

Julija Fomina

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Kuratorystė kaip vaizdų tvarkos praktika: Alfonso Andriuškevičiaus parodos „Mitas dabarties tapyboje“ (1988) ir „Nakties ir dienos tapyba“ (1990)

Reikšminiai žodžiai: meno laukas, paroda, Alfonsas Andriuškevičius, kuratorystė, struktūralizmas, koncepcija

XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje pradėtos rengti kuruojamos meno parodos pasiūlė autorinį menotyrininkų ir meno kritikų žvilgsnį į tuometinius meno procesus bei meno istoriją. Pakeitusios dažnai kolektyviniu būdu (ir anonimiškai) rengtas parodas, jos įkūnijo tai, apie ką buvo kalbama (arba ne) menotyrininkų tekstuose, o kartu atvėrė naujas vaizdų interpretacijos galimybes. Vienos pirmųjų tokių parodų, kuriose buvo aiškiai deklaruota jas sudariusio asmens autorystė ir sukurtas teorinėmis įžvalgomis paremtas parodos pasakojimas, – tai meno kritiko Alfonso Andriuškevičiaus „Mitas dabarties tapyboje“ ir „Nakties ir dienos tapyba“. Straipsnyje tiriama, kaip ir pagal kokius principus jos buvo sukurtos, kokias pasiūlė naujas požiūrio į lietuvių tapybą perspektyvas ir kaip visa tai koreliavo su tuometinio meno gyvenimo kasdienybe.

Permainos meno parodų gyvenime XX a.
9-ojo dešimtmečio pabaigoje

XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvoje nestigo parodų, kuriose eksponuota tapyba. Vien Vilniaus Dailės parodų rūmuose – pagrindinėje LSSR parodų institucijoje – 1988 m. buvo surengta daugiau nei 10 personalinių ir grupinių lietuvių menininkų parodų, kuriose kiekybiškai dominavo tapyba¹. Sprendžiant iš oficialiose parodose rodytų tapybos kū-

¹ 1988 m. Vilniaus Dailės parodų rūmuose įvyko 40 parodų, iš kurių 6 – personalinės Lietuvos menininkų (Viačeslavo Sokoleckio, Saulės Kisarauskienės, Leonardo Gutausko, Kazio Varnelio,

rinių kiekio galima būtų teigti, kad sovietmečiu Lietuvoje tapyba buvo svarbiausias iš menų. Tapybos darbų buvo galima pamatyti apžvalginėse, teminėse ir proginėse parodose. Svarbiausia ir prestižiškiausia – Vilniaus tapybos trienalė, rengiama nuo 1969 metų². Joje buvo rodomi visų Pabaltijo respublikų tapytojų kūriniai, o laureatams skiriami prizai. Vien Lietuvos dailės apžvalgai buvo skirtos respublikinės vaizduojamosios dailės parodos, kuriose taip pat buvo gausu tapybos. Be to, tapytojai galėjo dalyvauti žanrinėse (natiurmorto, peizažo ir pan.) parodose; jaunieji rodė savo kūrybą jaunųjų dailininkų parodose, kurias nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos organizavo ir patys. Kūrinius parodoms dažniausiai siūlydavo patys menininkai, o galutinei ekspozicijai atrinkdavo atitinkamų LSSR Dailininkų sąjungos (DS) sekcijų (tapybos, skulptūros, grafikos ir kt.) atstovai. Į respublikines parodas kūrinius atrinkdavo parodų komitetas, sudarytas iš LSSR DS valdybos narių. Apžvalginių, respublikinių, Tapybos trienalės ir kitų prestižinių parodų ekspozicijas prieš pat atidarymą aplankydavo LKP CK atstovai, prižiūrėję ideologinį parodų turinį ir galėję pakoreguoti jų galutinę sudėtį.

Visos parodos Lietuvoje vykdavo pagal išankstinį metų planą, sudarytą LSSR DS valdybos ir patvirtintą LSSR kultūros ministerijos Dailės skyriaus. Skyrius atsiskaitydavo kultūros ministrui, o šis – Ministrų Tarybos pirmininkui. Pasak menotyrininkės Skaidros Trilupaitytės, „idealusis“ meno gyvenimo modelis sovietmečiu atitiko ūkinio planavimo principus, o meno lauko veikla buvo vertinama dažniausiai remiantis kiekybiniais rodikliais (surengtų parodų, dalyvių, atliktų darbų skaičiais)³. Tačiau XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje menotyrininkai ir menininkai pradėjo vis garsiau kalbėti apie nepakankamą šių renginių meninę kokybę. 1986 m. po pirmosios jaunųjų tapytojų surengtos akto parodos Gražina Kliaugienė (pasirašiusi Viktoro Jonušo slapyvardžiu) išreiškė ko-

Kazės Zimblytės, Leopoldo Surgailio) parodos; 5 teminės ir apžvalginės bei 2 kuruojamos (Alfonso Andriuškevičiaus, Ramintos Jurėnaitės) vaizduojamosios dailės parodos. Skaičiuota pagal Vilniaus dailės parodų rūmų parodų rengimo žurnalą, saugomą Šiuolaikinio meno centro archyve.

² Iki 1976 m. ši paroda vadinosi Vilniaus tapybos bienale ir buvo rengiama kas dvejus metus.

³ S. Trilupaitytė, Menininkų institucijos vėlyvuoju sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir atgimimas, *Kultūrologija*, 2002, Nr. 9, p. 412.

lektyvinį menotyrininkų rūpestį dėl parodų situacijos šalyje: „Jau senokai spaudoje buvo girdėti balsų, kad mūsų parodos gerokai suvienodėjusios, o gal tiksliau – sumargėjusios, nes, kaip teigė L. Laučkaitė, esama jose visko, išskyrus koncepciją“⁴. Aptardamas tais pačiais metais vykusią respublikinę teminę parodą „Žmogus ir aplinka“, menotyrininkas Viktoras Liutkus recenzijoje iškalbingu pavadinimu „Žingsnis koncepcijos link“ pabrėžė, kad parodos anotacijoje lyg ir buvo mėginimų suformuluoti jos koncepciją, žadėta „atskleisti ekologinių problemų atspindį meninėje kūryboje, išsiaiškinti, kuria linkme pakreipti kūrybines pastangas toliau vystant šią temą“⁵, bet koncepcijos raktažodžiu pasirinkta sąvoka „aplinka“ buvo pernelyg abstrakti ir plati, ir tai sukliudė padaryti tinkamą atranką ir realizuoti įvardytą sumanymą. Tad paroda išėjo itin marga, buvo nelengva suvokti asmeninį menininkų požiūrį į jos temą, ir, anot Liutkaus, „iš esmės niekas nebūtų pasikeitę, jeigu paroda vadintųsi „Žemė – žmonių planeta“ ar „Žmogus XX a. pabaigoje“ ir pan.“⁶. Sprendžiant iš šių recenzijų, XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvos meno lauke pamažu ryškėjo aiškias koncepcijas turinčių parodų poreikis⁷.

