnais idealioje matematinėje erdvėje. Jei geometrijoje raidės a , b ir c sutartinai nurodo tai, kas žinoma, o x , y ir z tai, kas nežinoma, tai raidė n lotyniškame raidyne atsiduria kažkur ties viduriu tarp žinoma ir nežinoma bei nurodo į pasikartojimo galimybę $(1+n)$. Animuota konstrukcija apsimeta gyva, pačia *natura* iš mažosios n .



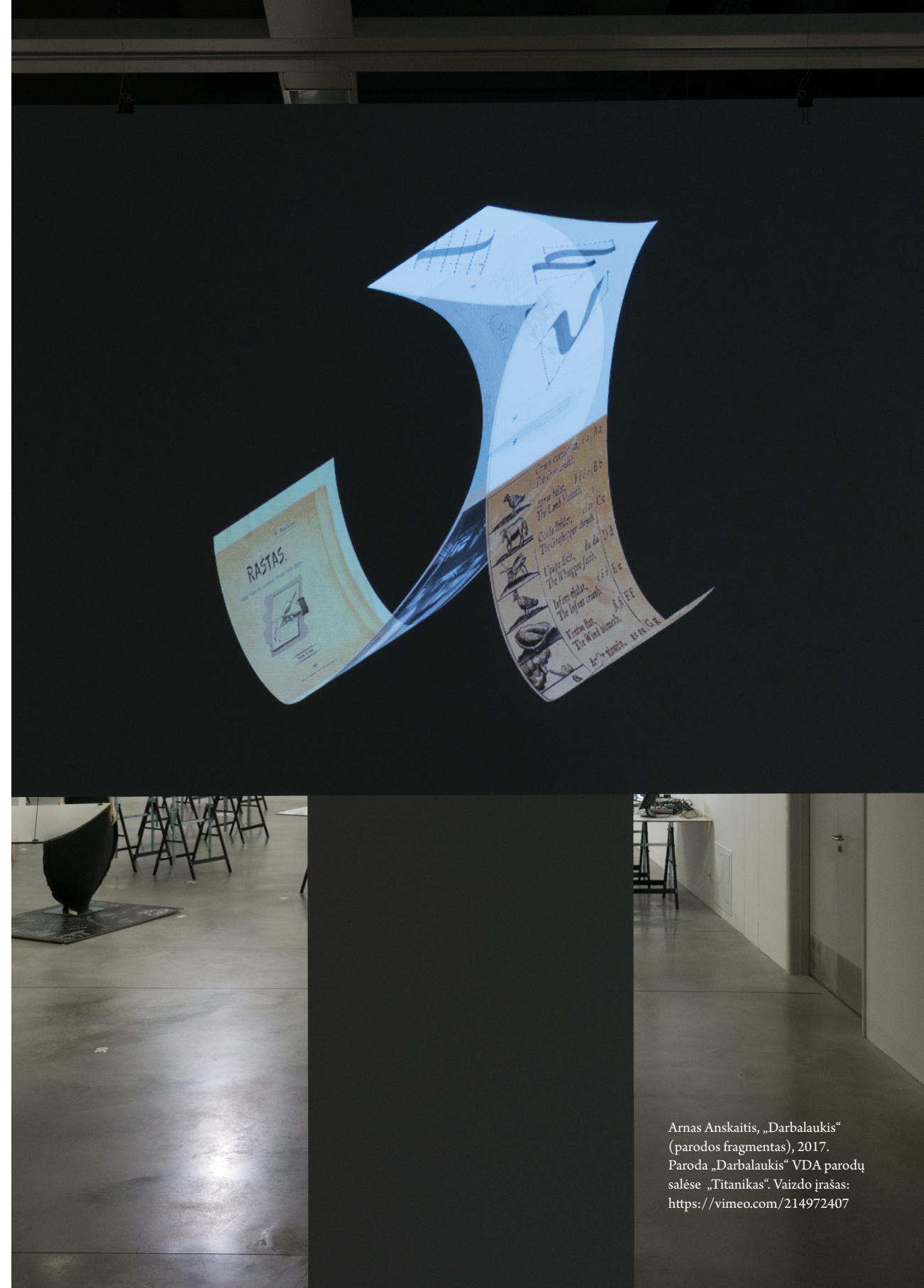
Fotoaparatas su savadarbe panoraminio judesio valdymo sistema.

„Darbalaukis“

Vaizdo projekcija (animacinė kilpa) buvo pristatyta grupinėje meninio tyrimo parodoje „Darbalaukis“, kuri vyko 2017 m. balandžio 26–gegužės 14 d. Vilniaus dailės akademijos parodų salėse „Titanikas“. Parodos kuratorius-moderatorius doc. dr. Vytautas Michelkevičius.

Ši projekcija – tai mano meno projekto momentinė išsklotinė, su kuria siekiau integraliai pristatyti meninę-kūrybinę ir tiriamąją projekto dalis (tokias, kokios jos tuo metu buvo). Tai yra skaitmeniniais įrankiais sumeistrautas, virtualios rankos parašytas bei erdvine vaizdo projekcija pristatytas tyrimo etapas. Norėjau pačiai tyrimo ekspozicijai „suteikti balsą“, todėl rekonstravau penkias balse žyminčias grafemas: *a, e, i, o, u*. Šias raides sumodeliavau pagal barokinį „bastardos“ rašymo stilių. Tai kursyvas, kurio pagrindas – grįžtamoji konstrukcija (plunksna juda į priekį ir grįžta atgal). Vaizdo projekcijoje animuojamas menamo rašymo įrankio pasivaikščiojimas po juodą projekcijos plokštumą. Pusiau skaidriuose štrichuose formuojasi rašysenos klostės. Ant skaitmeniniais įrankiais sumeistrato virtualaus štricho – kaip projekcijos plokštumoje – projektuojamas mano tyrimui tuo metu svarbių tekstų, iliustracijų, fotografijų lėtai tekantis srautas. Tarp žodžių „kursyvas“ ir „diskursas“ yra etimologinis ryšys – abu juos sieja lotyniška šaknis *currere*, kuri nurodo į žodį „bėgti“. Tik diskurso atveju mąstoma bėgant tikslingai – nuo ko nors prie ko nors.

Skaitmeniniai atvaizdai, perkelti ant erdviųjų modelių, išsilenkia, išsigaužia ir praranda dalį realumo efekto. Tai yra duomenys, kurie gali būti panaudoti įvairiais būdais, pavyzdžiui, kaip paviršiaus tekstūra, grafinis audinys, kuriuo lyg tapetais galima iškloti virtualią sieną. Anglų kalbos žodis *mapping* į lietuvių kalbą dažniausiai verčiamas kaip „žemėlapiavimas“ arba „žymėjimas“. Anglų kalboje jis vartojamas dar ir trimačio modeliavimo kontekste ir reiškia paviršiaus padengimą tam tikra (dažniausiai simuliuojančia realumo efektą) tekstūra. Kitaip tariant, virtualus modelis užklojamas realumo, tikroviškumo, paviršiško rūbu. Žiūrovas, įėjęs į parodą ir pakėlęs akis aukštyn, vienu metu žiūri į raidę ir „skaito“ vienos raidės tekstą.



„Letters from Home“

Tai vaizdo projekcija (animacinė kilpa), kuri buvo eksponuota grupinėje parodoje „A Certain Identity“ parodų erdvėje Florencijoje, buvusiam kalėjime – *Le Murate. Progetti Arte Contemporanea* – 2018 m. balandžio 5–21 d. Kuratorius Matteo Innocenti. Angliškas darbo pavadinimas išlaiko žodžio *letter* dviprasmybės žaismę (ir „raidė“, ir „laiškas“), kurios neliktų verčiant į lietuvių kalbą.

Vaizdo projekcijai sukurti panaudotos reprodukcijos iš rašytojo ir pedagogo Prano Mašiotto (1863–1940) parengto pratybų sąsiuvinio *Raštas: vadovėlis norintiems išmolti rašyt* (1907). Jame galima rasti kelis puslapius plunksnos bandymų, kelis žodžių ir frazių diktantus, kuriuose demonstruojama, kaip turi atrodyti ir būti jungiamos tarpusavyje lietuviškos rašytinės raidės. Po visų pratimų sąsiuvinio gale vienas šalia kito pateikiamos lietuvių, lenkų, vokiečių ir rusų kalbų rašytinės abėcėlės. Jos individualios ir tarpusavyje skirtingos – čia galima įžvelgti tam tikrą tapatybės politikos aspektą, t. y. XX a. pr. būdingą nacionalinės tapatybės konstravimą per literatūrą ir švietimą. Vadovėlis skiriamas tiems, kurie „norėtų patį iš savęs lengviausiu būdu pramokt gražiai ir teisingai rašyt“. Atsižvelgiant į laikotarpį, galima manyti, kad iš šio vadovėlio mokėsi ne tik vaikai, bet visa valstybė mokėsi rašyti „lietuviškai“.

Kūrinyms radosi mąstant apie publiką, kuri lietuvių kalbos nei girdėjusi, nei mačiusi. Todėl parodai Florencijoje rekonstravau kursyvines lietuvių kalbos raides, kurių nerastume lotyniškame raidyne. Man buvo įdomus tam tikras lotyniškų raidžių transformacijos momentas. Nosinės raidės, varnelės, taškas ant „ė“ ir kiti diakritiniai ženklai, fiksuojantys specifinius garsus, yra mūsų kultūrinės tapatybės ženklai. Ši serija gali išsiplėsti ir už lietuvių kalbos skambesio ribų, įtraukti hibridinius ženklus, naudojamus kitoms, galbūt net neegzistuojančioms, kalboms užrašyti.

— 8 —

i ikalk vini i medė
 i e pelėda pelė suėdė
 ū u būtu buvė bet nėra
 a balta rasa myniau
 ė ėia nėra ko tyčiotis
 š saka saka plaka
 ž žmogus žmogui ne-
 bygu-sako prierodis

Techniniai atvaizdai

Į santykį tarp Noordzijaus rašymo teorijos ir mano vaizdo projekcijų galima žiūrėti kaip į santykį tarp tekstų ir techninių atvaizdų Vilėmo Flusserio medijų filosofijoje. Kas yra „techninis atvaizdas“? Pasak Flusserio (2015, p. 23), tai „aparatais pagamintas atvaizdas. Kadangi aparatai yra taikomųjų mokslinių tekstų produktai, tai techninių atvaizdų atveju turime reikalą su netiesioginiais mokslinių tekstų gaminiais. Istorškai ir ontologiškai tai jiems suteikia skirtingą nuo tradicinių atvaizdų vietą“. Flusseris postuluoja tokią ontologinę struktūrą, kur tarp tradicinių atvaizdų (esančių arčiau tikrovės) ir techninių atvaizdų įsiterpia tekstai. Jie įsiurbia į save tradicinius atvaizdus, o tekstus į save įsiurbia techniniai atvaizdai. Pagal Flusserį, pastarieji tam tikra prasme yra toliausiai nuo tikrovės. Raidžių simuliacijos – tai techniniai atvaizdai, pagaminti iš Noordzijaus rašymo teorijos (teksto ir iliustracijų). Autoryste turiu dalintis taip pat su kompiuterinėmis programomis. Bendras darbas su trimačio modeliavimo programine įranga ir jos siūlomais instrumentais mane šiek nustebino savo tam tikru konservatyvumu. Šios programos primena renesansinio dailininko studiją, nes viskas skirta tam, kad būtų sukuriamas mimetinis, nepriekaištingo tikroviškumo *trompe-l'œil* efektas.

Iš viduramžiškos rankraščių kultūros šoku į postistorinę atvaizdų visuomenę, suskiausdamas spausdintinę Gutenbergo galaktiką. Vaizdo projekcijose nesiekiau atkurti autentiško, ekspresyvaus ar „meniško“ štricho, būdingo tradicinei kaligrafijai ir individualiai rašysenai. Mane tenkina tikslumas ir judesio tolydumas, kuriuos gali pasiūlyti skaitmeninė animacija. Kompiuterines simuliacijas galima užprogramuoti rašyti taip plastiškai, raiškiai ir greitai, kaip tik norisi – nebus jokių kompromisų. Tai panašu į elektroninę ritmo mašiną, su kuria joks gyvas būgnininkas negalėtų suspėti. Šiuo atveju mane domino ne rankos gesto, o būtent jų kaip „dia-gramų“ (gr. *dia...* – priešdėlis, reiškiantis prasiskverbimą, pasiskirstymą, išskyrimą, abipusiškumą) realybė. Kaip mes jas skaitome? Fonetškai, silabiškai, logografiškai? Panašu, kad diagramose aktualizuojasi skaitymo nelinijškumas. O plastinėse raidžių formose girdisi viduramžių aidas.

„Orbis pictus 360“

Kūrinys „Orbis pictus 360“ buvo eksponuotas Vilniaus dailės akademijos bibliotekos skaitykloje 2018 m. balandžio 5–29 d. Tai buvo viena iš kelių doktorantų parodos „Mokslas ir gyvenimas“ ekspozicijų už pagrindinės parodos Titaniko parodų salės ribų. Parodos kuratorė Laima Kreivytė.

Vizualumo vadovėlis

Pavadinimas „Orbis pictus 360“ nurodo į čekų pedagogo Jano Amoso Komenskio (1592–1670) parengtą pirmąjį iliustruotą vadovėlį vaikams *Orbis sensualium pictus* (*Juntamųjų daiktų pasaulis paveiksluose*, 1658), daugiau kaip 150 metų naudotą Europos mokyklose. Tai yra pradžiamokslis, pirmoji knyga, kuri moko skaityti visas kitas knygas. Komenskis įžangoje rašo: „Eikš čia, berniuk! Mokykis būti išmintingas. Kaž reiškia būti išmintingam? Teisingai suprasti, teisingai elgtis ir teisingai kalbėti, štai ko tam reikia. Pirmiausia turėtum išmolti paprastų garsų, iš kurių susideda žmogaus kalba, kuriuos gyvos būtybės moka skleisti ir kuriuos tavo liežuvis geba pamėgdžioti, o tavo

ranka – pavaizduoti. Paskui eisime į pasaulį ir stebėsime visus dalykus.“ *Juntamųjų daiktų pasaulis paveiksluose* kviečia medžio raižinio atspaudus „išversti“ į pažįstamus garsus, t. y. prisiminti gyvūnų ir gamtos stichijų skleidžiamus garsus, o vėliau susieti su abstrakčiais kalbos ženklais. Tai – vizualumo vadovėlis, žymintis pasaulio suskilimą į fragmentus. Arba scenarijus filmui, nes čia galima rasti kadru seką ir atitinkamą garso takelį.

Doktorantų parodai „Mokslas ir gyvenimas“ įrengiau vitriną bibliotekos skaitykloje. Po jos stiklu išdėliojau penkių puslapių reprodukcijas iš Komenskio vadovėlio, o šalia padėjau ausines su specialiai šiam kūrinui sukurtu „garso peizažu“ (angl. *soundscape*). Puslapius su paveikslėliais išėmiau iš originalių atvartų, kuriuose jie buvo gretinami su raidėmis ir žodžiais. Kitaip tariant, atvaizdus atskiriau nuo rašto ženklų. Greta reprodukcijų sekos – garso kompozicija iš lauko įrašų, kurią, gerbiant viešą bibliotekos tylą, buvo galima išgirsti per ausines. Garsiniame peizaže periodiškai pasigirsta „lotyniškai“ tariamos lotyniškos raidės (nors vartojame lotyniškas raides, tačiau niekada jų lotyniškai nebetariame). Pagal abėcėlės logiką – ir tuo pačiu panoramiškai – pereinama nuo *a* iki *z*.





Arnas Anskaitis, „Orbis pictus 360“
(parodos fragmentas), 2018.
Vilniaus dailės akademijos skaitykla.