1987 m. prieš LSSR DS suvažiavimą surengtame forume „Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje“ menotyrininkai, istorikai ir menininkai svarstė tuometinę Lietuvos dailės būklę. Pasisakiusieji nuogąstavo, kad ji prastesnė nei literatūros. Mokyklose nemokoma aktualių dailės reiškinių suvokimo, o parodos taip pat neprisideda prie jos prestižo augimo, neatspindi jos aktualijų, nes rengiamos inertiškai, vyksta trumpai ir nėra konceptualios. Andriuskevičius diskusijoje teigė: „Parodų rengėjams reikėtų turėti svaresnių koncepcijų. Tie patys kūriniai, pateikti kitu aspektu, kitaip sugrupuoti, kitaip aprašyti, atsiskleistų nematyta verte. Tokių parodų idėja gyva. Rengti jas yra pasisiūlę meno kritikai“⁸. Jam antrino ir

⁴ G. Kliaugienė, Akto pirmoji, *Straipsniai*, sud. D. Zovienė, Vilnius, 1999, p. 129.

⁵ Cit. iš V. Liutkus, *Žingsnis koncepcijos link*, *Dailė*, 1989, kn. 28, p. 55.

⁶ Op. cit., p. 55.

⁷ Apie nuo 1988-ųjų išryškėjusį naujo tipo parodų poreikį rašė ir Trilupaitytė, analizuodama apžvalginių parodų reorganizavimo tendencijas. Plačiau žr.: S. Trilupaitytė, Apžvalginių dailės parodų reorganizavimo tendencijos Lietuvoje paskutiniame deš., *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, Vilnius, 1998, p. 62–73.

⁸ Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje, *Kultūros barai*, 1987, nr. 11, p. 4.

kiti forumo dalyviai⁹, pabrėždami, kad parodų rengimo tvarka smarkiai atsiliko nuo meno aktualijų, parodos rengiamos nekūrybiškai, kūriniių atranka vyksta be aiškios argumentacijos, parodose greta pristatomi ir vertingi, ir mažiau vertingi, pagal užsakymą sukurti kūriniai. Šią situaciją siūlyta spręsti rengiant analitines, problemines parodas, kurios aktualizuotų tuometinius meno reiškinius ir juos konceptualiai pristatytų¹⁰. Taigi, kuratorių rengiamos konceptualios parodos XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos Lietuvos meno lauke buvo laukiamos ir trokšamos. Jos turėjo kelti vaizduojamojo meno lygį, keisti inertišką meninio gyvenimo kasdienybę, lavinti žiūrovus bei formuoti vertybinius meno kriterijus. Visas šias parodų misijas buvo pasiryžę atlikti menotyrininkai, o XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje kultūros lauką užliejusi pertvarkos banga pasitarnavo kaip jų idėjų realizavimo katalizatorius. Anot Trilupaitytės, šiuo laikotarpiu meno lauko pertvarkos procesai priklausė ne vien nuo institucinės politikos: „Kvestionuojant sustabarėjusius dėsnius, spontaniškai neigiamas pasenęs mąstymas, o nauji veiklos principai dar nefunkcionuoja, todėl pokyčiai dažniausiai priklauso nuo aktyvesnių asmenybių, atskirų grupuočių iniciatyvos“¹¹. Tad kokybinis parodų reorganizavimas XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje tapo kolektyviniu Lietuvos meno lauko agentų rūpesčiu, o šio lauko veiklą administravusi LSSR kultūros ministerija padėjo įgyvendinti jų siekius¹².

Reikėtų pabrėžti, kad kuratorystė, kaip autorinė parodų kūrimo praktika, Lietuvoje pradėjo formuotis tuo metu, kai Vakarų Europoje ir JAV ji jau buvo ne tik seniai įsitvirtinusi įvairiose meno sklaidos institucijose, bet ir pasiekusi naują raidos fazę. XX a. 9-ajame dešimtmetyje ten

⁹ Forume pasisakė menotyrininkai Alfonsas Andriuskevičius, Laima Cieškaitė, Raminta Jurėnaitė, Irena Kostkevičiūtė, grafikai Bronius Leonavičius ir Vytautas Valius, skulptoriai Vytautas Karalius, Arūnas Kynas, Stanislovas Kuzma ir Mindaugas Navakas, istorikas Juozas Kudirka, etnografas Stasys Gutautas, filologas Rimantas Skeivyš; filosofai Leonarda Jekentaitė, Krescencijus Stoškus ir kiti.

¹⁰ Op. cit., p. 4–8, 21.

¹¹ S. Trilupaitytė, Menininkų institucijos vėlyvuojau sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir atgimimas, op. cit., p. 410.

¹² Kultūros ministerija įtraukė kuruojamas parodas į metinių parodų planus ir suteikė joms prestižinius ekspozicinius plotus.

jau buvo įsteigtos pirmos kuratorių ruošimo programos¹³, o kuratoriaus autorystė plačiai kvestionuojama: „Iki 9-ojo dešimtmečio „kuruojamos“ parodos idėja buvo tapusi savarankišku kritinės refleksijos objektu, o polemikos centre atsidūrė kuratoriaus, kaip vienintelio grupinės parodos autoriaus, figūra“¹⁴. Analizuojant pirmųjų kuruojamų parodų Lietuvoje recepciją, aiškėja, kad kuratorių autorystė taip pat tapo kritikos taikiniu. Siekiant įvertinti šias parodas kaip precedentų neturinčias reikšmingas naujo parodų tipo kūrimo iniciatyvas, būtina taip pat iširti kuratorių intencijas, menotyrines pažiūras, darbo metodus, asmenines motyvacijas.

Nuo kritikos prie kuratorystės: metodo klausimas

Pirmasis įgyvendinti konceptualių parodų idėją ėmėsi Alfonsas Andriuškevičius – jis sudarė parodą „Mitas dabarties tapyboje“. Jau tuomet Andriuškevičius buvo aktyvus Lietuvos meno procesų dalyvis. Rašyti kritikos tekstus pradėjo dar XX a. 8-ajame dešimtmetyje, nors meno istoriją studijavo savarankiškai¹⁵, taip pat domėjosi filosofija, literatūra, estetika, bendravo su rašytojais, tapytojais, skulptoriais ir kitomis kūrybingomis asmenybėmis, inteligentijos atstovais. Savo menotyrines ir estetines nuostatas ilgainiui išdėstė daugiau nei 300 straipsnių¹⁶, juose nuosekliai do-

¹³ Pirmoji antrosios pakopos studijų programa „L'ecole du Magasin“ įsteigta „Le Magasin“ meno centro Grenoblyje, Prancūzijoje, 1987 metais. Tais pačiais metais Whitney Amerikos meno muziejaus edukacinio padalinio „Whitney Independant Study Program“ programa „Meno istorija / muziejaus studijos“ buvo pervadinta į „Kuratorių ir kritikos studijos“, o jos vadovu paskirtas žinomas meno teoretikas Halas Fosteras.

¹⁴ P. O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, Cambridge, 2012, p. 5.

¹⁵ Alfonsas Andriuškevičius Vilniaus universitete studijavo rusų filologiją, vėliau dirbo Kraštotyros draugijoje ir studijavo Istorijos instituto aspirantūroje, kur 1973 m. apsigynė disertaciją „Lietuvių valstiečių baldų rūšys ir tipai XIX a. – XX a. I pusėje“. 1974–1990 m. jis dirbo Filosofijos, sociologijos ir teisės institute (dabar – Lietuvos kultūros tyrimų institutas), 1989–2001 m. dėstė Vilniaus dailės akademijoje, nuo 1993 m. vadovavo Dailės istorijos ir teorijos katedrai.

¹⁶ Daugelis Andriuškevičiaus įvairiuose laikraščiuose ir žurnaluose paskelbtų straipsnių vėliau išleisti knygų pavidalu: „Lietuvių dailė: 1975–1995“ (Vilnius, 1997); „Lietuvių dailė: 1996–2005“ (Vilnius, 2006). Jis taip pat išleido knygą „Grožis ir menas lietuvių estetikoje 1918–1940“ (Vilnius, 1989) ir sudarė leidinį „72 lietuvių dailininkai – apie dailę“ (Vilnius, 1998).

komentavo ir analizavo Lietuvoje vykstančias meno parodas ir procesus, atskirų menininkų kūrybą ir pavienius kūrinius. Menotyryninkė Linara Dovydaitytė, įvertindama Andriuškevičiaus indėlį į Lietuvos menotyros raidą, išskiria du jo kritinei veiklai būdingus bruožus: struktūralistinį instrumentarijų ir savirefleksyvumą. Pirmasis Andriuškevičiaus tekstuose išsikristalizavo dar XX a. 9-ajame dešimtmetyje ir, anot Dovydaitytės, „pakėlė lietuviškos dailės kritikos reitingus suteikdamas metodiškumo, kurio ši disciplina ilgą laiką stokojo“¹⁷. Savirefleksyvumas jo rašiniuose reiškia vertinimo kriterijų ir paties vertinimo akto viešinimą:

Andriuškevičiaus tekstuose vertinimas niekada nėra „slapto“ žinojimo išraiška, priešingai – vertinimo procedūra nuolat vyksta teksto aikštelėje, demonstruojant matavimo prietaisus ir išradinėjant naujus (tokius kaip paties apibrėžtas kūrinio „valentingumas“), galop – pačią vertinimo procedūrą panaudojant kaip kūrybinę strategiją struktūruojant tekstą ir renkantis kalbėjimo būdą (straipsniai – tezės, žaidimas dalijant plusus ir minusus ir pan.)¹⁸.

Andriuškevičiaus parodas irgi galima laikyti kritikos išraiškos forma – vizualiais *tekstais* apie vertybes, kurias jis atrado jas įkūnijančiuose meno kūriniuose, taip pat apie jo siūlomus šių vertybių sisteminimo ir pristatymo būdus. Struktūralizmo metodologinės nuostatos kuratorystėje dar labiau pasiteisina. Paveikslų ekspozicija geriau nei žodinis tekstas gali parodyti tapybos korpuso struktūrinės analizės rezultatus – sintagmines, sinchroniškas gilumines struktūras, kurias lemia tam tikri pasikartojantys vaizdų bruožai, sandaros elementai ir jų sąveika.

Struktūralizmo – humanitarinių ir socialinių mokslų metodologinės krypties – atstovai, į tiriamąjį objektą žvelgdami kaip į uždara korpusą konkrečiu laiko momentu, pasitelkę įvairias procedūras siekia atskleisti jį grindžiančias neįsisąmonintas gilumines struktūras. Jie atkreipia dėmesį būtent į prasmę steigiančius elementų santykius, kurie „aiškinami per binarines opozicijas, nes santykis atsiranda sąveikaujant priešingiems struktūros elementams. Kaip tik šios opozicijos, o ne panašumai, struk-

¹⁷ L. Dovydaitytė, Alfonso Andriuškevičiaus kritika: 1975–2005, *Pro AA prizmę. Su Alfonso Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė*, Vilnius, 2013, p. 315.

¹⁸ Op. cit., p. 318.

tūralistų manymu, ir turi rūpėti tyrinėtoju¹⁹. Svarbiu struktūralistinės metodologijos bruožu laikytinas „subjekto „pašalinimas“ iš tiriamų socialinių reiškinių taip, kad būtų išsaugotas gamtamokslinis santykio objektas / subjektas–tyrinėtojas traktavimas“²⁰. Atliekant struktūrinę (ar jai gimininę semiotinę) dailės kūrinio analizę, į jį tyrimo metu žiūrima kaip į uždarą ir nekintančią visumą. Palikus nuošalyje sukūrimo istoriją, paskirtį, kūrėją, jo intencijas, biografiją ir t. t., nagrinėjama tik kūrinio sandara, regimųjų elementų tarpusavio sąveika. Struktūralizmo požiūriu, tokios analizės pakanka kūrinio prasmei suvokti, jo autorius nėra laikomas visų kūrinio reikšmių šaltiniu, o pats kūrinys nėra jo individualios išraiškos produktas.

Vienas žymiausių struktūralizmo atstovų, antropologas Claude'as Levi-Straussas, tęsdamas lingvisto Fredinando de Saussure'o išplėtotą struktūrinę kalbos teoriją, kurioje šis atskyrė kalbą kaip taisyklių visumą nuo šnekos – individualaus kalbos akto, tyrė giminystės, mentaliteto ir mitologijos struktūras. Veikale „Mitologikos“ (1964–1971) Levi-Straussas atliko daugiau nei tūkstančio įvairių Šiaurės ir Pietų Amerikos indėnų mitų struktūrinę analizę. Mitas jis skaidė į reikšmės vienetus – mitemas (tapatinamas ne su personažu, o su jo funkcija, pavyzdžiui, sukčiavimo veiksmą įvairiuose mituose įkūnija vis kiti veikėjai – varnas, vilkas ir kt., tačiau svarbiausia – jų atliekamas veiksmas) ir grupavo jas į tam tikrus elementų santykius reprezentuojančius pluoštus (kultūra–gamta, mirtis–gyvybė ir pan.) Atlikęs tokią analizę, priėjo prie išvadų, kad visi mitai, nepriklausomai nuo jų atsiradimo konteksto ir juose pasakojamų istorijų, turi tas pačias gilumines struktūras, mitinio ir mokslinio mąstymo logika mažai kuo skiriasi, o pats mitas „yra kalba, bet kalba, kuri veikia tokia-me aukštame lygmenyje, kuriame prasmė, jei taip galima pasakyti, *atskyla* nuo lingvistinio pagrindo, ant kurio ji buvo pradėjusi vystytis“²¹.

Levi-Strausso tyrimai, turėję didžiulę įtaką XX a. antrosios pusės Europos intelektualios minties raidai, rado atgarsį ir Lietuvos intelektua-

¹⁹ I. Rusteikaitė, Claude'as Levi Straussas ir struktūrinės antropologijos aukso dešimtmečiai: 100-ąsias gimimo metines paminint, *Tautosakos darbai*, 2008, nr. XXXVI, p. 272.