3



Kita vertus, su lotynų kalba mes dar nesame pabaigę. Miunchene nuo 1890 m. sudarinėjamas pats išsamiausias lotynų kalbos žodynas *Thesaurus Linguae Latinae*. Kai vokiečių tyrėjai pradėjo dirbti su šiuo žodynu, manė, kad prireiks kokių 15–20 metų jį pabaigti (Quinn, 2019). Tačiau, nepaisant įdėtų milžiniškų pastangų – prie žodyno dirbo virš 400 leksikografų – per 125 metus jie pasiekė tik raidę *r*. Dauguma žodynų susitelkia ties svarbiausiomis ar aktualiausiomis žodžių reikšmėmis, tačiau šis siekia išsemti visą reikšmės sritį ir parodyti kiekvieną panaudojimo atvejį, koks tik yra buvęs (nuo VI a. prieš Kr. iki 600 metų po Kr.). Pirmas žodyno tomas buvo išleistas 1900 m. ir turbūt neatsitiktinai baigėsi žodžiu *absurdus*. Numatoma, kad apie 2050 m. tezasauras galėtų būti baigtas. Žinoma, jeigu tik bus kam jį sudarinėti.

Ekskursas: abstrakčių sąvokų netektis

Sigmundo Freudo esė *Gedulas ir melancholija* (1917) išeities taškas – pastebėjimas, kad afektas, būdingas melancholijai, atitinka gedulą. Jei gedintis žmogus taip skaudžiai išgyvena, nes neteko kokio nors artimojo, tai ir melancholiškas žmogus turėjo kažko netekti, dėl ko šitaip kankinasi. Freudas leidžia suprasti, kad netekties objektas nebūtinai turi būti apibrėžiamas „žmogaus“ kategorija. Pačioje esė pradžioje užsimenama, kad „gedima reaguojant į mylimo asmens arba jo vietą užėmusios abstrakčios sąvokos – sakykime, tėvynės, laisvės, idealo – netekti“ (Freud, 2019, p. 11–12). Tai implikuotų, kad „abstrakčias sąvokas“ galima laikyti tuo, ką galima įgyti, turėti ir taip pat prarasti. Ką naujo ir aktualaus galėtų atverti melancholija, jei netekties objektu pasirinktume ne mylimą asmenį, bet įsamenintą kalbą – nuo paskiro žodžio iki ištiso diskurso?

Freudo įžvalga pasirodė įdomi. Koku būdu gali užsimegzti emocinis ryšys su abstrakčia sąvoka? Kaip yra priimama, išgyvenama ir susitaikoma su įsivaizduojamos ir simbolinės prigimties abstrakčios sąvokos netektimi, persmelkiančia visą kūną? Apie ją Freudas kalba kaip apie kitą asmenį: mes jos netekome, ji mirė, atstūmė, paliko, įžeidė, nuvylė. Su abstrakcija elgiamasi tarsi su asmeniu – tai atitiktų prozopopėjos (gr. *prosopopoiia* – veidas) arba tiksliau – personifikacijos (lot. *persona* – kaukė) struktūrą. Nežmogiškam objektui kalboje

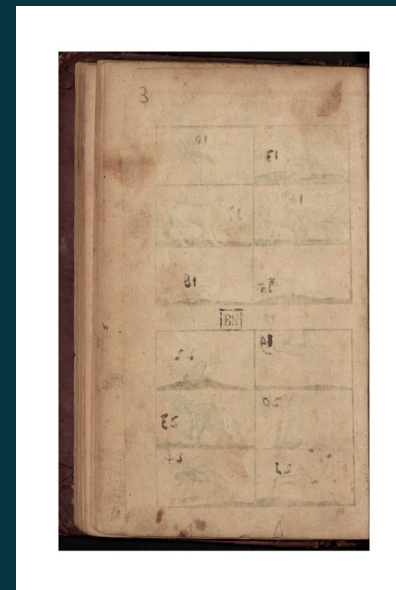
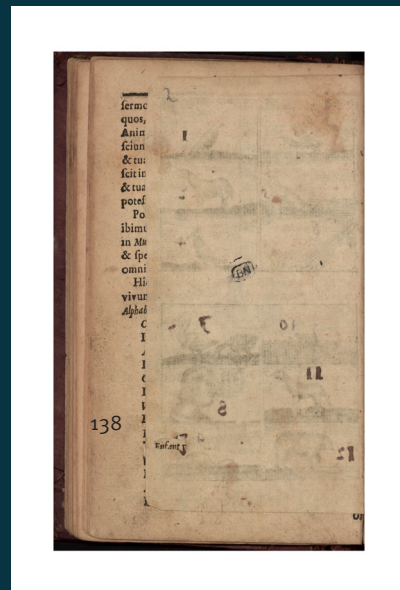
suteikiamas žmogiškas elgesys ir galios. Be to, šis nežmogiškas objektas dažniausiai dar ir įgalinamas kalbėti. O jei personifikuojama pati kalbinė abstrakcija? Tuomet, kaip teigia pirminės sąvokų reikšmės, jai (nesąmoningai) suteikiamas tam tikras veidas, arba tiksliau – kaukė. Čia ir vėl neišsiversime be psichoanalizės, kuri teigia, jog žmonės, vartodami kalbą, nuolat projektuoja savo mąstymą, reagavimą, elgesį ir subjektyvias patirtis kitiems pasaulio fenomenams. Išėitų, kad šios minties figūros – tai antropocentristinės žmogiškojo mąstymo tendencijos rezultatas.

Tačiau skaudžias afekto būsenas galėtų sukelti ne bet kuri abstrakti sąvoka. „Jeigu objektas neturi Ego tokios didelės, tūkstanteriopais saitais sutvirtintos reikšmės, šio objekto praradimas nė negali sukelti gedulo ar melancholijos“, – pabrėžia Freudas (2019, p. 27). Yra būtina sąlyga: ji turi būti užėmusi mylimo asmens vietą, būti savotišku jo pakaitalu. Ir iš tiesų, juk yra žmonių, kurie prie kokios nors ilgai puoselėtos idėjos prisiriša stipriau nei prie kito žmogaus. Freudas vardija: „tėvynė“, „laisvė“, „idealas“. Minėti žodžiai – tai, viena vertus, raidės ant popieriaus, kita vertus – stiprūs mentaliniai vaizdiniai, kurie XX a. pr. buvo užvaldę bene visas Europos valstybes. Kartu tai simptomiški XX a. pr. raktiniai žodžiai. O ką jie atrakina? Diskursus. (Nors, galėtume sakyti, kad tai ne tiek patys „raktai“, kiek „raktų skylutės“.) Tai sąvokos, apie kurias gravitavo to meto kalbos, tarsi jų epicentra. Tikriausiai nėra atsitiktinumas, kad Freudas išvardija būtent tokius žodžius – kaip tos epochos žmogui, tėvynė, laisvė ir idealas galėjo būti ir jam asmeniškai svarbūs dalykai. Šią seką galėtų pratęsti tokios kertinės Vakarų idėjos kaip „gėris, grožis, tiesa“, arba „laisvė, lygybė, brolybė“ ir kt.

Kokios abstrakčios sąvokos šiandien galėtų atlikti tokį vaidmenį? Raymondas Williamsas knygoje *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (Raktažodžiai. Kultūros ir visuomenės žodynas, 1976) mėgino apibrėžti kultūros ir visuomenės gyvenimą nusakančius žodžius. Jis aprašo daugiau kaip šimtą sąvokų, kurios įkūnija skirtingas reikšmes ir vertybes skirtingiems žmonėms. Čia galima rasti biografijas tokių raktažodžių kaip „civilizacija“, „humanizmas“, „komunizmas“, „socialinė klasė“, „anarchizmas“, „demokratija“, „industrija“, „technologija“, „gamta“, „ekologija“, „literatūra“, „menas“ ir kt.



Veikalo struktūra atitinka indeksą. Indeksas (lot. *index* – smilius), kitaip dar žinomas kaip „rodyklė“, – abėcėlinis žodžių sąrašas knygos gale. Kita vertus, šie žodžiai dažnai yra abstrakčios sąvokos: būtent tai, į ką pirštu taip paprastai nenurodysi. Tačiau knygos dažniausiai būna sudarytos būtent iš reikšminių žodžių, – tarsi griaučių, ant kurių laikosi tekstai. Williamso knygoje išvardytos abstrakcijos, dėl kurių XX a. buvo jei ne kariauta, tai daug ir ilgai diskutuota. Pasak Ludwigo Wittgensteino postulato, žodžių prasmė priklauso nuo vartojimo konteksto. Tačiau pasikeitus istoriniam, politiniam ar socialiniam kontekstui, žodžiai nustoja senųjų reikšmių ir įgyja naujų. Galėtume retoriškai paklausti: ar gali būti, kad, pametus raktelį, nepasiekiamas tampa ir pats diskursas? Plečiantis pažinimui, didėja sąvokų apimtis, tankėja jų turinys. Žodžiai skirtingi, tam tikru metu vieni jų būna talpesni už kitus, o kai kurie – net tokie platūs ir gilūs, kad niekam nepavyksta jų išmatuoti.



„Pavienių žodžių aidas“

Kūrinys „Pavienių žodžių aidas“ buvo pristatytas Vilniaus dailės akademijos doktorantų projekto „Ką darai, daryk gerai / Do the Right Thing“ parodoje, vykusioje 2019 m. kovo 28–balandžio 14 d. „Titaniko“ parodų salėse. Kuratorius Marquard Smith.

Ekskursas: žodžio atradimas

„Pradžioje buvo Žodis. Tas Žodis buvo pas Dievą, ir Žodis buvo Dievas“ (*Jn* 1, 1). Galbūt, tačiau „žodžio vaizdas“ Vakarų Europai atsivėrė apie VIII a., po Karolingų dinastijos įvykdytos švietimo reformos. Pasak tipografo Gerrito Noordzijaus (2015, p. 45), tekstai, kuriuose žodis yra atskiriamas kaip savarankiška rašto dalis, anksčiausiai aptinkami VII a. pirmoje pusėje Airijoje. Kalbama apie sistemingą žodžių atskyrimą iš abiejų pusių tarpeliais. O taip buvo ne nuo pradžių? Graikai ir romėnai rašė tik didžiosiomis raidėmis, kurios tekste buvo sustumiamos į vieną eilę. Tiesa, minimaliais skyrybos ženklais būdavo atskiriamos mintys, bet ne žodžiai. Regis, tokius raštus skaityti balsu buvo tiesiog

būtina. Tik garsiai skaitantis balsas ir įtempta klausia galėjo išpainioti prasmę iš tokių ženklų samplaikų. IV a. gyvenęs filosofas šv. Augustinas manė, kad raidės buvo išrastos tam, kad palengvintų bendravimą su nesančiais pašnekovais. Jos yra ženklai, žymintys garsus, o garsai žymi mūsų maštomus dalykus (Manguel, 1996, p. 45). Užrašytas tekstas – tai ant popieriaus perkeltas pokalbis, kuriame nesantis pašnekovas galėtų ištarti mums skirtus žodžius. Remiantis tokia filosofija, bet kuri ištara gali būti užrašyta kaip nepertraukiama raidžių seka. Vėliau raštui reikia paskolinti gyvą balsą – kantriai artikuliuoti raidę po raidės, kol pasigirs laukiama prasmė. Archajiškoje skaitymo technikoje galima išvelgti kinematografo veikimo principą: atskirų kadrų seka sukuria judėjimo iliuziją. Šiuo atveju atskirai tariamų garsų seka sukuria erdvę ir laiką skrodžiantį kalbėjimo įspūdį. Išties, į fonetinį raidyną – garsinį raštą – galima žiūrėti kaip į primityvų garso įrašytuvą. Panašu, kad pradžioje jis taip ir buvo naudojamas.

VIII a., Karolingų Renesanso laikotarpiu, įvyko viduramžių rašto reforma. Reformuotą mažųjų raidžių raštą – Karolingų minuskulą – buvo daug lengviau skaityti nei ankstesnius rankraščius. Jis pasižymėjo aiškėmis, lengvai įskaitomomis raidėmis ir tvarkinga linijine grafine struktūra. Jei graikų ir romėnų raidės buvo tarsi įrėmintos tarp dviejų menamų linijų, tai lotyniškas minuskulas išsitemo per tris aukštus (kaip raidės *b*, *o* ir *p*). Buvo įvesta dviejų pakopų sistema, kur didžiosios raidės rašomos šalia mažųjų. Atsirado būtiniausi skyrybos ženklai: taškas, kablelis, kabliataškis ir kt. Atsisakyta abreviatūrų, santrumpų ir kitų brangų pergamentą taupančių priemonių. Tačiau svarbiausia reformos inovacija tapo „žodžio vaizdo“ atradimas (Fischer, 2005, p. 162). Erdviniais intervalais sutrikdžius mažųjų raidžių ritmą, žodis išnyra kaip savarankiškas vienetas (Noordzij, 2015, p. 45). Pasikeitęs rašymo būdas per šimtą metų pakeitė skaitymo būdą iš „skaitymo balsu“ į „tylųjį skaitymą“ (Saenger, 1997). Tylusis skaitymas atlaisvino liežuvį, apdovanojo akį viršenybe ir paskatino vakarietiško individualizmo formavimąsi. Iš viešo akto skaitymas tapo privačiu ir intymiu procesu. Šioje istorijoje mane labiausiai domina tekstuose atsivėrę erdviniai plyšiai, tapę sudėtine rašymo ir skaitymo praktiškų dalimi. Ausį keičia akis, sakytinė kultūra metamorfizuojausi į rašytinę.

Sempleris

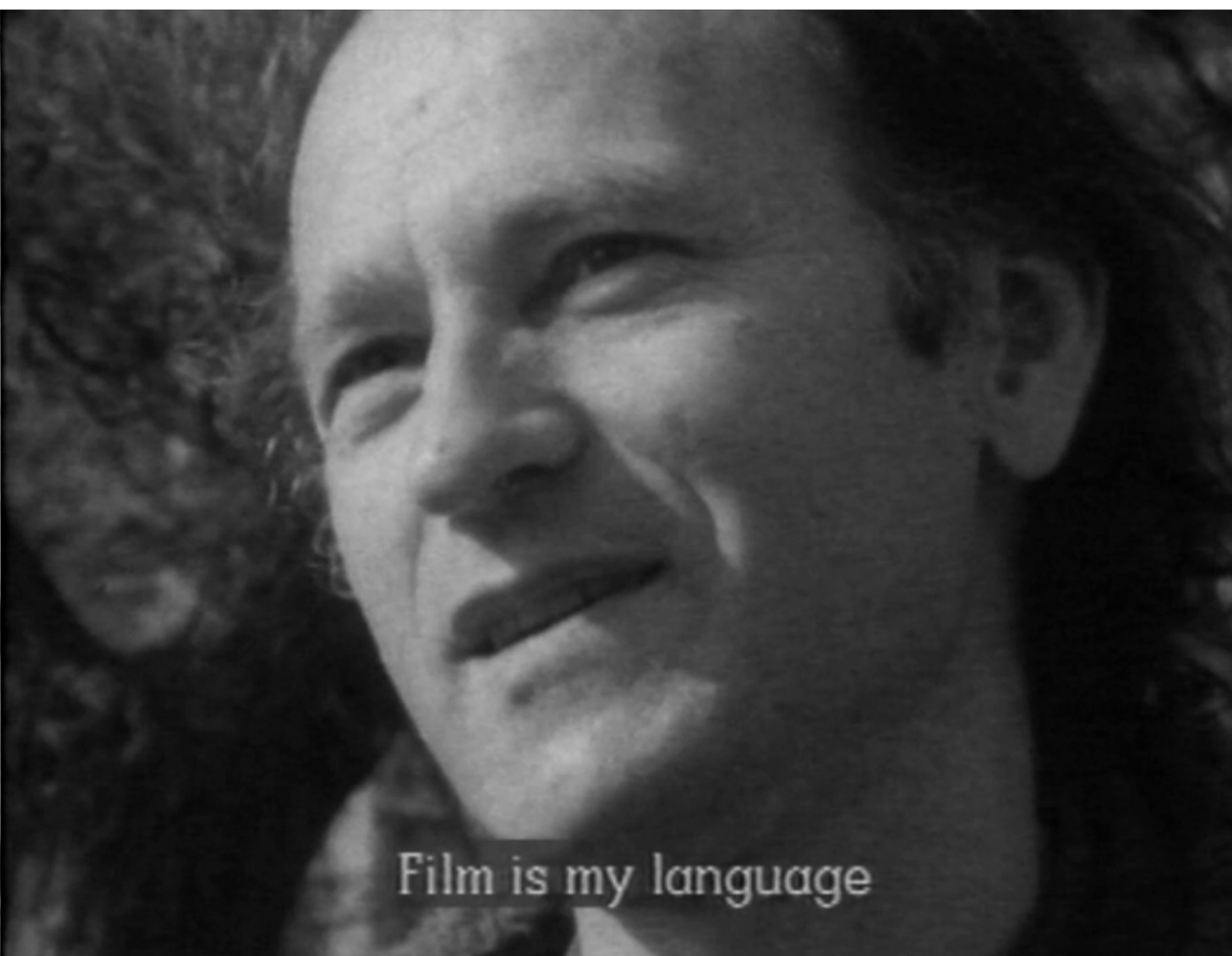
Doktorantų projektą „Ką darai, daryk gerai“ įkvėpė kino režisieriaus Spike'o Lee filmo „Do the Right Thing“ (1989) trisdešimties metų jubiliejus. Pasak kuratoriaus Marquardo Smitho (2019, p. 6), paroda „susitelkia į meninio tyrimo teikiamas galimybes ir išplečia klausimo [ką reiškia „daryti gerai“ ar „elgtis teisingai“ – A. A.] lauką: kaip menininkai, dizaineriai, istorikai, teoretikai, edukatoriai ir kritikai gali konstruoti kritinį santykį su galia? Kur ta galia yra? Kaip ji užtikrinama, sutelkiama ir panaudojama? Kokiam tikslui?“ Filmo aukščiausios įtampos scenoje groja „Public Enemy“ muzikos kūrinys „Fight the Power“ (1989). Su juo įsiveržiama į ginčijamą erdvę – italų piceriją juododžių dominuojamame kvartale. Iš magnetofono sklindanti muzika ir skanduojami žodžiai tampa trigeriu, sukeliančiu muštynes dėl įžeistos garbės ir orumo. „Public Enemy“ muzikoje naudoja semplerius (angl. *sampler*) – devintajame dešimtmetyje išpopuliarėjusius elektroninius instrumentus, suteikiančius galimybę groti garso įrašų atkarpomis, dažniausiai nelegaliai pasisavintomis iš kitų kūrinių. Pirštais spaudžiant semplerio klavišus, paleidžiami ritmai, frazės ir garsiniai efektai. Tai tikra revoliucinė mašina, suteikianti galimybę groti garso atkarpomis, manipuluoti citatomis. Galvodamas apie filmą, garso takelį, šiuos ir kitus klausimus, užsisvajojau apie kritinę teoriją, dekonstrukcijos postulatus.