²⁰ Vida Gumauskaitė, *Struktūralizmo apmatai: sąvokos, metodas, filosofija*, Vilnius, 2000, p. 10.

²¹ C. Levi-Strauss, Mitų struktūra, *Mitologija šiandien. Antologija*, Vilnius, 1996, p. 54.

linėje aplinkoje – daugiausia dėl Algirdo Juliaus Greimo ir Norberto Vėliaus lietuvių mitologijai skirtų studijų²². Andriuškevičius Levi-Strausso ir Saussure'o tekstus skaitė dar studijuodamas kalbotyrą Vilniaus universitete ir rašydamas diplominį darbą apie kalbą, kaip ženklų sistemą, tarybinėje kalbotyroje. Nežinia, ar tai tiesiogiai paveikė jo požiūrio į meną formavimąsi, bet sprendžiant iš jo kritikos tekstų akivaizdu, kad meno kūrinuose jis dažniausiai ieško paslėpto universalaus prado, žiūri į juos kaip į ženklus, nurodančius į giluminius prasmės klodus, o tuos, kurie tik „atspindi“ epochą ir „nekalba nieko daugiau“, laiko prastais²³. Šis požiūris byloja, kad Andriuškevičiui buvo nesvetimas struktūrinis mąstymas, nors jis pats vėliau teigė priešingai: „Man artima vadinamoji reliacionistinė kryptis, Stolnitzo tipo, kai postuluojuama suvokiamo objekto, jo grožio, estetiškumo priklausomybė nuo subjekto. Aš prieš objektyvistinę estetiką“²⁴. Vis dėlto nagrinėdamas meną, atskaitos tašku jis pasirenka patį kūrinį, o ne jo kūrėją ar jį supančią aplinką (nors nevengia aptarti ir jų). Susiaurindamas interpretacinį lauką iki kūrinio, jis perkelia reikšmių kūrimo procesą ant savęs, tarsi pasirinkdamas kalbėti už menininkus arba padėdamas jiems tas reikšmes „ištransliuoti“ skaitytojams ir žiūrovams. Ši nuostata yra iš esmės struktūralistinė, taip pat paremta saviraiškos noru ir požiūriu į meno kritiko(s) tikslus ir uždavinius.

Pradėjęs kritiko veiklą, Andriuškevičius daug dėmesio skyrė modernaus meno, kuris, pasak jo, tuomet buvo „modernios kultūros pasiilgusių žmonių meniu dalis“²⁵, pažinimui. Visapusiškam pažinimui reikalingus įrankius konstravosi pats. Negavęs akademinio menotyrinio pasiruošimo, tai darė pirmiausia aktyviai bendraudamas su savo kartos tapytojais – Linu Katinu, Algimantu Kuru, Valentinu Antanavičiumi ir kitais, lan-

²² Šių mokslininkų straipsniai ir knygos spausdinti ir sovietmečiu, keletas mokslinių studijų buvo perleista po nepriklausomybės atgavimo: N. Vėlius, *Chtoniškasis lietuvių mitologijos pasaulis*, Vilnius, 1987; N. Vėlius, *Lietuvių mitologijos rekonstrukcija, Tautosakos darbai*, 1993, t. II (IX), p. 54–69; A. J. Greimas, *Lietuvių mitologijos studijos*, Vilnius, 2005.

²³ A. Andriuškevičius, Kostas Dereškevičius. Karvė prie plento. 1972, *Kultūros barai*, 1993, nr. 6, p. 16.

²⁴ Kaip manai, kas tu esi? Alfonsą Andriuškevičių kalbina Arūnas Sverdiolas ir Saulius Žukas, *Baltos lankos*, 2007, nr. 24, p. 36.

²⁵ Op. cit., p. 38.

kydamasis menininkų dirbtuvėse, parodose, taip pat skaitydamas meno tyros, estetikos, filosofijos veikalus. Prieš publikuodamas meno kritikos tekstą, išdėstytas mintis apie kūrinių formaliąją pusę Andriuškevičius dar ilgai tikrindavosi su bičiuliais menininkais²⁶. Į savo veiklą žiūrėjo itin atsakingai, nes kritiko užduotis, pasak jo – „palaikyti menininką, išpopuliarinti jį ar nuimti nuo jo aurą, *padėti žmonėms suprasti jo kūrybos principus*“²⁷ (kursyvas – J. F.). Uoliai atlikdamas tarpininko funkciją, kritiką jis laikė meno savimone, kuri privalo būti konceptuali, t. y. naudodama menotyrines koncepcijas iš kūrinio galinti „iškelti giliausias ir nestereotipines prasmes“²⁸. Siekdamas atliepti šiuos sau, kaip kritikui, keliamus reikalavimus ir laikydamasis struktūralistams artimos nuostatos, kad kūriniai yra galingų kultūros reikšmių nešėjai, savo tyrimus jis iš žodžių kalbos sričių perkėlė į parodų salę, tapdamas kuratorystės pradininku Lietuvoje.

Prasmingos vaizdų rikiuotės

Paroda „Mitas dabarties tapyboje“ vyko Vilniaus Dailės parodų rūmuose 1988 m. rugpjūčio 12 – rugsėjo 19 dienomis. Joje pristatyti 15 Lietuvos menininkų²⁹ nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigos iki 9-ojo dešimtmečio pabaigos sukurti kūriniai – 50 tapybos darbų ir asambliažų. Dauguma jų anksčiau nebuvo viešai eksponuoti ir atkeliavo į parodą tiesiai iš menininkų dirbtuvių.

Pasak kuratoriaus, visus atrinktus kūrinius jungia mitinis mąstymas. Tai esą neįsisąmonintomis mentalinėmis procedūromis – įvardijant, formuluojuojant ir neutralizuojant pagrindines būties priešybes – sprendžia-

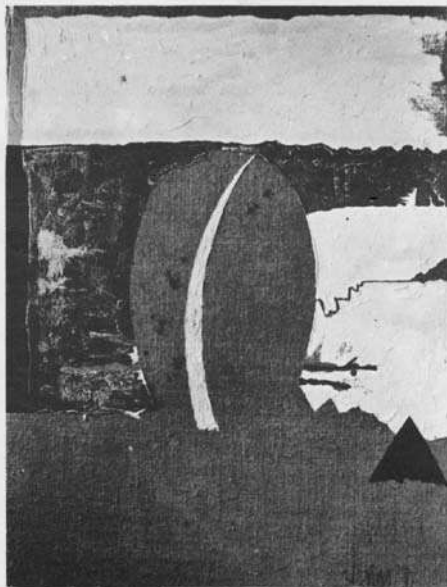
²⁶ Op. cit., p. 39.

²⁷ Op. cit., p. 37.

²⁸ A. Andriuškevičius, Dailėtyra kaip dailės savimonė, A. Andriuškevičius, *Lietuvių dailė 1975–1995*, Vilnius, 1997, p. 305.

²⁹ Parodoje dalyvavo Antanas Gudaitis, Linas Katinas, Vincas Kisarauskas, Algimantas Kuras, Antanas Martinaitis, Henrikas Natalevičius, Šarūnas Sauka, Algimantas Skačkauskas, Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Leopoldas Surgailis, Arvydas Šaltenis ir Ričardas Povilas Vaitiekūnas.