„Vaizdai“

Prisiminiau vieną darbą, kurį sumaniau dar bakalauro studijų pradžioje, apie 2007 m. Tuo metu skaičiau Jono Meko poeziją, tarp kurios itin patiko rinkinys *Pavieniai žodžiai*. Pirmą kartą šie eilėraščiai buvo išleisti 1967 metais Čikagoje. Kuo jie ypatingi? Kiekvienoje eilutėje tik po vieną žodį. „Vaizdais“ pavadinti pirmi šeši minimalistiniai tekstai. Atkreipiau dėmesį į jų grafinę kompoziciją: kiekvienas atskirame knygos puslapyje, surinktas spaustuviniu šriftu vėliavėle iš kairės. Į juos žiūriu kaip į atvaizdus. Neteigiu, kad eilėraščius galiu perskaityti vienu žvilgsniu. Mekui atsisakius įprastos eilutės, t. y. eilutę sutraukus, redukavus iki vieno žodžio, skaitanti akis ima skenuoti vertikaliai, o po kurio laiko įsismagina ir pradeda šokinėti aukštyn žemyn nuo vieno žodžio kuriamo



Arnas Anskaitis, „Pavienių žodžių aidas“
(parodos fragmentas), 2019.
VDA parodų salės „Titanikas“.



Film is my language



vaizdinio prie kito. Akis slysta puslapio paviršiumi, skenuoja tekstą tarsi piešini ar fotografiją. Pasak medijų teoretiko Vilémo Flusserio (2015, p. 13), tekstą skaitome eilutėmis, o atvaizdus skenuojame žvilgsniui vingiuotai slystant jų paviršiumi. Ar kas nors keičiasi, jei eilės sutrupa iki pavienių žodžių? Nors Flusseris kalba apie atvaizdus, žvilgsnis imasi panašios akrobatikos skenuodamas Meko „Vaizdus“.

Įkvėptas Meko poezijos, 2007 m. sukūriau interaktyvią programėlę, kurioje panaudojau pirmąjį „Vaizdų“ eilėrašį. Eilės virto tekstinių mygtukų dėlionė virtualiame atvarte: dvidešimt du žodžiai atsitiktine tvarka išsidėstė kairėje pusėje. Jie kompiuterio pelės gesto „nutempti“ (angl. *drag and drop*) pagalba galėjo būti perkelti į kitą vietą. Tam dešinėje pusėje palikau tuščią menamo atvarto lapą. Kilo mintis pridėti migruojantiems žodžiams-mygtukams individualius garso takelius. Perskaičiau ir įrašiau eilėrašį, po to įrašą sukarpiau į dalis, o garso duomenis panaudojau kaip mygtukų paspaudimo garsinius efektus. Dabar pele spustelėjus žodį, papildomai sugrojamas jo garso įrašas, tarsi tą pačią akimirką ištariamasis balsas. Dėmesį patraukė, atrodytų, paprastas atradimas: iškirptas iš eilėraščio, įrašytas žodis suskamba netikėtai ir nelauktai. Iš regimų žodžių skaitytojo tampa įsitraukusiu balso klausytoju. Sukurta situacija vilioja žaisti, vizualiai ir tuo pačiu akustiškai redaguoti, remiksiuoti, dalyvauti atsitiktinių eilių komponavimo procese. Kita vertus, šiam darbui kompiuterio pelės sąsaja nebuvo itin patogi, nes trūko galimybės valdyti tiesiogiai pirštų galiukais. Tačiau filmo įkvėptos parodos kontekste „kalbos instrumento“ idėja man pasirodė vėl įdomi ir paskatino grįžti prie kietuosiuose diskuose užsidūlusio projekto.

Kalbos instrumentas

Eskapistinė sala tyvuliuoja neramios parodos viduryje. Dvidešimt du žodžiai plūduriuoja tamsiame prūsiško mėlio ekrane, kuriame šiek tiek atsispindi žiūrinčiojo veidas. Taip priešus iš arčiau atrodo „Pavienių žodžių aidas“. Kūrinį sudaro keli elementai: planšetinis kompiuteris su specialiai jam parašyta programa, mikrofono stovas, garso kolonėlė, jungiamieji laidai. Viskas pastatyta ant iš vinilinės plėvelės išpjauto ir ant galerijos grindų priklijuoto taško

lipduko. Tai kalbos instrumento prototipas, sempleris, kuriuo parodos žiūrovai kviečiami groti. Kadangi prie jo nėra jokių instrukcijų, susidomėjusiam žiūrovui nelieta kitos išeities, kaip tik remtis savo technologine ir kultūrine patirtimi. Turi paliesti ir patirti, jei nori suprasti. Pirštais liečiant planšetinio kompiuterio ekraną, tempiant žodžius, grojamas balso, tariancio žodžius, garso įrašas. Balsas įrašytas taip, kad neturėtų aplinkos triukšmo ir būtų kiek galima skaidresnis. Kita vertus, jo trukmė pratęsta dirbtiniu aidėjimu, kuri galerijos erdvėje sustiprina aidėjimo išpūdį. Antropomorfiškos formos garso kolonėlė sumontuota žiūrovo ausų lygyje. Garso įrašas apdorotas taip, kad atrodytų, jog esame kiek didesnėje erdvėje. Žiūrovas akimirka turėtų pasijusti garso kuriamoje akustinėje erdvėje. Perskaitomo žodžio intonacija nenuspėjamai keičiasi: čia kyla aukštyn, čia leidžiasi žemyn. Žiūrėdamas į žodžius, to nesitiki. Smagu pažinti, kaip tai veikia. Meko eilėraštis tampa ne tik poetiniais, bet ir grafiniais, akustiniais ryšiais susietų žodžių rinkiniu, kurį galima dėliotis kiekvieną kartą kitaip. Smalsiam ir į žaidimus įsitraukti linkusiam žiūrovui toks nuspėjamumas teikia skaitymo malonumą. Galbūt dėl to prie šio objekto ilgiausiai užsibūdavo vaikai.

Eilėraščių garso įrašų studijoje įskaitė aktorė. Kiekvienam žodžiui suteikdama tam tikrą intonaciją, ji sukūrė savo interpretaciją. Keletas parodos lankytojų klausė, kodėl skamba toks balsas. Vieniems jis pernelyg išraiškingas, kitiems mediatyvus, dar kitiems kilo abejonių dėl jo žmogiškumo. Rinkausi merginos balsą, nes nenorėjau, kad jo skambesys sugrąžintų nuotolinę ar vėluojančią eilėraščių autoriaus (n)esatį. Kita vertus, mane domino kvėptelėjimo akimirka ištinkantis vėlavimas, neatitikimas tarp skaitymo akimis (tyliojo skaitymo) ir skaitymo kitam (balsu). Skaitymas kitam šiuo atveju suveikia lyg aidas, lyg trumpalaikė atmintis. Sukonstruota situacija atspindi ir ataidi – merginos balsas turi bendrumo su mitine nimfa Echone, kurią aprašė poetas Ovidijus (1979, p. 76–81). Tai graikų mitas apie jaunuolį Narcizą, kuris susižavėjo savo atvaizdu vandenyje, tačiau nesuprato, kad atvaizdas yra jo paties atspindys. Deivė Echonė, už plepumą dievų pasmerkta kartoti paskutinius išstartus žodžius, įsimylėjo Narcizą. Tačiau negalėjo jam nieko pasakyti, tik aidu kartoti paskutinius išstartus žodžius. Jaunuolis metamorfizuoja į žydinčią gėlę, o deivė – į „aidą“. Mitas kalba apie daug dalykų, bet taip pat ir apie aklą meilę ir meilę be atsako – kaip neatitikimą tarp akies ir ausies.



Arnas Anskaitis, „Pavieniųjų žodžių aidas“
(parodos fragmentas), 2019.
VDA parodų salės „Titanikas“.

1

Įbrides
vidury
upės,

stovi
žmogus.

Atrodo,
niekas
jam
lyg
nerūpi —

Ramus
stovi
jis
ir,
nejudėdamas,
žiūri,

kaip
juda
plūdė,
kaip
plaukia
rūkas.

7

„Erdvės ir paviršiai“

„Erdvės ir paviršiai“ – tai 264 x 34 cm formato išsklotinė kolektyvinėje monografijoje *Diagraminės vaizduotės atlasas: žemėlapiai tyrimuose, mene ir edukacijoje* (2019). Publikacijos sudarytojai Lina Michelkevičė ir Vytautas Michelkevičius, dizainerė Laura Grigaliūnaitė. Pasak sudarytojų, knyga siekia išskleisti diagramavimo ir žemėlapiavimo praktikas. Čia galima rasti žemėlapius, kuriuos sukūrė menininkai, atsiliepię į kvietimą pasinaudoti žemėlapiiais ir diagramomis reflektuojant savo darbo diagramatinius aspektus. Verta pažymėti, kad publikacija buvo recenzuota ir LR Kultūros ministerijos organizuojamame kasmetiniame Knygos meno konkurse įvertinta pagrindine metų premija už originalų tarpdalykinio projekto rezultatų pateikimą. Dėl to šią kolektyvinę monografiją būtų galima laikyti tiek mokslo, tiek meno kūriniumu.

Vaizduotės ekosistemos

Leidinio sudarytojų ir dizainerės teigimu, viršelio spalvos pasirinkimas buvo ne konceptualus, o intuityvus sprendimas. Tuo tarpu mano akimis, žalias

viršelis – akivaizdus „ekologijos“ tropas, meninis argumentas, o atlase esančios diagramos yra lyg vaizduotės ekosistemos (ar semio-eko-sistemos). Juo labiau, kad ekosistemos dažniausiai ir pateikiamos spalvingų diagramų pavidalu. Kiekvienas naujas elementas, patekęs į ekosistemą, ją savaip išbalansuoja. Tas pats pasakytina ir apie diagramas.

Gavęs pasiūlymą apmąstyti „diagramą“ santykyje su menine praktika, pagalvojau apie šiuolaikinių meno kūrinių bei parodų fotografinę dokumentaciją. Tiek fotografijoje, tiek kartografijoje yra konstruojamos laiko ir erdvės reprezentacijos. Dešimtyje išsklotinės puslapių per vaizdinius ir tekstinius fragmentus (lietuvių ir anglų kalbomis) išskleidžiu penkis savo kūrybinius projektus: „Vienas kvadratinis metras galerijos“ (2009), „Paprasti žodžiai“ (2012), „Melancholijos anatomija“ (2013), „Keliautojas“ (2015) ir „Darbalaukis“ (2017). Žiūrėti, vartyti ar skaityti šią daugiasluoksnią išsklotinę nėra lengva; tai reikalauja specialių sąlygų. Fotografiniai atvaizdai ir glausti kūrinių aprašymai išdėstyti vienoje pusėje, o antraštės, surinktos veidrodžio principu, kitoje – jas galima persiskaityti popierių pakėlus prieš šviesą. Kūrinius lydintys tekstai išdėlioti vingiuotais takais, kurie gali priminti kontūrinius žemėlapius. Skaityti galima pradėdant nuo išorinių linijų arba vidinių. Raktiniai žodžiai paryškinti ir apibraukti tarsi atskaitos taškai ar vaizdingos vietos. Norėjau sumodeliuoti tokią situaciją, kuri apverstų įprastą straipsnio tekstų ir atvaizdų hierarchiją. Suprasti lengviau žiūrint, o ne skaitant. Mėginau kūrinių istorijas transformuoti į konceptuales žemėlapius, sukurti penkias diagramines „ekosistemas“.

Kaip šiuos fragmentus susieti į prasmingą visumą? Panašu, kad tai pareikalautų daugiau darbo iš suvokėjo. Jis turės investuoti laiko į išsklotinių žiūrėjimą, vartymą ir skaitymą. Toks darbas gali kelti frustraciją, bet galbūt suteiks ir atpildą. Įdomu, kad anglų kalbos žodis *noise* („triukšmas“) yra kilęs iš lotynų kalbos žodžio *nausea* („pykinimas, jūros liga“), o šis, savo ruožtu, iš graikų kalbos žodžio *naus* („laivas“; Malaspina, 2018, p. 168). Bent jau lingvistiškai žodis „triukšmas“ siejasi su pykinimo pojūtį sukeliančia jūros liga. Išties, banguojančios išsklotinės „Erdvės ir paviršiai“ – tarsi pasiplaukiojimas jūra – gali sukelti žiūrėtojui, vartytojui ar skaitytojui pykinimą. Išsklotinę reikia išskleisti ant ilgo stalo ar tiesiog grindų, vartyti, sukioti ratu, kartais pakėlus pasižiūrėti

prieš šviesą, turėti kitų praktinių nepatogumų. Galbūt vien užmetus akį į tokį nekonvencionalų formatą gali praeiti noras imtis darbo. Tačiau eksperimentinis įprasto skaitymo proceso sutrikdymas man pačiam buvo svarbus: materialio straipsnio forma išsyk paneigia straipsnį, bet tuo pačiu yra būtina, generuojanti kitokio (per)skaitymo galimybes.

Klostės

Įdomu stebėti – išklotinėms parašytas įžanginis tekstas toliau klostuojasi į jų fotografinę dokumentaciją.

Fotografija yra dažnai lyginama su medžiokle, tačiau man atrodo, kad ji panašesnė į žvejybą tinklais. Bent jau ta fotografija, kuria man įdomu užsiimti, reikalauja apsisprendimo, kur palikti fotoaparata / užmesti tinklą bei kantrybės išlaukti laimikio. Fotografo tinklas – menamomis vertikaliomis, horizontaliomis, įstrižomis ar lenktomis linijomis padalintas kadras, sulaikantis į fotoaparata patenkančius atvaizdus. Man fotoaparatas – analitinis instrumentas, padedantis žvalgyti konkrečią, fizinę, jutiminę, fenomenologinę, socialinę, politinę ar kitokią erdvę. Tačiau jis nėra objektyvus – priešingai, netgi apgaulingas, nes erdvę atveria iš vieno požiūrio taško. Kita vertus, įdomu išžiūrėti į fotografijas ir leisti žvilgsniui slysti plokštuma, sekti viena ar kita menama – minties – linija.

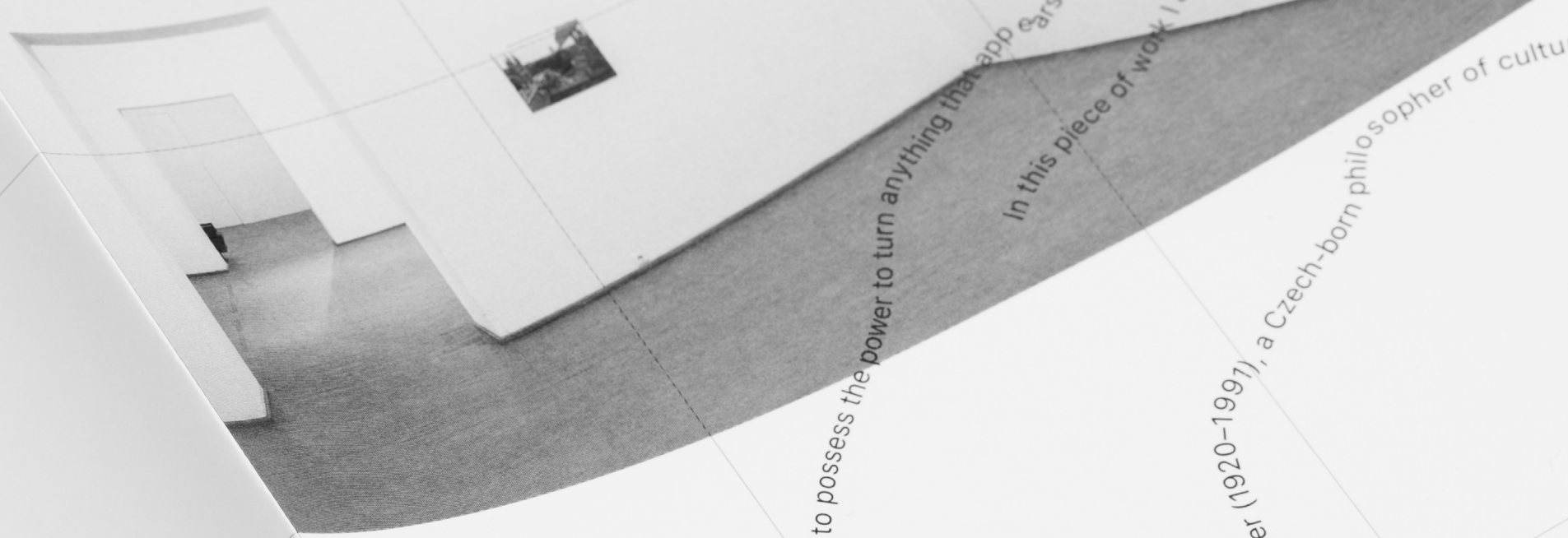
Kaip akies vyzdys apskritas fotoaparato lęšis projektuoja apskritą vaizdą, bet dvi horizontalės ir dvi vertikalės apibrėžia nuotraukos plotą – fotografinio tinklelio karkasą, savotišką koordinacijų sistemą. Tuo fotografija man panaši į kartografiją ir diagramų braižymą.

Kūrybinėje praktikoje ieškau struktūrų, kurios padėtų nutiesti konceptualius ryšius tarp skirtingų kūrinių elementų. Tiek fotografijoje, tiek žemėlapiuose ar diagramose naudojuosi menamomis ar regimomis linijomis, kurios, priklausomai nuo pobūdžio, įrėmina, kuria pasakojimą, sujungia, atskiria, perbraukia, apskrieja, kerta įstrižai, bėga punktyru, juda vingiuotai, šuoliuoja ar – dar kitaip – išsiveda mintį pasivaikščioti.

Šiame straipsnyje pateikiu leidinio formatui pritaikytas penkių kūrinių išklotines. Ryškiau išskyriau reikšminius žodžius, žyminčius kiekvieno darbo išeities taškus ir kūrybines strategijas.



Inside the White Cube
The Ideology of the Gallery Space
Expanded Edition
by Brian O'Doherty



šiaus ploto matavimo vienetas. Pasirinktas fotografavimo metodas –
erijų, pristatančių šiuolaikinį meną, ekspozicinių erdvių fragmentus.
rasmingi atvaizdai?
usseris (1920–1991) pradeda knygą F

reprodukcavimas

– kuria

only by careful viewers.

that seem to possess the power to turn anything that appears on them into a

In this piece of work I attempted to un

of gallery walls—'significant surfaces' that could be revealed only by careful viewers?

archive

Willem Flusser (1920–1991), a Czech-born philosopher of culture and

involved into an

100 x 100 cm

philosophy, I therefore ask: what makes a surface significant?

print, 100 x 100 cm

museum.

more frequent words appearing larger in relation to the less frequent ones.



Simple Words, 2012, adhesive matte vinyl, ø 280 cm

word map



savus eilēraščius, išsiverčiant tik su žemėlapiu terito

Salomeja Neris
Paprasti žodžiai
dailės galerija, Vilnius

Exhibition view
National Gallery of Art
2012

Two silver bromide prints from an unknown archive (incl. inventory numbers); dimensions: 18x23 cm each. The prints were acquired at a thrift market. On the left: a photograph taken by Salomeja Neris in 1930. On the right: Salomeja Neris's husband, Bernardo Bučas, in a 1964 portrait sculpture. The sculpture was made of gypsum and was damaged during the war.

→
Du sidabro bromido atspaudai iš nežinomo archyvo (su inventurizacijos numeriais), kiekvienas 18x23 cm. Fotografijos buvo paimtos Salomejos Neries turguje. Kairėje – Salomejos Neries fotografija, dešinėje – Bernardo Bučo skulptūra Salomejos Neris. Bučas tarpukaryje sukūrė daug biustų iš gipso, bet jis buvo sunaikintas per Antrąjį pasaulinį karą. 1964 m. Salomejos Neris sukūrė kopiją iš terakotos. Fotografijos autorius nežinomas, taip pat neaišku, kuri biusto versija čia nufotografuota.



In addition to that, I ask

ic maps?

The Baltic Sea both joins and separates nine countries that lie around it: Lithuania, Latvia, Estonia, Russia, Finland, Sweden, Denmark, Poland, and Germany.

The Traveller, 2015, installation, dimensions variable

Sweden, Denmark, Poland, and Germany.

Lithuania and Latvia.

word into Lithuanian, we would normally look it up in the bilingual German-Lithuanian dictionary. However, not all of the words or phrases would reach

literary migration

between the locations. It is likely that, by the end of these procedures, not all of these dictionaries are arranged according to the four cardinal

all the languages of the countries lying around the Baltic Sea. In addition to that, the dictionaries are arranged according to the four cardinal



flow of meanings between the countries. The Traveller thus invites the viewers to play a

translation process by forcing us to travel through

travel

Thus we would first need to translate the word from German

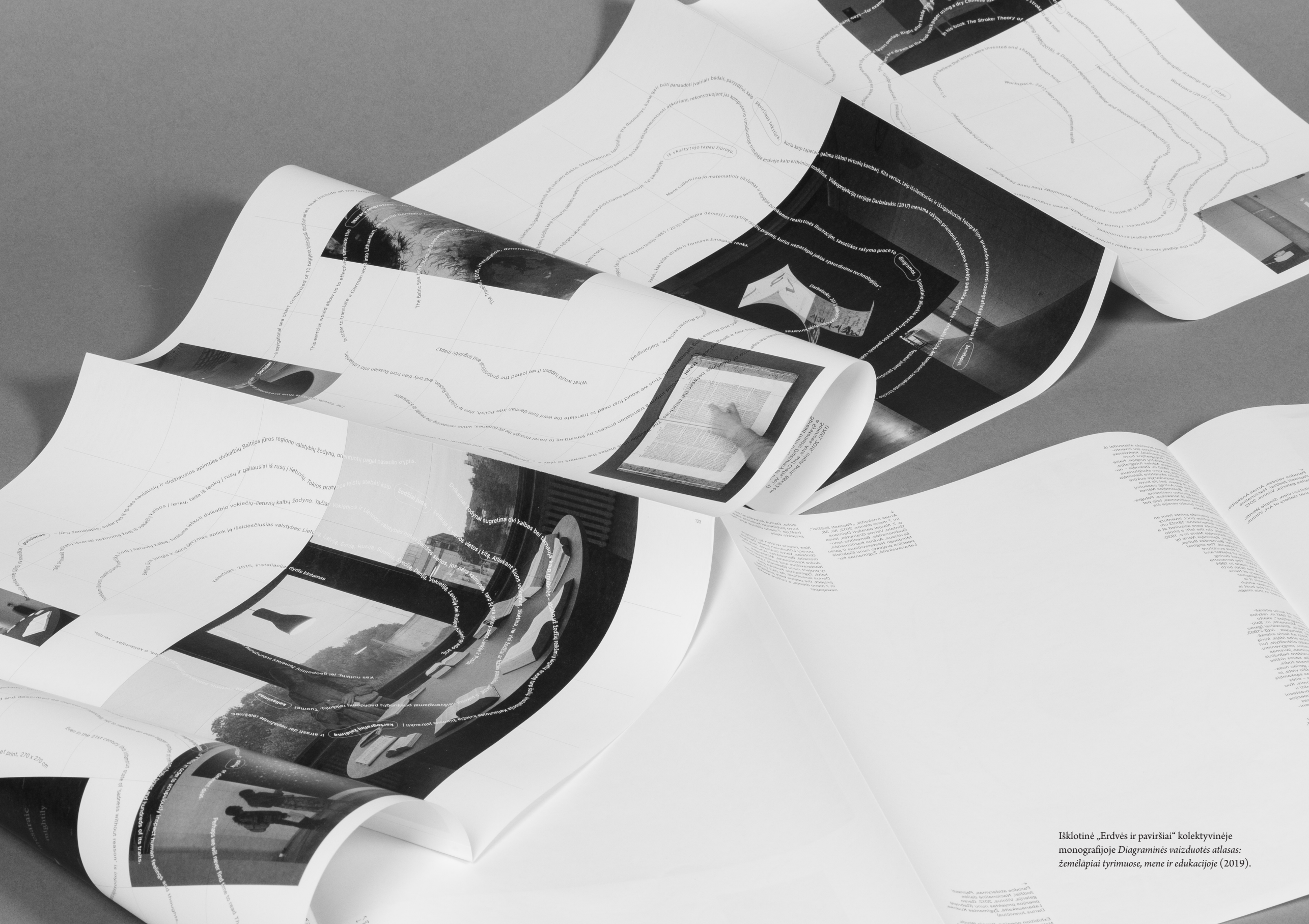
What would happen if we joined the Ge

legal

This way a geographical lying between them: Kaliningrad.

have Poland and Russia lying between them: Kaliningrad.

uring Russian exclave, Kaliningrad.



Išsklotinė „Erdvės ir paviršiai“ kolektyvinėje monografijoje *Diagraminis vaizduotės atlasas: žemėlapiai tyrimuose, mene ir edukacijoje* (2019).

Išvados

Kiekvienas iš dalies esame Hamletas – žmogus, kuris tiesiog negali apsispręsti. Per daug žinom, per mažai darom. Rodos, kad galvojimas ir veikimas traukia į priešingas puses ir dažniausiai pirmasis panaikina pastarojo galimybę. Meninių tyrimą norėtusi sieti su žinojimu, tačiau bet kuris tyrimas nėra statiškas žinojimas, anaipol, jis yra gyvas veikimas.

Tekste „Tyrimo esė“ primenu, kaip filosofai Edmundas Husserlis ir Jacques'as Derrida savo veikaluose mąsto apie tai, kad Vakarų mokslas, filosofija ir istorija yra neišvengiamai priklausomi nuo rašto, nes jis sudaro intersubjektyvios komunikacijos, – todėl ir sąlyginai objektyvaus pažinimo galimybės, – sąlygas. Dėl to meniniai tyrimai kaip veiklos, turinčios episteminių pretenzijų, vienaip ar kitaip turėtų naudotis raštu. Išankstinis doktorantūros meno projekto padalijimas į „meninę-kūrybinę“ ir „tiriamąją“ dalis bei pastarosios lygiavimas su akademinio rašto darbu man pasirodė problemiškas, nes „rašymas“ šiame kontekste apibrėžiamas pernelyg siaurai. Turimas omenyje akademiniam lauke dominuojantis fonetinio rašto tipas. Tokiu būdu daroma prielaida, kad ir menininko atliekamas tyrimas turėtų artikuliuotis patikint vidinį

balsą išoriniam raštui. Tokia humanitarinė pagalba menininkams-tyrėjams atvirai maskuoja kitą svarbią prielaidą, kad meno kūriniai, su visu savo specifiniu konceptualumu ir materialumu, visada jau yra „tekstai“ (bendroji prasme). Ir kaip tekstai jie gali būti „tiriamąjo“ pobūdžio. Todėl rašymą, suprastą siaurąją prasme, atradau kaip meninio tyrimo (episteminę) kliūtį, o rašymą bendroji prasme priėmiau kaip pirmą ir artimiausią jo galimybę, kuri galėtų prisidėti prie pozityvaus (episteminio) lūžio¹⁴.

Dominuojančią akademinio meninio tyrimo paradigmą savaip įveikia ar apžaidžia meninio tyrimo „ekspozicijos“ ir „meniniai argumentai“, apie kuriuos rašau dalies „Tyrimo esė“ tekste ir kuriuos iš dalies eksperimentiškai naudoju „Žymėlapiuose“. Meninius argumentus galima suvokti kaip neredukuojamus meninių idėjų ir episteminių tezių asambliažus, kuriuose teigiamą vaidmenį atlieka materialus ir episteminis (statistinė prasme) „triukšmas“. Meniniai argumentai nesileidžia suvedami į tipografiškai tiesias tiesas, tuo pačiu jie duoda papildomo interpretacinio darbo žiūrovams-skaitytojams. Eksponuojant meninę praktiką kaip tyrimą, aktyviai dalyvauja tiek menininko-tyrėjo savi-pratos „balsas“, perkeltas į besidriekiančią tipografinę eilę, tiek meno artefaktų materialus „triukšmas“. Kitaip tariant, meno projekto „tiriamąji“ dalis reprezentuoja, diferenciškai reprodukuoja save ir per „materialias artikuliacijas“. Dėl to yra svarbu lygiagrečiai permąstyti ir išplėsti „skaitymo“ sampratą. Tiek menininkams-tyrėjams, tiek žiūrovams-skaitytojams nepavyks išvengti pirminių tekstų – šiuolaikinių, neišvengiamai „postkonceptualių“ meninių praktikų ir meno artefaktų – interpretacijos. Skaitymas šiame kontekste galėtų būti sąmoningai nukreiptas į meno projektų materialumą. „Žymėlapiuose“ tą ir siekiau daryti – skaityti savo meninę praktiką, emancipuoti specifiškai *meninį* žinojimą.

Meno projekte į savo meninę praktiką pasiūliau žiūrėti kaip į eksperimentinio rašymo sistemą, vedamą „diferencinės reprodukcijos“, skirsmo logikos. Žiūrint retrospektyviai, naujas patirtis ir supratimą generuoja (bei vieni į kitus

14 Mokslo filosofas ir literatūrologas Gastonas Bachelard'as (1884–1962) veikalė *La Formation de l'esprit scientifique* (1938) rašo apie neapmąstytas ar nesąmoningas „epistemologines kliūtis“ (pranc. *obstacle épistémologique*), kurias jis apibrėžė kaip psichologines ir kultūrinės, trukdančias racionaliam suvokimui ir pažinimui.

klostosi) epistemini (gr. *epistēmē*), techninis (gr. *technē*) ir estetinis (gr. *aisthēsis*) elementai. Dėl to „Žymėlapiai“ yra susiję ne tik su „pagrindimo kontekstu“ (racionalia tyrimo rekonstrukcija), bet ir su „atradimo kontekstu“. Kitaip tariant, septynių kūrinių-tyrimų išklotinėse siekia ne vien ką nors (pa)rodyti, bet ir sudaryti sąlygas žiūrovui-skaitytojui pačiam (pa)matyti bei (pa)tirti per vaizdų ir tekstų santykį. Eksponuojami darbai yra persmelkti tekstualumo, bet šis tekstualumas produkuoja ir savitą meno kūrinių erdviškumą, pasiskirstantį per visas meno projekto dalis. Daugumą naujų objektų formuoja seni įrankiai. Šiuo atveju fotografijos ir tekstai, parengiamoji ir dokumentacinė medžiaga yra tie „seni įrankiai“, kuriais formuojama nauja meno projekto publikacija („techninis objektas“). Ją dekonstruojant, perpanaudojant, permedijuojant, tikėtina, būtų galima išlaisvinti naujus episteminius daiktus-klausimus.