MITAS dabarties tapyboje



1. Parodos „Mitas dabarties tapyboje“ katalogo viršelis su Lino Katino tapybos darbu *Siluetas, I* (1987).
Vilnius, 1988

mos esminės būties problemos³⁰. Teigdamas, kad „pats mitas tėra stiprus ten, kur stipri tapyba“³¹, Andriuškevičius imasi struktūralistinės Lietuvos tapybos analizės, į tyrimo lauką įtraukdamas jam gerai pažįstamus įvairių kartų tapytojų kūrinius. Kaip teigia Dovydaitytė, Andriuškevičiaus prieiga iš esmės skyrėsi nuo tuo metu Lietuvos menotyrininkų plačiai naudoto formos aprašinėjimo. Tekstuose nagrinėdamas kūrinius, Andriuškevičius irgi rėmėsi formaliais kriterijais, tačiau „į formą sutelkta analizė paviršium traukė ne palaidas jos dalis, o pačią konstrukciją kaip reikšmingą kūrinio struktūrą, teikiančią mums kolektyvinius vaizdinius ir mitus“³². Tokia sisteminė, metodologiškai pagrįsta kūrinių analizė, leidžianti individualių autorių kūriniuose ieškoti universalių, pačių kūrėjų neįsisąmonintų prasmų, atvėrė naujas tuometinės Lietuvos menotyros ir parodų kūrimo perspektyvas.

Aiškindamas parodos koncepciją, Andriuškevičius pabrėžia, kad paprastai mitas suvokiamas dvejopai: kaip žanras, kurį kai kurie tapytojai naudoja sąmoningai ir kuriam būdingi tam tikri siužetai, personažai ir simboliai, arba kaip specifinė mąstymo struktūra, „organizuojanti“ bet

³⁰ A. Andriuškevičius, *Mitas dabarties tapyboje*, *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 16.

³¹ *Mitas dabarties tapyboje*: parodos katalogas. Vilnius, 1988, p. 2; A. Andriuškevičius, op. cit., p. 16.

³² L. Dovydaitytė, op. cit., p. 315.

kokį, vadinasi, ir vaizdinį, pasakojimą³³. Pirmoji jo įvardyta mito traktuotė siejama su mito stilizacija, kurią galima atpažinti iš paveikslų siužeto ir tam tikrų vaizdo elementų. O antroji suteikia jam daugiau interpretacinės laisvės sprendžiant, kokie vaizdo elementai ar motyvai atspindi minimas mąstymo struktūras. Taigi, imdamasis tirti lietuvių tapybą per mito prizmę, Andriuškevičius joje ieško ir sąmoningų mito panaudojimo atvejų, ir neišsąmonintų mitinio mąstymo apraiškų. Tai jis atlieka interpretuodamas tapytojų sukurtus vaizdus, nagrinėdamas jų regimąsias savybes: kompoziciją, formas, spalvas. Tokiūs analizės rezultatai leidžia svarstyti apie mito reikšimosi tapyboje būdus, priemones ir tikslus.

Kūriniai parodoje „Mitas dabarties tapyboje“ buvo suskirstyti į grupes, jas Andriuškevičius išskyrė remdamasis Algirdo Greimo, Mirce'os Eliadė's ir Jelizaro Meletinskio įžvalgomis. Į pirmąją pateko kūriniai, interpretuojantys *kosmogoninius*, arba pasaulio atsiradimo mitus, pavyzdžiui, parodos katalogo viršelyje reprodukuotas Lino Katino paveikslas „Siluetas, I“ (1987, 1 pav.), kurio centre nutapytas kiaušinio formos pavidas primena daugelio kosmogoninių mitų simbolį. Kita grupė – *antropogenezės*, žmogaus kilmės, mitai. Čia rodytas ir Valentino Antanavičiaus asambliažas „Figūra“ (1977), kuriame žmogaus figūra sukonstruota iš civilizacijos liekanų ir jai, anot Andriuškevičiaus, „rimtai gresia dezintegracija, o drauge ir susiliejimas su natūra, t. y. chaosu“³⁴. Dar viena tapybos darbų grupė atstovavo *kultūrinio herojaus* mitui. Jai priklausė, pavyzdžiui, Šarūno Saukos „Autoportretas nr. 4“ (1985), kuriame kultūriniu herojumi autorius vaizduoja pats save. Andriuškevičius taip pat išskyrė paveikslų grupę, skirtą *kosminių ciklų* mitams, pasakojantiems apie istorinę žmonijos raidą. Čia tarp kitų paveikslų atsidūrė Antano Martinaičio „Abrakadabra“ (1982–1985), Arvydo Šaltenio „Autobuse“ (1973–1979). Anot kuratoriaus, šie darbai kelia klausimus apie tai, kuria kryptimi eina žmonija – „į aukso amžių ar iš jo“³⁵.

Kiekvienoje grupėje darbai sąlygiškai atstovavo mitiniam mąstymui būdingų binarinių opozicijų kategorijoms: *kultūra–natūra* (pavyz-

³³ *Mitas dabarties tapyboje*: parodos katalogas, op. cit., p. 2.

³⁴ A. Andriuškevičius, Mitas ir mūsų nūdienė tapyba, *Kultūros barai*, 1988, nr. 7, p. 33.

³⁵ Op. cit., p. 34.

dys – Eugenijaus Cukermano „Grafiti“, 1977), glaudžiai susijusi su *kosmoso–chaoso* priešprieša (Henriko Natalevičiaus kūrinys „Seni daiktai“, 1982) ir *gyvųjų–gyvųjų ir mirusiųjų* opozicija. Pastarąją įkūnijo įvairių pavidalų kaukes vaizduojantys paveikslai. Greta kūrinių, parodos salėje buvo pateiktos Meletinskio, Greimo, Levi-Strausso, Carlo Gustavo Jungo citatos, padedančios pagrįsti kuratoriaus sumanymą, ir kai kurių darbų nuotraukos³⁶. Tad „Mitas dabarties tapyboje“ pateikė gana išsamų kuratoriaus sukurtą pasakojimą apie lietuvių tapybos mitiškumą – vizualiomis priemonėmis išreikštas pagrindines būties kategorijas. Tapytojų sukurti paveikslai, parodoje susieti kuratoriaus koncepcijos, kaip individualios menininkų saviraiškos produktai, neteko savo autonomijos ir tapo kuratoriaus sumanymą pagrindžiančiais vizualiais teiginiais.

Kita Andriuškevičiaus kuruota paroda – „Nakties ir dienos tapyba“ – vyko toje pačioje Vilniaus Dailės parodų rūmų salėje³⁷ 1990-ųjų rugpjūčio 22 – rugsėjo 7 dienomis. Joje buvo pristatyti 26 tapybos kūriniai ir asambliažai, sukurti dešimties autorių³⁸ nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio iki 10-ojo dešimtmečio pradžios.