Doktorantūros meno projekto rengimas turi šalutinį poveikį: be to, kad praplečia teorinę pasaulėžiūrą ir meninę pasaulėžiną, hibridizuoja menininko savęs suvokimą. Šią naują kompleksinę tapatybę kaip traukinio vagonus galima būtų sukabinti į tokį sąstatą: menininkas-tyrėjas-patyrėjas-educatorius-rašytojas-organizatorius¹⁵. Smagu, kai jį traukia menininkas. Žinoma, egzistuoja rizika, kad visas sąstatas toli nenuvažiuos, nes greitai nusivers nuo institucinių bėgių. Kita vertus, pati meno doktorantūra yra savaime eksperimentinė sistema, kur eksperimentuojama su menininko tapatybe, jo santykiais su meno ir akademinė bendruomenėmis. Kartais ir vadovams tenka išeiti iš savo profesinės komforto zonos, diskusijose migruoti tarp atradimo ir pagrindimo kontekstų. Meno doktorantūra, regis, geba visiems į ją įsitraukusiems veikėjams sukelti (ne)produktyvų stresą. O transformuojanti meno galia turi potencialo (iš vidaus) plastiškai sprogdinti institucijas – tiek meno, tiek tyrimų. Bet juk šis meno projektas – ne apie žinijos spragų užkamšymą. Kai meniniai tyrimai sukuria žinias, tai jos netrokšta būti disciplinuotos. Meniniai tyrimai gali gaminti žinias už disciplinų ribų, kurios dėl tokio savo pobūdžio galėtų būti vertingos meninei ir akademinė bendruomenėms: jos potencialiai gali

15 Tokį kalbančio menininko vaidmenų repertuarą aptarė tyrėja Lina Michelkevičė straipsnyje „Kalbiniai diskursai meniniame (pa)tyrime ir kalbančio menininko vaidmenys“ (2015).

generuoti epistemini „triukšmą“. Žiūrint pozityviai, šis triukšmas toliau galėtų virsti naujais klausimais.

Aiškliai suvokdamas, kaip yra sunku rašyti tyrimo vertais žodžiais ir kad niekas galų gale nenori skaityti ilgų ir sudėtingų tekstų, siekia minimalios reglamentuojamos trisdešimties tūkstančių žodžių apimties. Lygiai tiek jų yra šiame meno projekte (skaičiuojant abi jo dalis). Kita vertus, žodžių gali padaugėti ar sumažėti, jei juos skaitys ir skaičiuos ne programos algoritmas, o mąstantis žmogus – vien tik dėl žmogiškosios klaidos galimybės arba dėl vienos ir vienintelės interpretacijos negalimybės. Ir nors jau baigėsi rezervuotas žodžių kiekis, galbūt nueita per toli, o tuo pačiu ir niekur nepasistūmėta. Analitinis-diskursyvinis mąstymas, linkęs viską skaidyti į dalis, yra panašus į tą Zenono Elejiečio iššautą strėlę, kuri niekaip nepasiekia savo taikinio, nes „jei jos lekiančios kelią galima padalinti per pusę, o tą pusę dar per pusę, tai šis dalinimas niekada nesibaigs, o ji niekada nepasieks tikslo“ ir, turėsime daryti išvadas, netgi nepajudės. Paradoksalu, bet žvelgiant proto akimis, bet koks judėjimas gali tapti tiesiog neįmanomas. Kita vertus, gyvybingos praktikos dažniausiai neprieina „galutinių išvadų“. Jos jungiasi, šakojasi ar hibridizuojasi su kitomis praktikomis.

Summary

Who are you, my dear reader? An artist, scientist, administrator, plagiarism detector algorithm, or a copy machine? I must warn you: my burnt-out mind has been exposed to the treacherous draughts of artistic research for far too long. The interdisciplinary matrix that came with it has activated many creative links between the rather different disciplines such as art, science, and philosophy. However, I also had to face the not-so-pleasant existential side effects of an overly critical thinking, which got me stuck for a few years with some of the fundamental problems of artistic research, such as a multifaceted relation between creative practice and theoretical reflection. However, the resulting publication is a unit that represents both parts of my art project.

The Relevance of Research

Every research project has its object and method. On the one hand, it is customary that art theory has artworks as its objects. On the other hand, the latter can also be the objects of anthropological, archaeological, philosophical,

sociological, legal, economic, or any other kinds of observations and debates as well. However, these disciplines are rarely interested in the epistemic potential of either artworks or artistic practices. In my doctorate art project, I decided not to commit myself to an art theoretical analysis, interpretation, and aesthetic or critical evaluation of my own or someone else's work; I was rather interested in rethinking the relationship between creativity and particular artistic knowledge. This is why the object of this art project is the relation between my own artistic practice on the one hand, and the artistic research as such on the other, along with all the conceptual, epistemic, aesthetic, and other dilemmas that might result from it. I sought out to learn about the conditions in which an inherently polysemic artwork might become an element *through, with, and in* which the research would take place. How do experience, understanding and knowledge get produced *through, with and in* this element? Which is why this research project treats artistic work not so much as its object but rather as a collection of research methods that can never be defined either prescriptively or completely.¹

Problem

One way of describing the research problem would be to start with the distinction between the 'artistic-creative' and 'research' parts prescribed by the *Regulations for Doctoral Studies in Art* (2017). At first sight it might seem that this formal distinction communicates a due respect towards the respective specificities of both art and research. However, we stumble into problems at the

¹ It has become rather customary in artistic research to determine the method only at the end of the project. According to the curator and the artistic research theorist Henk Slager, "only at the end of an artistic research project is it possible to determine whether the trajectory of the operational process has indeed produced novel methodological insights. Yet, artistic research could be described as *methodicy*: a strong belief in a methodology founded on operational strategies which cannot be formulated and legitimized beforehand" (Slager, 2015, p. 38). I translate Slager's neologism into Lithuanian as "*metodiceja*", which is a reference to the notion of 'theodicy' – a vindication of the omnipotent and good God in the view of the existence of evil. By analogy, *methodicy* could also mean a preemptive justification of artistic research in the view of the absence of a transparent, universal and appropriate method.

point where the ‘research part’ of the project is equated to a piece of academic writing. Thus, from the point of view of this traditional approach toward rhetoric and dissertation structure, artistic practices and artworks are nothing but appendixes and supplements to what is regarded as ‘main text.’ Here we might ask why the artistic research results in a doctoral art project have to be ‘verbalised’? How can the voice of a specific artist-researcher, with their own ways of conceptual or material thinking and forms of individual articulation, contribute to the emancipation of the specificity of ‘artistic knowledge’? What are the possible roles of a written component in an art project? How are we supposed to rethink the notion of writing so that it would better reflect the specificity of an artistic research? How can a doctoral art project serve as a basis for mutual understanding for artists, scholars, and wider audience?

Aim

The aim of the research is to examine the methodological capacity of my creative-artistic practice and rethink it as a system of artistic knowledge, thus contributing to the discourse on artistic research and the epistemic boundaries of the doctoral studies in art.

Research Targets

1. Problematise the distinction between the artistic-creative and research parts of the doctoral art project, while maintaining the differences between the artistic and epistemic elements on the basis that the former and the latter are able to extend equally throughout both parts of the project.
2. Use different theoretical perspectives to rethink writing both as a condition of possibility of knowledge and as a research object.
3. Examine the epistemic potential of my artistic practice by identifying the particular epistemic dimensions at work in my individual artworks.
4. Rethink and test the possibilities of artists’ book as a unity between the artistic-creative and research parts of the doctoral art project.

Contribution

According to the philosopher of science Thomas Kuhn, normal science is akin to puzzle solving that does not question the premises of the paradigm itself (Kuhn, 2005). The very format of a doctoral art project potentially violates the principles of normality and normativity because its artistic component is inherently bound to rethink the paradigms it finds itself in. According to the current regulations, a doctoral degree in arts can be pursued only by the artists with creative experience. However, these very same regulations also tend to invade the comfort zone of the artist. Artists-researchers and all doctoral students in general are expected to automatically conform to the traditional format of a dissertation. The philosopher Juha Varto argues that artistic research is still an academic research, with the exception that artists have their own particular research methods that manifest through their tendency to transgress the given boundaries (Varto, 2018, p. 10, 42–3). This is certainly true, because virtually all the students who have successfully defended their doctoral art projects were known to have creatively approached the academic requirements. Here I would like to transgress a different kind of boundary and question the academic requirements themselves. Thus, in my somewhat quixotic quest to reflect and problematise the academic standards, I aim to invade the comfort zone of the regulators themselves. A decade has passed since the establishment of the art doctoral studies in Lithuania in 2011, however, we have not seen many public discussions and scholarly analyses that reflect on the duplicitous model of doctoral studies.

(Un)constraintment

Although the art project is meant to include only of the works created and publicised during the time of the studies, I nonetheless decided to include three of my older works because of their particular thematic relevance and the right kind of ‘dense’ knowledge they seem to provide. “Simple Words” [“Paprasti žodžiai”] (2012), “Svajūnas” (2013), and “The Traveller” [“Keliautojas”] (2015) were

exhibited in various shows as autonomous artworks. However, as I was preparing their documentation, I noticed that they matched the particular ‘profile’ of an artistic research. It occurred to me that, apart from their material, social and aesthetic dimensions, artworks also possess a tacitly epistemic dimension. Furthermore, because this research project demanded a richer archive and longer chronological stretch, I deliberately chose to analyse the period of at least eight years.

Methodology and Structure

The art project is comprised of two parts: “Research Essay” deals with the questions of methodology, and “Trace-Maps” provides a detailed explication of seven artworks. The latter could alternatively be called ‘case studies’ that explicate the knowledge systems which I use as an artist-researcher.

Instead of the usual hierarchical form of explication I chose the essay format (Fr. *essai* – attempt). According to Theodor Adorno, the essay as form “might be interpreted as a protest against the four rules established by Descartes’ *Discourse on Method* at the beginning of modern Western science and its theory” (Adorno, 2017, p. 71–73).² The form of essay does not belong exclusively neither to art nor science, and it is capable of incorporating the various contradictions that a research object might generate. When writing the essay I was concerned not so much with purification but rather with hybridisation of the artistic-epistemic elements of the art project.

In “Research Essay,” I take note of how the *Regulations for Doctoral Studies in Art* elaborate on the ‘research’ part of the art project in much greater detail than it does on the ‘artistic-creative’ part. In this context, I turn to “The Origin of Geometry,” an essay by the German phenomenologist Edmund Husserl, where

² The Cartesian analytic “method of doubt” is based on these principles: only that can be deemed real which can be clearly understood; the analysable objects should be dissected into the smallest possible parts; transition from the simplest to the most complex; keep track of these steps and make sure nothing is omitted (Descartes, 2017, p. 59–61). In my view, this method should not be the only way to discover new epistemes neither in science nor art.

he analyses how the works of science and art are capable of crossing the limits of individual psychic realities and acquire a more universal significance. I problematise on the Husserlian analysis via the insights of Jacques Derrida (1930–2004) and other authors. In the essay, I also speak about the “post-conceptual” state of contemporary critical art (Osborne, 2013); introduce an extended publication on the artistic research and the notion of “exposition” (Schwab & Borgdorff, 2014); search for the possible “artistic arguments” in the theoretical work (Royston, 2019); and attempt to articulate the role of both material and epistemic “noise” (Malaspina, 2018). Since the idea of exposition of artistic research implies experimentation, I interpret the notion of “experimental systems” (Rheinberger, 1997). In this context, the term ‘system’ does not imply a clearly defined, prescribed and stable order nor does it refer to some systems theory. It is rather meant to exemplify the “loose coherence” of all the technical, epistemic, social and institutional elements of a given experimental system in the sense of both synchrony and diachrony (Borgdorff, 2012, p. 192). Due to their capacity to develop in both time and space these ‘systems of knowledge’ can be regarded as living organisms. Here experimentation is understood as a process of writing (in the general sense) during which the ‘text’ appears through material articulations. This resonates with the character of the ‘post-conceptual’ contemporary art practices and the variety of its possible material mediations.

So where is the artistic-creative part of the project? How is it supposed to be seen or experienced? Due to the nature of my artistic practice, by the end of the artwork presentation, I am only left with the image stills, videos, texts, sounds and other forms of digital data (which I then use for further development and documentation). The relation between the image file and the form of its visualisation (screen image, projection, or print) could be regarded in terms of the opposition between the ‘original’ and ‘copy.’ In this sense, the digital image should be regarded as a copy of an invisible file. However, digital data and the projectable or printable forms they generate lack in visual resemblance. Thus, according to the art theorist Boris Groys (2008, p. 84) each new act of visualisation of the invisible data is not a ‘copy’ but a unique event – an ‘original.’ In this case, the original event of visualisation (and materialisation) of the

artistic-creative part comes in the form of this very publication that you are reading right now. Here the documentary photos are not mere reproductions; images are capable of an act of production too.

The “Trace-Maps” part comprises the visual-textual fragments that explicate the seven artistic-epistemic trajectories. In “Simple Words,” I reconstruct a map of the vocabulary-in-use of Lithuanian literary and political figure Salomėja Nėris and experiment with the voices of the young poets. In “Svajūnas,” I transport and install an anthropological object in the zoological museum. In “The Traveller,” I analyse the archaeology of travelling where I use the encyclopaedist Denis Diderot as a character. In “Dia-Grams,” I use the typographer Gerrit Noordzij’s theory of writing to reconstruct in 3D the most elementary artefact. “Orbis Pictus 360°” is a research into how the fragmentation of the world is reflected in textbooks, and a reflection on the mourning of abstract ideas. In “The Echo of Words Apart,” I use the cinematographic poetry of Jonas Mekas to construct an instrument of reading. In “Spaces and Surfaces,” I use diagrammatic structures to remediate the photographic documentation of all my works.

The French curator and art critic Nicolas Bourriaud coined the term *semionaut* which he uses to describe a contemporary artist. According to Bourriaud, “it means the artist navigates throughout the signs. They find their way into the huge forest of signs that we are living in today, which is increasingly overcrowded with objects and signs, obviously” (Bourriaud, 2013). The artist creates trajectories in the socio-cultural space by navigating and researching the world. In my understanding, this also applies to the experiments of the artist-researcher. Therefore this art project can be regarded as a travel journal or a map of semionautic expeditions. All this can be generally referred to as ‘trace-maps,’ the neologism that encompasses both marking of the material traces and mapping of thoughts. And the experimental ‘trace-mapping’ that produces them is to be regarded as both a research method and the result of artistic practice.

‘Folds’ are the inherent trait of all “Trace-Maps”.³ The term ‘fold’ refers to both folding of the fabric, and to the constant becoming of life. I argue that all events are multi-temporal and refer to past, present and future at the same time; they are also multi-spatial and are comprised of the overlapping places and “non-places” (Augé, 2008). Which is why, in this case, the artworks are experienced within the very publication of the artistic research (its texts and photographic documentation). Chronologically arranged maps produce a virtual palimpsest where some layers of the art project are capable of rethinking others. The reader can embark on virtual expeditions in multiple directions simultaneously – spatially, temporally, geographically, historically, as well as in terms of traversing the infrastructures of sight, hearing, touch and other senses – by simply flicking through the pages. All that is part of a lively system of exposition. Thus go ahead and take me into your hands, flick through, and perhaps even give me a read.

Some Thoughts About ‘Writing’ as a Radically Insufficient Yet Necessary Condition for the Doctoral Art Project

This essay will summarise some of the writing-related issues I came across during the four years of my doctoral studies in Fine Art at the Vilnius Academy of Arts (VAA) where I completed a project titled “Knowledge that Artist Has at Their Disposal: Seven Trace-Maps” (“Žinojimas, kurį menininkas turi savo žinioje: septyni žymėlapiai”). I will reflect both on a general model of the Lithuanian doctoral studies in arts, and on how the specific academic requirements themselves took part in the formation of my doctoral project. I will conclude the summary with the overview of “Spaces and Surfaces” (2019) – my artistic contribution to the collective monograph *Atlas of Diagrammatic Imagination: Maps in Research, Art and Education* (2019). This experimental work is an attempt to reflect on my artistic practice via the very same diagrams and image

³ Gilles Deleuze theorised *about* and *through* ‘folds’ in all of his books, particularly in his *The Fold: Leibniz and the Baroque* (1988). However, in my work, I do not limit myself to the Deleuzean reading, however his notion of ‘fold’ resonates most strongly with the way certain thoughts fold in on others.

atlases that I use in my work, rather than via the written text alone. One might call this approach towards research presentation a ‘material articulation.’