Šioje parodoje kuratorius dar aiškiau pasiūlė pažvelgti į tapybą per binarinių opozicijų prizmę: vienų kūrėjų darbai buvo pristatyti kaip „nakties“, kitų – kaip „dienos“ reiškiniai. Šias talpias poetiškas metaforas Andriuškevičius pasirinko skirtingos vaizdo motyvų kilmės ir pobūdžio, skirtinga maniera nutapytiems ir skirtingą poveikį žiūrovams darantiems kūriniams apibūdinti. Šie skirtumai, pasak jo, Lietuvos tapyboje buvo ryškūs nuo XX a. pradžios. Iki 7-ojo dešimtmečio vidurio „dienos“ ir „nakties“ autorių priešprieša nebuvo tokia akivaizdi, bet, tapybai po truputį atsikratant „oficialumo“ ir tampant „autentiškesnei“, vis labiau išryškėja šios pirmapradės kategorijos ir tapybos lauke įsigali jų pusiausvyra³⁹.

³⁶ Pavyzdžiui, parodos skyriuje, skirtame kultūrinio herojaus mitui, šalia tapybos darbų rodyta Jono Švažo paveikslo „Vytautas Montvila“ (1973) nuotrauka.

³⁷ Keletas darbų buvo eksponuota ir 2 aukšto koridoriuje, ant išorinės salės sienos.

³⁸ Parodoje dalyvavo Valentinas Antanavičius, Kostas Dereškevičius, Jonas Gasiūnas, Šarūnas Sauka, Raimundas Sližys, Henrikas Čerapas, Vygantas Paukštė, Algimantas Švėgžda, Kazė Zimblytė, Vaidotas Žukas.

³⁹ A. Andriuškevičius, „Nakties“ ir „dienos“ tapyba, *Krantai*, 1990, Nr. 7–8, p. 57.



2. Parodos „Nakties ir dienos tapyba“ ekspozicijos fragmentas. Vyganto Brajo nuotrauka iš laikraščio „Respublika“, 1990 09 01



3. Parodos „Nakties ir dienos tapyba“ ekspozicijos fragmentas. Vyganto Brajo nuotrauka iš laikraščio „Respublika“, 1990 09 01

Pademonstruoti šios pusiausvyros galimybę, bent iš dalies atskleisti „dieninio“ ir „naktinio“ meno įvairovę ir suteikti žiūrovui įvairių estetinių išgyvenimų – tai kuratoriaus suformuluoti parodos „Nakties ir dienos tapyba“ uždaviniai⁴⁰.

Pagrįsdamas savo įžvalgas, Andriuskevičius ir vėl pasinaudoja struktūralistiniais įrankiais: vieną po kito analizuoja paveikslų „sluoksnius“. Pirmą įvertina tai, kas juose vaizduojama („dalykinį sluoksnį“), paskui – kaip vaizduojama (kokia naudojama meninė kalba), ir galiausiai – kokias idėjas sugestijuoja kūriniai. Atlikęs šį tyrimą, jis priėjo prie išvadų, kad „nakties“ autorių – Dereškevičiaus, Antanavičiaus, Saukos, Gasiūno ir Sližio – kūrinuose vyrauja žmogaus atvaizdas, nestinga transformuotų socialinės tikrovės vaizdų, fantastinių ritualų ir antropomorfizuotų daiktų. Visa tai tapoma ekspresyviai arba siurrealistine maniera, pasitaiko dadaistinių elementų, ir tokie vaizdai „dažniausiai perša idėją, jog

blogio, chaoso, bjaurumo šaknys glūdi žmogaus sukurtose struktūrose, jo prigimtyje, elgesyje, psichikos gelmėse“⁴¹. „Dienos“ autorių – Švėgždės, Paukštės, Zimblytės, Žuko, Čerapo tapyba, priešingai, sugestijuoja

⁴⁰ *Nakties ir dienos tapyba: parodos katalogas*, Vilnius, 1990, p. 2.

⁴¹ A. Andriuskevičius, „Nakties“ ir „dienos“ tapyba, *Krantai*, op. cit., p. 59.

grožio, harmonijos, gėrio idėjas, kurios išreiškiamos trejopai: realistine maniera vaizduojant tikrovės objektus (Švėgžda), naiviojo meno stiliumi tapant pirmykščio pasaulio vaizdus (Paukštė), kuriant abstrakčius, nieko nevaizduojančius, bet tarsi spinduliuojančius šviesą ir primenančius apie dvasinį pasaulį paveikslus (Zimblytė)⁴².

Parodos erdvėje darbai eksponuoti laikantis atlikto tyrimo rezultatų: salė padalinta į dvi dalis, vienoje jos pusėje rodyti „nakties“, kitoje – „dienos“ tapytojų kūriniai. Ekspozicija prasidėjo nuo „nakties“ tapybos. Kiekvienas autorius buvo pristatytas keliais greta iškabintais darbais⁴³. Kūrinių pateikimas ir kuratoriaus pasiūlytos tapybos interpretacijos sukėlė nemažai poleminių atgarsių tarp menininkų ir menotyrininkų. Vieni iš jų stoji į kuratoriaus pusę ir palaikė jo sumanymą, kiti smarkiai sukritikavo. Ši nuomonių konfrontacija atskleidė skirtingas meno lauko agentų vertybines nuostatas ir išryškino skirtingus jų lūkesčius, susijusius su kuruojamomis parodomis.

Parodų recepcija

Paroda „Mitas dabarties tapyboje“ beveik nesukėlė atgarsių to meto spaudoje. Galima spėti, kad atsidūrusi tarp daugybės kitų tapybos parodų ji nesudomino naujovių ištroškusių apžvalgininkų, nes dalyvių pavardės buvo žinomos, o daugelis kūrinių jau matyti. Kūrinius parodai atrinko ne komisija, o gerbiamas ir didelį simbolinį kapitalą turintis meno kritikas, kurio autoriteto galbūt niekas nesiryžo kvestionuoti. Recenzantai veikiausiai stokojo ir aiškesnių vertinimo kriterijų. Paroda buvo paremta tyrimu, atliktu laikantis aiškių metodologinių nuostatų, tad jos aprašymas reikalavo atitinkamos menotyrinės kompetencijos. Vienintelis parodos apžvalgininkas idėją surengti autorinę parodą įvertino teigiamai, „Mitas dabarties tapyboje“ esą galėjo suteikti žiūrovams daugybę malonumų:

⁴² Op. cit., p. 58–59.

⁴³ Jau nuo sovietmečio apžvalginėse parodose, pavyzdžiui, Vilniaus tapybos trienalėje, kiekvienas autorius buvo dažniausiai pristatomas 3–4 kūriniais, jie eksponuoti vienas šalia kito. Tokį eksponavimą įdiegė ilgametis LSSR Dailininkų sąjungos Tapybos sekcijos pirmininkas tapytojas Jonas Švažas (1925–1976).