The purpose of all doctoral studies is to articulate relevant questions or problems and to contribute with some new knowledge to the chosen field of inquiry. However, what kind of new knowledge do we have in mind when we talk about the research in arts, given that we are still inertly pursuing an old dream of modernity – to discover or invent something *new*? Academic publications and conferences are abound with endless discussions about *what* and *how* does an artistic research produce things. And most of the time this ‘new knowledge’ is referred to as something that cannot be stated in propositional statements, as if we were all looking for something else entirely.

Let us consider a traditional distinction between the theoretical (*epistēmē*) and practical (*technē*) spheres of knowledge. Analytical philosophy has re-dubbed this opposition in terms of the difference between ‘knowing that’ and ‘knowing how.’ Where does artistic research come in? We often associate research conducted by artists with the possibilities of tacit and embodied knowledge. According to Henk Borgdorff, “artistic research – as embedded in artistic and academic contexts – is the articulation of the unreflective, non-conceptual content enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices, and embodied in artistic products” (Borgdorff, 2012, p. 168). The turn toward practice that has recently occurred in contemporary theory draws attention to practices *in* which and *through* which knowledge is *constituted*, and not simply found. Yet we are still wondering: how do we make this tacit knowledge talk? How are we supposed to disembodify it from artistic practice?

Since I am carrying out my doctoral work in a specific institutional context – namely, VAA Doctoral Programme in Fine Arts – I would like to use the very *model* of doctoral studies as a preliminary starting point, thereby focusing on how this model *models* the doctoral student who, in turn, has to *model* their dissertation project. As Jean Baudrillard (1983, p. 31) once put it, “models come first.” Therefore, a particular model that the institution has chosen provided me with some actual parameters to further develop the doctoral work. But to what extent is it able to respond to new knowledge (or that “something

else”) that the artistic research is so likely to generate? How flexible and plastic both a doctoral student and a doctoral model have to be in regard to each other?

In Lithuania, the institutional framework of artistic research is laid down in *Regulations for Doctoral Studies in Art* (2017). The fairly common two-part doctoral model is embedded in many European art academies and required as mandatory. It is comprised of two equal and integral parts: ‘artistic-creative’ and ‘academic research.’ The *Regulations* describes it thusly: “An *art project* is a totality of works, developed during a doctoral programme and submitted for public defence, comprising two equivalent parts: artistic-creative part and research part.” Because of this fundamental divide, I have two supervisors who come from different backgrounds – an internationally recognised artist and an experienced academic researcher with a PhD – to observe and assess their respective ‘parts’ in what is otherwise an integral ‘art project.’ The current institutional model leaves the ‘artistic-creative part’ open and undefined with the exception of a compulsory public presentation. The ‘research part’ is expected to be done in *writing*, with the overall word count of 30,000 to 40,000 words. What could these number-words possibly imply for an artist-researcher? Are these the parameters of the length, width or depth of the text? It is somewhat peculiar that the number of words is regulated, while the physical dimensions of the artwork are not. After all, we might as well imagine an equivalent requirement to hold an exhibition in a space that measures, for instance, 30,000 to 40,000 square metres; one would definitely need a few good hours to walk around such an exposition space. Incidentally, this is roughly the same amount of time one needs to read through the required block of text. Of course, if one gives in to the temptation to read only the introduction and conclusions, the reading time will be reduced to only minutes. But is this how an ‘art project’ is supposed to be experienced?

This formal division of a doctoral work into the ‘artistic-creative’ and ‘research’ parts is not without its own problems, because it inadvertently reproduces the inherited divisions between practice and theory, form and content, idea and matter, etc. Besides, this could lead to some rather undesirable consequences during the defense stage of an integral ‘art project.’ Quite paradoxically,

if any part of the project is missing or happens to be indiscernible, the artistic-academic community might as well throw the entire project overboard and regard only its artistic side (for what it is worth), or it might otherwise be considered as of some *other* – non-artistic – kind of research. One does not want such misunderstandings to occur during any public defence of an academic degree. Usually it is the art jurors themselves who divide into two, sometimes simply incompatible, camps: some tend to highlight the ‘artistic-creative part,’ while others care more about the ‘research part.’ How are we to find a shared ground and give due credit to the both parts of the art project?

Although this preliminary division of an art project poses various kinds of problems, our doctoral programme still cannot envision both artistic research and art project without their respective written supplements (‘words’) because it refuses to accept artworks as a sufficient outcome of the doctoral work. As it stands, an artist requires a ‘double alibi’ (presented both as an *art object* and a *written text*) for their artistic research to enter legally into academia – an environment generally supposed to be concerned with the pursuit of knowledge. However, as I see it, the usually required not-so-small amount of ‘written supplement’ brings the artistic research closer to the experience of writing a thesis in humanities, where all the appropriate eloquence and breadth is supposed to demonstrate the *articulateness* of the research. In humanities, research usually develops discursively – namely, through language and written text. The academic requirements for doctoral ‘art project’ seem to indicate that artists-researchers are expected to present something in addition to ‘mere’ drawings, objects, photographs, diagrams, maps, no matter how advanced they are. The number of words required by the institution seems to suggest the requirement for a body of writing in the form of an accompanying narrative, written in either linear or non-linear fashion, about the knowledge produced by the research. An institution therefore provides an artist-researcher with a space to expose and a stage to express – to transcribe – their ‘inner voice’ as an intimate speech of self-comprehension. However, as we all know, there is always more than one voice echoing in any written text.

Perhaps, the written component is an absolute necessity for any type or field of research, including artistic research. Nevertheless, I believe that the ‘research part’ of the doctoral work (in this case, an integral ‘art project’) could be articulated not only through conventional written texts (‘words’), but also via what might be called ‘material articulations.’ Inherently polysemic, the artworks themselves could become the elements *through* which and *in* which research would take place. I will try to open this up by briefly turning to the so-called epistemological framework of “experimental systems” developed by the historian of experimental life sciences Hans-Jörg Rheinberger. He defines “experimental system” as “a basic unit of experimental activity combining local, technical, instrumental, institutional, social, and epistemic aspects” (Rheinberger, 1997, p. 238). It is also a space of signification. Although I have never worked in a laboratory alongside the scientists, the “experimental situation” that Rheinberger describes appears to be similar to what occurs in the messy studios of many artists-researchers.

I assume a doctoral ‘art project’ is supposed to imply *experimentation*. But what is this ‘experimentation’ in the context of artistic research that is supposed to contribute not only with the new experiences but also with newly generated knowledge? Perhaps we could – somewhat unexpectedly – compare the practice-based artistic research with the *in vitro* protein biosynthesis. In his study on “experimental systems,” Rheinberger refers to the emerging objects of research as “epistemic things” (1997, p. 28). In the context of biochemistry and molecular biology, these are the material entities or processes such as physical structures, chemical reactions, or biological functions that constitute the objects of inquiry. Meanwhile Borgdorff finds an equivalent situation in the field of arts: “Similarly, within artistic practices, artworks are the hybrid objects, situations, or events – the epistemic things – that constitute the driving force in artistic research” (2012, p. 193). The so-called “epistemic things” therefore *embody* what one does *not yet* know. Somewhat paradoxically, they already give answers to the questions that researchers have not yet been able to formulate.

I find it interesting that, for Rheinberger, these “epistemic things” *exist* and operate *as* inscriptions: “These are all material signs, entities of signification. The arrangement of these graphemes composes the experimental writing”

(Rheinberger, 1997, p. 111). Here we have a contemporary science historian with an explicitly Derridean approach who likens the process of writing with practical experiments on the biochemical laboratory workbenches. Usually the notion of ‘grapheme’ refers to the smallest semantic unit of a written text, but here Rheinberger extends it to include any kind of experimentally produced material signifiers. When seen from this perspective, different artistic practices themselves might as well be regarded as generalised forms of writing. In this sense, when experimenting with limited sets of materials and unique epistemic practices, an artist-researcher is always-already in the process of *writing* and *modeling* their ‘art project.’ Rheinberger argues that “to bring alternative spaces of representation into existence is what scientific activity is about” (1997, p. 113). By the same token, the doctoral ‘art project’ could be regarded as a way of producing material articulations, while the publication itself – as a “machine” of reading them.

This approach is evident in *Atlas of Diagrammatic Imagination: Maps in Research, Art and Education* (edited by Lina Michelkevičė & Vytautas Michelkevičius, designed by Laura Grigaliūnaitė, and published by the Vilnius Academy of Arts Press, 2019). The collective monograph expands on the various practices of diagramming and mapping. According to the editors, the choice of the book cover colour was purely intuitive, although, to my eyes, the green is an obvious trope of ‘ecology,’ and the various diagrams in the *Atlas* may be interpreted as schematised ‘ecosystems of imagination.’ This particularly relevant because we usually represent ecosystems as diagrams. Each additional element that enters an ecosystem disrupts its balance; the same goes for diagrams.

“Spaces and surfaces” (2019) is a bilingual ten page fold-out as large as 264 x 34 cm. In it, I aimed to create links between photography and cartography. In my contribution to the *Atlas*, I argue that both photographic and cartographic methods of representation should be understood as ‘snapshots’ of time and space. Both of them employ ‘virtual lines’ that frame, link, and direct the stories that they tell. However, the processes of navigating, reading, and looking through this ten-page fold are far from being straightforward. The short, epigrammatic, descriptions of five of my previous artistic projects –

“One Square Meter of Gallery Space” (2009), “Simple Words” (2012), “The Anatomy of Melancholy” (2013), “The Traveller” (2015), “Workspace” (2017) – are arranged along the curved paths that resemble a topographic map with its typical contour lines. The texts in the layouts can be read starting from either the outer or the inner lines, thus generating two potentially different readings. Some of the keywords are highlighted and outlined as if they were reference points or landmarks. The fine lines making up a regular grid of location coordinates is a yet another hint at the diagrammatic representation. Photographic documentation and other visual material are arranged on one side of the sheet of paper, while their mirrored captions – on the other. The paper is thin, even diaphanous – one can put it against the light and read all brief explanations that accompany the images. One can also interpret the heterogeneous elements of the fold-out as the aforementioned ‘graphemes’ (in an expanded sense). I wanted to create a situation where the hierarchy between the text and image is overturned. In this case, looking at the images is easier than reading. Here, I have tried to play with the cultural conventions of maps, to ‘transpose’ the stories into their diagrammatic representations, and to create five different diagrams or, more precisely, ‘diagrammatic ecologies.’

In my doctoral art project, each of the individual artworks is introduced and exposed via both textual and visual fragments. How can those fragments be read and made sense of? This certainly requires some additional effort from the reader and/or viewer, which can be either rewarding or frustrating. Interestingly, the English word ‘noise’ derives from the Latin word *nausea* (‘seasickness’), which in turn can be traced back to the Greek *naus* (‘ship’). The root of the word ‘noise’ etymologically relates to nausea and seasickness. Reading this material could be like sailing through a severe storm. Indeed, the fold-out project “Spaces and Surfaces” may appear nauseous to its reader-viewer who needs to engage with the work by turning the pages circularly, looking against the light, and facing all kinds of other orientation-related difficulties. Here, I found it important to disrupt the normative reading process – the unusual form of the text immediately negates the text, but at the same time it comes as a material necessity that allows the work to generate productive differences and different readings.

Simple Words

After encountering *A Concordance to the Poetry of Salomėja Nėris* (1980) by the literary theorist Viktoras Alekna (1915–2008), I was tempted to ask: what does this frequency dictionary of 7264 words reveal to us? This collection of ‘simple’ words by the poet Salomėja Nėris (1904–1945) who was both a literary and a political figure, comes from a rather complicated historical period. I transferred the whole concordance onto a single surface with more frequent words appearing larger in relation to the less frequent ones. The installation “Simple Words” (2012) is constructed according to the laws of geometrical perspective, and it renders the whole poetic discourse by Nėris as an ‘instant photography’ which also acts as a word map that lists every single word ever used by the poet. The resulting work invites the viewers to immerse themselves into the oeuvre of Nėris and regard this collection of author-specific words as an archive, a database, or a museum. Besides that, I asked seven contemporary poets to write their own poems while employing only the words found in the Nėris’ word map. During the opening the new texts were presented by the poets Dainius Gintalas, Vaiva Grainytė, Ieva Gudmonaitė, Benediktas Januševičius, Aušra Kaziliūnaitė, Mindaugas Nastaravičius and audiovisual poetry project *nunu* (Gabrielė Labanauskaitė, Žygimantas Kudirka, and Darius Jurevičius).

Svajūnas

For the period of October 25–27, 2013, the entire film hall of the Tadas Ivanauskas Museum of Zoology in Kaunas has been turned into the installation “Svajūnas.” This was a part of the art project “The Boheme of the Liberty Boulevard: Places of Memory” that sought to spark a public debate about the contemporary identity of Kaunas’ most famous boulevard. According to the Lithuanian State Enterprise Centre of Registers, *Svajūnas* was the most common name among those born between 1960–1975. “Svajūnas” is an attempt to envision a part-real, part-fictional, artist who supposedly lived in this city during the 1980s.

In my private family archive I found a tape recording of “Sky and Earth,” a Lithuanian rock opera recorded back in 1981. During the restoration of the recording, I got interested in one of the songs that lasts only one and a half minutes. I found myself puzzled over the correct way of transcribing the word *kūrėjas* (‘creator’), the last word in the lyrics of the song: uncapitalized, it refers to a creating person who has a right to err, but written with the capital ‘K,’ it turns into ‘God.’ The word “Svajūnas” can also be written both as a proper noun, and a word for ‘dreamer.’ Where does the notion of ‘Svajūnas-the-dreamer’ fit in in our system of knowledge?

I have used the restored sound recording as part of the installation. The place itself was tucked away in the very middle of Laisvės Boulevard, inside the film hall of the cinema theatre of Kaunas Museum of Zoology. Opened back in 1981 and abandoned later on, today it rarely opens its doors to anyone. Red covered notebooks were offered to the visitors at the entrance to the film hall. Inside the notebooks, I have placed two sheets with texts separated with a black and white photo of an artefact: the original magnetic tape. One of the texts was titled “Black box,” and it was an introduction written by me. The second text was an excerpt from the *Scenes of Bohemian Life*, a book by the 19th century French novelist Henri Murger (1822–1861). The excerpt has been specially translated to Lithuanian for the occasion, and was written as a belletrist chronicle of the “unnoticed” bohemian life in the 19th century Paris. Throughout his work, Murger keeps repeating like an axiom that boheme is a stage in the artist’s life and is only possible in Paris. Inside the dark film hall, there was one lit-up spot and, on the top near the ceiling, a unique directional speaker that was designed to emit soundwaves in a very narrow beam, like a searchlight. Its effect is rather strange: one finds it difficult to determine the source of the sound; to a listener in the hall, it would appear that the sounds they hear originate inside their head. Combined with the fact that at the entrance to the hall the speaker was completely inaudible, the effect was rather convincing. The recording of the song could only be heard in the area few metres around the lit-up chair. Although the cinema hall can house an audience of a few hundred, “Svajūnas” could only be heard by that one person who happened to be in the lit-up spot.

While sitting comfortably in the seat and listening to the soundtrack, one could read through the texts in the notebook. The combination of the antique ambience of the film hall and the looped soundtrack acted like a time machine and transported one back into the 1981 ...or 1851.

As institutions of creation and preservation of collective memory, museums too can be intuitively experienced as places of memory. However, the Museum of Zoology also seemed like a peculiar anomaly because it is intended as a place for learning about natural life: it is where the natural world gets introduced to the public, only as an inside-out version of itself: a display of *dead life*. Because there, the natural creations get preserved as 'frozen' in time and space. Differently from humanity, the world of animals is not historical; and the entire museum exposition is arranged as a systematic order that reflects the evolutionary process. What is the place of "Svajūnas" in this whole order? After having been transferred to the museum, the installation blended in with the zoological display and became a yet another object to be studied and examined.