„nevaržomai mąstyti, [...] leisti nešamam bevalių svajonių, [...] atsiduoti spalvų ir linijų ekstaziškai apvalančiai sugestijai“⁴⁴. Diskutuodamas su Andriuskevičiumi dėl kūrinių atrankos, jis teigė, kad „Mitas dabarties tapyboje“ – „savotiškas meno kūrinys, jei meną apibūdinsime kaip atranką ir interpretaciją. Apibūdinti jį galima ir kaip žaidimą, tada – norėdami įsijungti, turime priimti pradininko nustatytas taisykles“⁴⁵. Šios Sauliaus Stomos išsakytos mintys liudija, kad XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje parodų apžvalgininkai dėmesį sutelkdavo pirmiausia į meno kūrinius – pagrindinius išpūdžių bei kitų vertingų (ir sunkiai išmatuojamų) parodų teikiamų patirčių šaltinius. Išsikėlus užduotį atskleisti parodos, kaip organizuotos kūrinių visumos, sumanymą, jos vertė apibrėžiama per analogiją su meno kūryba, kuri to meto meno diskurse laikyta pirmesne už kūrybines parodų rengimo praktikas.

Vertinant šią parodą bendrame to meto Lietuvos kultūros kontekste reikėtų pasakyti, kad XX a. pabaigoje Lietuvoje buvo pastebimai išaugęs susidomėjimas mitologija. Skelbtos Vėliaus, Greimo, Gimbutienės studijos, skirtos lietuvių folkloro, senojo baltų tikėjimo tyrimams. Šie tyrimai siekė parodyti lietuvių tautinės kultūros savitumą, o kartu ir atskleisti universalias, laikui nepavaldžias joje slypinčias reikšmes. Į belaikę mitologinę plotmę taip pat atsigręžta ir kitose to meto parodose. Anot menotyrininkės Daivos Citvarienės, XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje praeities mitologizavimas Lietuvos meno lauke pasireiškė etninių tradicijų paieškomis, dėmesiu „tautinio“ meno ar „nacionalinės“ meno mokyklos sampratos problemoms. Šį mitologizavimą iliustruoja tuo metu vykęs „tyliųjų rezistentų“ pripažinimas, sovietmečiu slopintų tautiškų, katalikiškų pradų paieškos to meto surengtose parodose – „Liaudies meno tradicija XX a. lietuvių dailėje“ (1988, kuratorė – Raminta Jurėnaitė), „Bažnytinio meno paroda“ (1990), „Velykinė dailės paroda“ (1992) ir tuo metu intensyviai besikuriančių menininkų grupuočių programos⁴⁶.

⁴⁴ S. Stoma, Pasaulis – mitas, *Literatūra ir menas*, 1988 09 10, p. 12.

⁴⁵ Op. cit., p. 12.

⁴⁶ D. Citvarienė, Ideologijų kova: meno diskursas istorijos lūžyje, *Kultūrologija*, 2007, nr. 15, p. 359.

Parodą „Mitas dabarties tapyboje“ taip pat galima traktuoti kaip mitologizavimo tendencijos apraišką, nors jos kuratorius savo žvilgsnį nukreipė ne į praeitį, o į dabartį ar net į ateitį. Kiek nutoldamas nuo „grynos“ struktūralistinės analizės, tekstuose apie parodą Andriuškevičius samprotauja ir apie mitinio mąstymo tapyboje raidos tendencijas. Komentuodamas kultūrinio herojaus mitą, jis sako, kad lietuvių tapyboje ryškėja tendencija vaizduoti ne praeities ar dabarties politinius ir istorinius veikėjus, bet personažus iš archajinės, tradicinės mitų sistemos⁴⁷. Rašydamas apie chaoso ir kosmoso ar kultūros ir natūros priešpriešą pamini, kad šios dvi kryptys lietuvių tapyboje vis mažiau siejamos su politika ir ideologija ir vis labiau – su realia kūrėjus supančia aplinka: peizažais, daiktais⁴⁸. Šie komentarai apibendrina jo tyrimų rezultatus ir kartu liudija, kad minimi pokyčiai yra susiję su istoriniu laiku ir tapytojų savivoka, neretai problemišku jų santykiu su aplinka.

Tapytojų „eskapizmas“ į mitologinę plotmę, akcentuojamas Andriuškevičiaus, taip pat byloja apie to meto Lietuvoje (ir daugelyje kitų Rytų Europos šalių) vyravusį specifinį meno autonomijos ideologizavimą, kuris pasireiškė pabrėžtinu politinių temų, siužetų, socialinio ir kultūrinio aparato elementų vengimu. Meno autonomija buvo laikoma universaliai reikšminga, nes žymėjo Vakarų Europos kultūros svarbą ir priešiniamsi sovietinei sistemai:

Meno autonomijos universalizavimo ir siejimo su laisve ideologija lėmė stiprią šio regiono kultūros lauko mitologizaciją, kuri suteikė vietiniams intelektualams galimybę kurti savo kultūrinę identitetą per integraciją su europine vertybių sistema. Būtent mitas, būdamas nesamos, negalimos realizuoti dabartyje pilnatvės metafora, įkūnijantis nepatenkinamus poreikius bei suteikiantis tikrovės skaitymo principą, įkūnytą normose, vertybėse, nuostatose ir t. t. (Ernesto Laclau), leido menininkams, perimantiems modernizmo diskursą, jaustis ne tik sudarantiems atsvarą sovietiniam kultūros modeliui, bet ir dalyvaujantiems universalioje, platesnėje nei klasinė ar tautinė bendruomenė sferoje⁴⁹.

⁴⁷ A. Andriuškevičius, *Mitas ir mūsų nūdienė tapyba*, op. cit., p. 34.

⁴⁸ Op. cit., p. 35.

⁴⁹ D. Citvarienė, op. cit., p. 341–342.

Taigi parodoje „Mitas dabarties tapyboje“ kuratoriaus sukurtas konceptualus pasakojimas įtaigiai demonstravo tuometinės lietuvių tapybos belaikiškumą, universalių, neideologizuotų vertybių puoselėjimą, bet kartu teigė ir priešingus dalykus – kad mitinis mąstymas yra ideologinės menininkų pozicijos išraiška.