The Traveller

The Baltic Sea both joins and separates nine countries that lie around it: Lithuania, Latvia, Estonia, Russia, Finland, Sweden, Denmark, Germany, Poland, and the neighbouring Russian exclave, Kaliningrad. What would happen if we joined the geopolitical and linguistic maps? In order to translate a German word into Lithuanian, we would normally look it up in the bilingual German–Lithuanian dictionary. However, from a geographical point of view, Lithuania and Germany are not direct neighbours and have Poland and Russia lying between them. Thus we would first need to translate the word from German into Polish, then to Polish into Russian, and only then from Russian into Lithuanian. This exercise would allow us to simulate the literary migration between the locations. It is likely that, by the end of these procedures, not all the words or phrases would reach the 'target' intact, and they would rather acquire some additional meanings instead. This way a geographical travel would inform a translation process by forcing us to travel through the dictionaries, while rendering the traveller as a translator.

"The Traveller" (2015) is thus presented as a certain portolan – a navigational sea chart composed of 10 biggest bilingual dictionaries that include all the languages of the countries lying around the Baltic Sea. Besides that, the dictionaries are arranged according to the four cardinal directions. By mediating between two languages, the bilingual dictionaries act as certain customs offices that regulate the legal flow of meanings between the countries. "The Traveller" thus invites the viewers to play a cartography game and discover new semantic trajectories.

Dia-Grams

How did the letters emerge? It is customary to believe that letters were invented and shaped by a human hand. In his book *The Stroke: Theory of Writing* (1985), a Dutch font designer, typographer and theoretician Gerrit Noordzij focuses on the "the underlying 'written' quality of all letters, with whatever technology they have been formed." I became fascinated by both his mathematical precision and his realistic illustrations that act as certain diagrams of a writing process. I found all these brush-drawn singular letters and their combinations strange, to me they appeared as three-dimensional transparent objects. Traditionally, the letters are drawn on the book stock paper using a dry Chinese ink that gives the stroke its dark tone. The illusion of depth is created as the darker areas are formed where the stroke layers overlap. Right after I made this observation, I stopped being a reader and became an observer. The experience of perceiving handwritten letters as three-dimensional objects led me to experiment with reproducing and recreating the letters as spatial models in the simulated digital environment.

"Dia-Grams" (2017) is a series of video projections that follow an imaginary writing device that leaves traces – virtual strokes – while moving in the digital space. The digital surface created by the digital strokes acts like a projection surface for the research-related material such as texts, illustrations, and photographs. When projected onto these digitally modelled surfaces, the photographic images bend and stretch, thus losing part of their realness. Digital photographs are but the sets of data that can be rendered – for example, as a surface texture that can cover the virtual room like a wallpaper.

Orbis Pictus 360°

The artwork title is a reference to *Orbis sensualium pictus* (1658), a first illustrated textbook published by the Czech pedagogue Jan Amos Komenski (1592–1670). Komenski's book has been used for over 150 years in European schools. It was the first book to teach the art of reading all other books. In his introduction, Komenski writes: "Come, boy, learn to be wise. What does it mean, to be wise? To understand rightly, to do rightly, and to speak out rightly all that are necessary. But first, you need to learn the plain sounds, of which mans speech consists; which living creatures know how to make, and your tongue knows how to imitate, and your hand can depict. Afterwards we will go into the world, and we will view all things."

Komenski's *Orbis pictus* invites the reader to 'translate' the wood-block prints into the familiar sounds and then connect them with the abstract signs of language. It is a manual of visuality that sets out to present the deceptively continuous world as a collection of learnable fragments. It can also be understood as a precursor to a film scenario because it features a sequence of 'frames' and a corresponding soundscape. During "Science and Life" (2018), the VAA doctorate degree show, I installed a book display in the Reading Room of the VAA Library. The display featured an arrangement of five pages reproduced from the Komenski's book, along with the original soundscape designed specifically for the installation. I used the illustrated pages from the original book spreads, where the images were presented along with the letters and words, and then separated the images from all the written signs. While respecting the ambient silence of the library, the accompanying soundscape composition of field recordings could be heard through the pair of headphones. In the soundscape, one could periodically hear the *Latin* pronunciation of the alphabet letters (the alphabet we use is considered 'Latin,' although the pronunciation is clearly not). The panoramic explication of letters follows the logic of the alphabet and goes from *a* to *z*.

The Echo of Words Apart

The work uses the opening poem from the book *Words Apart* (1967) by Jonas Mekas (1922–2019). An escapist island sits in the midst of the troubled waters of the show. Twenty two words are floating in the ultramarine darkness of the screen, along with the faint reflection of the viewer's face. This is what the viewer of "The Echo of Words Apart" sees close-up. The work is comprised of several elements: the tablet computer with a custom-written algorithm; microphone stand; sound speaker; and the connecting wires. The entire arrangement sits on the dot-shaped vinyl film stuck to the gallery floor. It is basically a prototype of the basic language instrument, or a sampler for the visitors to play with. Because of the lack of any instructions, the interested viewer has no choice but to rely on their personal cultural and technological experience. One needs to touch and feel things if one wants to understand them. Dragging the words across the touch screen of the tablet plays a sample with the voice reading the words out loud. The intonation of voice changes unpredictably: at times it goes up, then it goes down again. This creates a surprise effect for a viewer who sees the words floating on the screen. Discovering the working principles of the installation is particularly entertaining. Mekas' poem is thus turned into a re-arrangeable collection of words that are linked not only poetically, but also graphically and acoustically. A visitor who is open to a curious and playful interaction will experience the expanded pleasures of reading. Perhaps this is why children were the most active users of the installation.

In this work, I was interested in things like pauses in reading when the reader breathes in, or the different speeds of quiet reading and reading out loud. Reading the words out loud thus works as an echo, akin to a short-term memory. This pre-arranged reading situation is meant to both reflect and echo: the female reader's voice is picked as a reference to Echo, the mythical nymph described by the Roman poet Ovid. It comes from an ancient Greek myth about the youth called Narcissus who got enamoured with his own reflection on the surface of water and was incapable of understanding that this was his own image. Echo, who was punished by the gods for her chattiness and was only

able to repeat the endings of the phrases of others, fell in love with Narcissus. However, due to her condition, Echo was unable to say anything to her beloved, apart from repeating his own words back to him. Narcissus got metamorphosed into a blooming flower, and the nymph – an ‘echo.’ The myth has many connotations, including the one about blind or unrequited love as a difference between the eye and the ear.

Conclusions

In a way, each and every one of us is a Hamlet – a human being who is unable to make up his or her mind. We know too much, yet we do not *do* enough. It seems that thinking and doing are pulling us in the opposite directions, and the former seems to keep undermining the possibility of the latter. While one would like to automatically associate it with knowledge, artistic research is not merely about generating static knowledge; it is also a form of a truly mettlesome action.

In my “Research Essay,” I refer to the philosophers Edmund Husserl and Jacques Derrida; in their work they have shown how Western science, philosophy and history inevitably depend on writing because the latter forms the very basis of intersubjective communication and, consequently, all objective knowledge. For this reason alone, being a form of action with its own epistemic pretences, artistic research is *always-already* a form of writing. Here I problematise both the preliminary splitting-up of the art doctorate into the ‘artistic-creative’ and ‘research’ parts, and the absence of formal distinction between the ‘research’ part and a piece of classical academic writing. In the *phonetic prose* that dominates academic field, the notion of ‘writing’ is understood in a rather narrow sense. Due to a common practice in academia to articulate the ‘inner voice’ of the researcher, it is also automatically assumed that an artist-researcher too should entrust themselves to the same ways of writerly externalisation. As far as artists-researchers are concerned, such ‘humanitarian help’ openly undermines an important premise that artworks, with all their inherent conceptuality and materiality, are always-already ‘texts’ (in the most general sense). Therefore, just like all other texts, artworks too can be used to articulate research. I discovered that, while writing in the narrow sense appears as an (epistemic) obstacle,

the notion of writing *in general* offers itself as the first and most adequate possibility of artistic research that might actually contribute to the positive (epistemic) break.¹

The dominant paradigm of academic artistic research can be overcome and *played over* by the ‘artistic expositions’ and ‘artistic arguments’ of which I spoke in my “Research Essay,” and which I have put to an experimental use in my “Trace-Maps.” ‘Artistic argument’ can be understood as an irreducible assemblage of artistic ideas and epistemic claims, where the material and epistemic types of ‘noise’ play a positive role. While artistic arguments resist being reduced to the typographically transfigurable truths, they require both the audience and the readers to do some interpretational work of their own. During the research, the process of articulation occurs via both the artist-researcher’s ‘inner voice’ that gets transposed into the typographically rendered lines, and the material ‘noise’ of the artefacts themselves. In other words, thanks to these ‘material articulations,’ the ‘research’ part of the art project is capable of a differential self-representation and reproduction. This is why it is important to simultaneously rethink and expand on the notion of ‘reading.’ Neither artists-researchers nor viewers-readers can abstain from interpreting the original ‘texts,’ by which I mean all the contemporary and unavoidably ‘post-conceptual’ artistic practices and artefacts. In this context, reading should be purposefully directed at the materiality of art projects. Which was exactly what I have tried to achieve in “Trace-Maps”: read through my own artistic practice and emancipate the specificity of artistic knowledge.

In my art project, I regard artistic practice as a system of experimental writing driven by the logic of difference or “differential reproduction.” Considered retrospectively, the new experiences and understanding appear to be generated (and folded onto one another) by the epistemic (Gr. *epistēmē*), technical (*technē*) and aesthetic (*aísthēsis*) elements. For this reason, “Trace-Maps” refer not only to the ‘context of justification’ (rational reconstruction of the research),

¹ In his *La Formation de l'esprit scientifique* (*The Formation of the Scientific Mind*, 1938), the French philosopher of science and literary theorist Gaston Bachelard (1884–1962) writes about the yet unthought and unconscious “epistemological obstacles” [*obstacle épistémologique*] which he describes as psychological and cultural barriers on the way to knowledge and understanding.

but also to the ‘context of discovery.’ In other words, in the series of outlines to the seven pieces of my artistic research, my attempt was not only to *exhibit* the arrangement of images and texts, but also to create the conditions for the viewer-reader to *see* and *experience* things for themselves. All the artworks presented here are clearly imbued with textuality, however the latter is also responsible for their particular spatiality too, as it determines the spatial distribution of the parts around the project. Generally speaking, most of the new objects are crafted with old tools. In this case, the photographs and texts in the introductory material and documentation represent these very same ‘old tools’ that shape the publication of a new kind of artistic project (‘technical object’). It is highly likely that their deconstruction, re-application, and re-mediation is capable of liberating new epistemic objects-questions.

Today, the work on the doctoral art project comes with several side-effects: apart from expanding the theoretical and artistic horizons, it also hybridises the artist’s self-understanding. The elements of this new complex identity can be stacked along like the chain of train cars: artist-researcher-experiencer-educator-writer-organiser.² It is, of course, nice when the artist gets to be the locomotive, however this whole train always risks derailing from its institutional tracks. Furthermore, the art doctorate studies themselves can be seen as an inherently experimental system where one is free to experiment not only with the artistic identity, but with how one relates to the academic community. Sometimes the research supervisors too are forced to leave their professional comfort zones and, in the course of debating, allow themselves to migrate between the contexts of discovery and justification. It does seem that art doctoral studies are able to put all the involved parties into a state of (un-)productive stress. Meanwhile the transformative power of art has the potential to explode the institutions of art and academic research from within. Although this art project is not merely about patching up the holes of knowledge. Artistic research produces knowledge that refuses to be disciplined. Artistic research can generate knowledge beyond the disciplinary boundaries which artistic and

² This repertoire of artistic identities has been discussed by Lina Michelkevičė in her essay “Lingual Discourses in Artistic Research and the Role of the Talking Artist” (2015).

academic communities might otherwise find useful: it can potentially generate the epistemic ‘noise.’ On the positive side, this noise can always generate new questions.

Having in mind the difficulties of writing in the words worthy of research on the one hand, and the toil of reading through long and complicated texts on the other, I aimed at the minimum required word count of thirty thousand words. Such is the overall size of this art project. However the word count can go up or down depending on the reader (e.g., an algorithm or a thinking person); it can also vary as a result of a simple human error, or an impossibility of a single – ‘correct’ – reading. And even though I have already reached the required word limit, it can still mean that I have either gone too far, or did not advance at all. With its inherent aim to divide everything into their constituent parts, the analytic-discursive thought reminds me of the Zeno’s paradox about the arrow that never reaches its target: if we keep dividing the remaining parts of its trajectory in two, the division process will be endless; meanwhile we will have to nonetheless arrive at some kind of a conclusion, even if the arrow appears to stay in place. On the one hand, it is, indeed, paradoxical that our rational mind is capable of concluding that movement is impossible. On the other hand, all living practice rarely arrives at its ‘conclusions.’ These practices are always bound to converge upon one another, bifurcate and spawn their own hybrids.

Literatūra ir šaltiniai

- Adorno, T. W. (2017). The essay as form. In N. M. Alter & T. Corrigan (Eds.), *Essays on the essay film* (pp. 60–82). Columbia University Press. (Original work published 1958)
- Alekna, V. (1980). Salomėjos Nėries poezijos dažnumų žodynas. *Literatūra ir kalba*, 16, 167–423.
- Alekna, V. (1995–1997). *Salomėjos Nėries gyvenimo ir kūrybos metraštis* (Vol. 1, 2). Leidykla VAGA.
- Anskaitis, A. (2012, October 26). Paprasti žodžiai. *7 meno dienos*, 38(1006), 7. <https://www.7md.lt/1067>
- Anskaitis, A. (2019). Erdvės ir paviršiai. In L. Michelkevičė & V. Michelkevičius (Eds.), *Diagraminės vaizduotės atlasas: žemėlapiai tyrimuose, mene ir edukacijoje* (pp. 115–136). Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Anskaitis, A. (2020). Exposing the “voice” of self-comprehension to the “noise” of materiality. *MaHKUscript. Journal of Fine Art Research*, 4(1), p.2. DOI: <http://doi.org/10.5334/mjfar.77>
- Art-Language (1999). Introduction. In A. Alexander & B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 98–104). The MIT Press. (Original work published 1969)
- Augé, M. (2008). *Non-places: An introduction to supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso. (Original work published 1992)
- Bachelard, G. (2002). *The formation of the scientific mind: A contribution to a psychoanalysis of objective knowledge* (M. McAllester Jones, Trans.). Clinamen Press Ltd. (Original work published 1938)
- Bachmann, G. [Director]. (1968). *Jonas* [Film].
- Barthes, R. (2007). Balso grūdas (V. Gruodytė, Trans.). In R. Goštautienė, Ed., *Muzika kaip kultūros tekstas: naujosios muzikologijos antologija* (pp. 335–343). Apostrofa. (Original work published 1972)
- Baudrillard, J. (1983). Simulations (P. Foss, P. Patton & P. Beitchman, Trans.). Semiotext(e). (Original work published 1981)
- Baudrillard, J. (2009). *Simuliakrai ir simuliacija* (M. Daškus, Trans.). Baltos lankos. (Original work published 1981)
- Birnbaum, D., & Wallenstein, S.-O. (2019). *Spacing philosophy: Lyotard and the idea of the exhibition*. Sternberg Press.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Bourriaud, N. (2013). The problematic of time in contemporary art. Retrieved April 26, 2021, from <http://maarav.org.il/english/2013/10/03/the-problematic-of-time-in-contemporary-art-nicolas-bourriaud/>
- Bourriaud, N. (2015). *Threads: A Fantasmagoria about distance (Gijos: fantasmagorija apie atstumą)* [Exhibition]. Kauno centrinis paštas, Kaunas, Lietuva.
- Bradley, A. (2008). *Derrida's Of Grammatology: An Edinburgh philosophical guide*. Edinburgh University Press.
- Cassin, B. (2016-2017). *After Babel, translate* [Exhibition]. MUCEM, Marseille, France.
- Deleuze, G. (2006). *The fold* (T. Conley, Trans.). Continuum. (Original work published 1988)

- Deleuze, G. (2012). *Derybos. 1972–1990* (L. Perkauskytė, N. Milerius & A. Žukauskaitė, Trans.). Baltos lankos. (Original work published 1977)
- Derrida, J. (1986). *Glas* (J. P. Leavey, Jr. & R. Rand, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1974)
- Derrida, J. (2004). *Eyes of the university: Right to philosophy 2* (J. Plug, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1990)
- Derrida, J. (2006). *Apie gramatologiją* (N. Keršytė, Trans.). Baltos lankos. (Original work published 1967)
- Descartes, R. (2017). *Samprotavimas apie metodą* (G. A. Bartkus, Trans.). Jonas ir Jokūbas. (Original work published 1637)
- Diderot, D. (1875). *Ūvres complètes de Diderot* (J. Assézat & M. Tourneux, Eds., Vol. 9). Garnier.
- Dručkutė, G. (2017). Vakarų kultūros įvaizdžių reikšmė Denis Diderot poemose „Kelias iš Kionigsbergo į Mėmelį“ ir „Kelionė apledėjusia Dauguva“. *Acta litteraria comparativa*, 8, 62-72. <http://dx.doi.org/10.15823/alc.2017.5>
- Duchamp, M. (2012). Kūrybinis aktas (A. Narušytė, Trans.). In G. Jankevičiūtė (Ed.), *Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų* (pp. 217–219). Vilniaus dailės akademijos leidykla. (Original work published 1957)
- Elkins, J. (2014). Fourteen Reasons to Mistrust the PhD. In J. Elkins (Ed.), *Artists with phds: On the new doctoral degree in studio art* (2nd ed., pp. 227–278). New Academia Publishing.
- Fischer, S. R. (2005). *A history of reading*. Reaktion Books.
- Fiske, J. (1998). *Įvadas į komunikacijos studijas* (V. Gudonienė & E. Macevičiūtė, Trans.). Baltos lankos. (Original work published 1982)
- Flusser, V. (2015). *Fotografijos filosofijos link* (I. D. Klimkaitė, Trans.). Išmintis. (Original work published 1983)
- Freud, S. (2019). *Gedulas ir melancholija. Anapus malonumo principo. Ego ir id* (A. Gailius, Trans.). Leidykla VAGA. (Original work published 1917)
- Groys, B. (2008). *Art power*. The MIT Press.

- Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology: Narrative, power and the public*. Peter Lang.
- Husserl, E. (1978). *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: An introduction to phenomenological philosophy* (D. Carr, Trans., 4th ed.). Northwestern University Press.
- Ingold, T. (2019). Linijos: trumpa istorija. *Nidos meno kolonija*, 9, 6–13. (Original work published 2007)
- Jacevičiūtė-Jėčiūtė, B. (1949). Rašytojai 16-oje lietuviškoje divizijoje [Painting]. Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, Lietuva.
- Jonkus, D. (2009). *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Vytauto Didžiojo universitetas.
- Kuhn, T. S. (2003). *Mokslo revoliucijų struktūra* (R. Rybelienė, Trans.). Pradai. (Original work published 1962)
- Lee, S. [Director] (1989). *Do the right thing* [Film]. 40 Acres and a Mule Filmworks [Producer]
- Lesage, D. (2017). Against the supplement. Some reflections on artistic research. *Forum+*. Retrieved April 26, 2021, from <https://www.forum-online.be/en/issues/forum-maart17/against-the-supplement-some-reflections-on-artistic-research>
- LeWitt, S. (1999). Sentences on conceptual art. In A. Alexander & B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 106–108). The MIT Press. (Original work published 1969)
- Lippard, L. R., & Chandler, J. (1999). The dematerialization of art. In A. Alexander & B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 46–50). The MIT Press. (Original work published 1968)
- Lyotard, J.-F., & Chaput, T. (1985). *Les Immatériaux* [Exhibition]. Centre Pompidou, Paris, France.
- Malabou, C. (2007). The end of writing? Grammatology and plasticity. *The European Legacy*, 12(4), 431-441. <https://doi.org/10.1080/10848770701396254>
- Malaspina, C. (2018). *An epistemology of noise*. Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781350011816>

- Manguel, A. (1996). *A history of reading*. Viking.
- Manovich, L. (2009). *Naujųjų medijų kalba* (T. Čiučelis, Trans.). MENE. (Original work published 2001)
- Mašiotas, P. (1907). *Raštas: vadovėlis norintiems išmokti rašyt*. H. Hempelis ir Ko.
- Mekas, J. (1967). *Pavieniai žodžiai*. Algimanto Mackaus vardo knygų leidimo fondas.
- Meno doktorantūros nuostatai (2017). <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/c7a7c152f2f811e6be918a531b2126ab?jfwid=f4nne5l3d>
- Meno doktorantūros nuostatai (2020). <https://e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/ce86e0023ee511ea983cd4e02103c255?jfwid=f4nne5l3d>
- Merleau-Ponty, M. (2018). *Juslinio suvokimo fenomenologija* (J. Skerstytė & N. Keršytė, Trans.). Baltos lankos. (Original work published 1945)
- Michelkevičė, L. (2015). Kalbiniai diskursai meniniame (pa)tyrime ir kalbančio menininko vaidmenys. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 79, 61–70. Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Michelkevičė, L. & Michelkevičius, V. (Eds.). (2019). *Diagraminės vaizduotės atlasas: žemėlapiai tyrimuose, mene ir edukacijoje*. Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Michelkevičius, V. (2016). *Meninio tyrimo suvesti. Žinojimo kontūrais*. Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Morley, S. (2003). *Writing on the wall: Word and image in modern art*. Thames & Hudson.
- Murger, H. (1914). *Scènes de la vie de Bohème*. Larousse.
- Nėris, S. (1968). *Eilėraščiai* [Garso įrašas]. Мелодия.
- Nėris, S. (1986). *Karo lyrika* [Garso įrašas]. Мелодия.
- Noordzij, G. (2000). *Letterletter: An inconsistent collection of tentative theories that do not claim any other authority than that of common sense*. Hartley & Marks Publishers Inc.
- Noordzij, G. (2005). *The stroke: Theory of writing* (P. Enneson, Trans.). Hyphen Press. (Original work published 1985)

- Noordzij, G. (2015). *Štrichas: rašymo teorija* (A. Triantafyllidou, Trans.). Vilniaus dailės akademijos leidykla. (Original work published 1985)
- Noordzij, G. (2017, Autumn). The core of meaning. *F.R.DAVID*, 57–69.
- Noordzij, G. (2019). *The stroke: Theory of writing* (P. Enneson, Trans.). Uitgeverij de Buitenkant. (Original work published 1985)
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. The Lapis Press.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. Verso.
- Ovidijus (1979). *Metamorfozės* (A. Dambrauskas, Trans.). Leidykla VAGA. (Original work published 8 CE).
- Popper, K. R. (2001). *Rinktinė* (A. Šliogeris, Trans.). Pradai. (Original work published 1985)
- Quinn, A. (2019, November 30). Latin Dictionary's Journey: A to Zythum in 125 Years (and Counting). *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/11/30/arts/latin-dictionary.html>
- Rafaelis (1509–1511). *Atėnų mokykla* [Freska]. *Stanza della Segnatura* salė Vatikano Apaštališkuosiuose rūmuose.
- Reichenbach, H. (1938). *Experience and prediction: An analysis of the foundations and the structure of knowledge*. The University of Chicago Press.
- Rheinberger, H.-J. (1997). *Toward a history of epistemic things: Synthesizing proteins in the test tube*. Stanford University Press.
- Rheinberger, H.-J. (2012). Experimental systems: Difference, graphematicity, conjuncture. In F. Dombois, U. M. Bauer, C. Mareis & M. Schwab (Eds.), *Intellectual birdhouse: artistic practice as research* (pp. 89–99). König.
- Royston, A. M. (2019). *Material noise: Reading theory as artist's book*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/12079.001.0001>
- Saenger, P. (1997). *Space between words: The origins of silent reading*. Stanford University Press.
- Safronovas, V. (2018). *Migrantai ir pabėgėliai Kuršių nerijoje XX amžiaus viduryje*. Vilniaus dailės akademijos leidykla.

- Schwab, M. (2019). *Expositionality*. In P. de Assis & L. D'Errico (Eds.). *Artistic research: Charting a field in expansion*. Rowman & Littlefield International Ltd.
- Schwab, M. (Ed.). (2013). *Experimental systems: Future knowledge in artistic research*. Leuven University Press.
- Schwab, M., & Borgdorff, H. (Eds.). (2014). *The exposition of artistic research: Publishing art in academia*. Leiden University Press.
- Slager, H. (2015). *The pleasure of research*. Hatje Cantz Verlag. (Original work published 2012)
- Smith, M. (Ed.). (2019) *Ką darai, daryk gerai (Do the Right Thing)*. Vilniaus dailės akademija.
- Smits, R. (2011). *The puzzle of left-handedness*. Reaktion Books. (Original work published 1993)
- Strakauskaitė, N. (2000). *Kuršių nerija – Europos pašto kelias*. S. Jokužio leidykla.
- Varto, J. (2018). *Artistic research – What is it? Who does it? Why?* Aalto University.
- Vilniaus dailės akademijos Dailės krypties meno doktorantūros studijų ir meno daktaro laipsnio teikimo reglamentas (2017). https://vda.lt/uploads/documents/files/Aukstuju%20studiju%20fakulteto%20dokumentai/4%20Dail%C4%97s%20dokt_reglamentas_2017_patvirtintas.pdf
- Williams, R. (2015). *Keywords: A vocabulary of culture and society* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Žukauskaitė, A. (2011). *Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*. Baltos lankos.

Apie autorių

Arnas Anskaitis (g. 1988, Kaunas) yra menininkas ir tyrėjas, gyvenantis ir dirbantis Vilniuje. Jis domisi skaitymu kaip menine praktika ir vizualia, erdvine bei laikine rašytinio teksto prigimtimi. Savo tyrimų praktikoje Anskaitis susitelkia į tai, kaip fiziniai ir mentaliniai rašymo potyriai skleidžiasi „erdvėje“, t. y. fizinėje plotmėje, kurią protas ir kūnas pajėgūs suvokti ir pajusti. Menininkas naudoja skirtingas medijas ir formatus, įskaitant instaliaciją, performansą, judantį vaizdą ir fotografiją. Dėsto Vilniaus dailės akademijos Fotografijos ir medijos meno katedroje.

Arnas Anskaitis (b. 1988, Kaunas) is Vilnius based artist and researcher. He is interested in reading as an artistic practice, and the visual, spatial, and temporal nature of text as an inscription. In his practice and research, Anskaitis tries to draw attention to the physical and mental experiences of reading and writing 'in space', a physical dimension that both mind and body can grasp and perceive. Anskaitis engages with a variety of media, including installation, performance, moving image, and photography. He is a lecturer in the Photography and Media Art department, Vilnius Academy of Arts.

Studijos

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

2011–2013 m. Vilniaus dailės akademija, Fotografija ir medijos menas (MA)

2010 m. Helsinkio menų universitetas, Erasmus programa

2007–2011 m. Vilniaus dailės akademija, Fotografija ir medijos menas (BA)

Meno projekto tema ruoštos publikacijos, vieši pristatymai

Anskaitis, A. (2020). Exposing the “voice” of self-comprehension to the “noise” of materiality. *MaHKUscript. Journal of Fine Art Research*, 4(1), p.2. DOI: <http://doi.org/10.5334/mjfar.77>

Anskaitis, A. (2019). Erdvės ir paviršiai. In L. Michelkevičė & V. Michelkevičius (Eds.), *Diagraminės vaizduotės atlasas: žemėlapiai tyrimuose, mene ir edukacijoje* (p. 115–136). Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Vilniaus dailės akademijos Dailėtyros instituto organizuota nuotolinė konferencija „Kaip pasakoti apie meną? Dailės istorija, kritika, tekstai ir pasakojimai Lietuvoje“. 2021 m. gegužės 6–7 d.

Leidyklos „Phi knygos“ organizuota virtuali diskusija apie teorijos ir praktikos santykį menininko veikloje

„Trečiadienio filosofija 4/5. Žmogus ir menas“. 2020 m. lapkričio 11 d.

Konferencija „Creator Doctus“. Atėnų meno akademija, Graikija. 2019 m. gegužės 19–21 d.

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

Nidos doktorantų mokykla „Naked on the Beach. On the Exposition of Artistic Research“. Vilniaus dailės akademijos Nidos meno kolonija. 2018 m. rugpjūčio 26 – rugsėjo 2 d.

Vilniaus dailės akademijos Nidos meno kolonijos menininkų rezidencijų programa. 2018 m. rugpjūčio 1–31 d.

Grupinė paroda „Global Identities. Postcolonial and Cross-Cultural Narratives. A Certain Identity“. „Le Murate. Contemporary Arts Projects“ parodų erdvė, Florencija, Italija. 2018 m. balandžio 5–21 d.

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

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

Konferencija „Open Fields 2017: Virtualities and Realities. The 2nd International Conference on Artistic Research, Digital Art and Science, in the framework of

the RIXC Art Science Festival“ Rygoje, Latvijoje. 2017 m. lapkričio 19–21 d.

Nidos doktorantų mokykla. „Tweezers and Squeezers: Methodological Approaches and Research Methods in Art, Design and Architecture“. Vilniaus dailės akademijos Nidos meno kolonija. 2017 m. rugpjūčio 21–26 d.

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

Kitos svarbesnės parodos ir projektai

Grupinė paroda „Laiško kūnas“, 2016 m. LTMKS projektų erdvė „Sodų 4“, Vilnius.

„Restart“, Rygos fotografijos bienalė, 2016 m. „Riga Art Space“ parodų erdvės, Ryga, Latvija.

Grupinė paroda „Identity. Behind the Curtain of Uncertainty“, 2016 m. Ukrainos nacionalinis meno muziejus Kijeve.

Grupinė paroda „Žilvitis“, 2016 m. Galerija „Vartai“, Vilnius.

Grupinė paroda „Gijos: fantasmagorija apie atstumą“, 2015 m., 10-oji Kauno bienalė, Kauno centrinio pašto rūmai.

„Tariami krantai“, 2014 m. Kultūros fabrikas, Klaipėda.

Grupinė paroda „Fotografijos grūdas“, 2014 m. Kauno fotografijos galerija.

Grupinė paroda „Neatsakytasis Q“, 2014 m. Šiuolaikinio meno centras, Vilnius

Grupinė paroda „Literacy – Illiteracy“, 2014 m. 16-toji Talino grafikos trienalė, KUMU.

„Svajūnas“, 2013 m. Tado Ivanausko zoologijos muziejus, Kaunas.

Grupinė paroda „Tarpdiscipliniškumo kapinynuos (?“), 2013 m. Jono Meko vizualiųjų menų centras, Vilnius.

Grupinė paroda „Panslavizmai“, festivalis „Transkaukazija“, 2013 m. Buvusios Suvienytų darbininkų partijos centrinio komiteto patalpos Varšuvoje.

Grupinė paroda „L'origine d'un monde“, 2013 m. Azay-le-Rideau pilis, Prancūzija.

Meno mugė „Art13 London“, 2013 m. Galerijos „Vartai“ pristatymas. „Olympia Grand Hall“, Londonas, Jungtinė Karalystė.

„Paprasti žodžiai“, NDG projektas „Ornamentas“, 2012 m. Nacionalinė dailės galerija, Vilnius.

Meno mugė „Viennafair 2012: The New Contemporary“, 2012 m. Galerijos „Vartai“ pristatymas. „Messe Wien“ parodų salės, Viena, Austrija.

„Prisiminimai“, 2012 m. Šiuolaikinio meno centras „Laznia“, Gdanskas, Lenkija.

Kino ir videofilmų paroda „Vieta, laikas ir prisiminimai“, „Lietuvos dailė 2012: 18 parodų“, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius.

„Ketvirtadienio peržiūra: Arnas Anskaitis“, 2012 m. Galerija „Vartai“, Vilnius.

Arnas Anskaitis

Žinojimas, kurį menininkas turi savo žinioje: septyni žymėlapiai
Knowledge That Artist Has at Their Disposal: Seven Trace-Maps

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

Maketas ir fotografijos autoriaus, jeigu po jomis nenurodyta kitaip

Redagavo Rūta Lazauskaitė

Santrauką į anglų kalbą vertė ir anglų kalbą redagavo Tomas Čiučelis
Spausdino „Baltijos kopija“, Kareivių g. 13b, LT-09109, Vilnius

Tiražas 50 egz.

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124, Vilnius

www.vda.lt