Po dvejų metų surengta „Nakties ir dienos tapyba“, nors veikė labai trumpai, sulaukė gana didelio rezonanso spaudoje. Kritikavusioms parodą menotyrininkei Kliaugienei ir grafikei Jūratei Stauskaičiai labiausiai kliuvo Andriuškevičiaus pasiūlytos „nakties“ ir „dienos“ metaforos, kėlusios tiesiogines asociacijas su griežtu meno skirstymu į „gerą“ ir „blogą“. Tokia kūrinų tvarka joms atrodė abejotina, nes, anot Kliaugienės, „kraštutinybės mene [...] atrodo kaip sovietinis išmislas. Taip kaip „geriukai“ ir „blogiukai“ filmuose apie karą su vokiečiais. O juk gyvenime (ir tikrame mene) viskas gerokai sudėtingiau“⁵⁰. Stauskaitė išreiškė menininkų nuogaštavimus dėl konceptualias parodas rengiančių kritikų: „Sudarytojas nedvejodamas ir be ceremonijų suskirstęs tapybą į dvi (juodą ir baltą) spalvas, suteikia jai arbitro vaidmenį amžinoje gėrio ir blogio priešpriešoje. Ir jaučiasi tą darbą atlikęs taip gerai, kad nors imk ir patikėk tokia meno (o ir gyvenimo) skurdybe“⁵¹. Kliaugienė ir Stauskaitė kėlė klausimą apie simbolines menotyrininko galias vertinti ir apibendrinti. Anot jų, vargu ar apskritai kuratorius gali sau leisti kalbėti už menininkus ir jų kūrinius, parodos sudarymo „receptas“ – labai įtartinas, nes paremtas kuratoriaus idėja, o kūriniai ją tik iliustruoja. Be to, pasak Stauskaitės, pasirinkti menininkai anaiptol nėra nauji, o jau „išbandyti laiko ir mito šlove“, populiarūs ir kūrinuose gvildena „madingas“ temas⁵². Iš šio įvertinimo aišku, kad Andriuškevičiaus pasiūlytas kūrinų skirstymas, autorių atrankos kriterijai kėlė abejonių ir rūpesčių įpratusiems prie parodų, kuriose idėjas „transliuoja“ ir emocijas sužadina vien tik menininkų kūriniai, o ne kokie nors tarpininkai. Kuratoriai, savaip klasifikuodami kūrinius ir pagal menotyrines įžvalgas kurdami ryšius tarp jų, veikiau tik trukdo menininkams komunikuoti su žiūrovais. Savo idėjas jie galėtų re-

⁵⁰ G. Kliaugienė, „Normalūs“ ar „geri“?, *Lietuvos aidas*, 1990 08 30, p. 3.

⁵¹ J. Stauskaitė, Labanakt?!, *Literatūra ir menas*, 1990 09 15, p. 6.

⁵² J. Stauskaitė, op. cit, p. 5.

alizuoti nebent pasitelkę naujus jaunų menininkų darbus, užuot žaidę su brandžių, pripažintų autorių kūriniais.

Kita recenzentų grupė – menotyrininkai Kęstutis Kuizinas, Erika Grigoravičienė, Viktoras Liutkus, Tojana Račiūnaitė – nekvestionavo kuratoriaus galios daryti panašius apibendrinimus ir interpretavo parodos „tekstą“. Vieni – vadovaudamiesi Andriuškevičiaus pasiūlytas „įrankiais“ (vertindami paveikslo plotmes, jų keliamas nuotaikas), kiti – tiesiog aprašydami įspūdžius (Kuizinas) arba diskutuodami su Andriuškevičiumi dėl autorių atrankos (Liutkus). Tiksliausiai kritinę polemiką reziūmavo Grigoravičienė, pasiūlydama žiūrėti į šią parodą kaip į kultūros faktą, tekstą, tam tikrą diskursą, „ne tiek nukreiptą į atskiro kūrinio prasmes ir vertę, kiek kuriantį logocentrines, visą kultūrą aprėpiančias mentales struktūras“⁵³. Tuometiniame Lietuvos meno lauke tai reiškė naują parodos, kaip kūrybinės menotyrininko praktikos, sampratą. Po parodos praūžusi kritinė polemika parodė, kad Sąjūdžio laikais Lietuvoje egzistavo gana skirtingi požiūriai į kuruojamas parodas. Vienas – grindžiamas parodos, kaip interpretacinės menotyrininko veiklos, verte, jo gebėjimu kurti autorinius pasakojimus, remiantis savo simboliniu kapitalu, profesine nuovoka, tyrimais. Kitas siūlė žvelgti į kuratorių kaip į menininkus „aptarnaujantį“ agentą, kurio kūrybinės galios turėtų apsiriboti vertingų kūrinių kolekcijos sudarymu, o vertė turėtų būti nustatoma intuityviai, remiantis gebėjimu „pajusti ir atskleisti meno kūrinyje jo nepakartojamas, nesurūšiuojamas, nesuklasifikuojamas savybes“⁵⁴.

Vis dėlto abi Andriuškevičiaus parodos pademonstravo, kad kūrybinė veikla nėra vien tik menininkų prerogatyva, vyksta ne vien iracionaliai, o pagal subjektyviai pasirinktas menotyrines koncepcijas kuriant prasminius ryšius tarp menininkų sukurtų artefaktų.

Išvados

XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvos meno lauke išryškėjo aiškias koncepcijas turinčių parodų poreikis. Kuruojamos (tuo metu vadintos

⁵³ E. Grigoravičienė, Nakties ir dienos tapyba, *Kultūros barai*, 1990, nr. 11, p. 24.

⁵⁴ J. Stauskaitė, op. cit., p. 5.

konceptinėmis) parodos turėjo tapti alternatyva apžvalginėms („respublikinėms“) ar kitoms („teminėms“, „jubilineinėms“) be aiškesnės argumentacijos sudarytomis ekspozicijoms, kelti vaizduojamojo meno lygį, formuoti jo vertės kriterijus ir padaryti jį įdomesnį intelektualiams, bet su meno sritimi nesusijusiems žiūrovams.

Meno kritikas Alfonsas Andriuškevičius pirmasis Lietuvoje sumanė surengti parodas pagal aiškias koncepcijas, rodyti jose aukštos kokybės ir meninės vertės kūrinius (rastus menininkų dirbtuvėse), ir šią idėją įgyvendino. Kuruodamas parodas, kaip ir rašydamas kritikos tekstus, jis struktūralistiškai žiūri į meno kūrinius kaip į ženklus, nurodančius į giluminius prasmės klodus, ieško juose pastovių, belaikių, universalių prasmų, arba, vartojant Levi-Strausso žodyną, – mitemų, nekintančių prasmės vienetų. Kūrinių suskirstymas į grupes pagal regimas ir / ar žodžiais apibūdinamas savybes turėjo įtaigiai pademonstruoti mitinio mąstymo lietuvių tapyboje gajumą („Mitas dabarties tapyboje“) ar pirmapradžių būties kategorijų vizualią išraišką ir jų pusiausvyrą „oficialumo atsikratinčiam“ tapybos lauke („Nakties ir dienos tapyba“).

Konceptualios parodos ne tik pristato vien vertingus kūrinius, bet išskeldamos jų giliausias, neįprastas, su universaliomis vertybėmis susijusias prasmes dar labiau padidina jų simbolines vertes. Tokioje parodoje vaizdo prasmė ne tik nebūtinai yra kūrinio autoriaus numatyta – ji tarsi atskyla ir nuo paties paveikslo, tapybinės substancijos. Kūrinys kaip individualios menininko saviraiškos produktas netenka autonomijos ir tampa „tik“ vizualių teiginių bendrame kuratoriaus sumanytame pasakojime, logocentrinėje struktūroje. Didžiųjų politinių permainų laikais Andriuškevičius, regis, tokiu būdu stengėsi patikimai įteisinti tam tikrą sovietmečio dailės dalį – neoficialią menininkų kūrybą (tuo metu ją imta vadinti *nonkonformistine*), pristatyti ją ne kaip abejotinos vertės istorinį paveldą, o kaip neatskiriamą dabarties meno ir kultūros gyvenimo dalį, galinčią peržengti laiko ir erdvės ribas, kitaip tariant, mėgino ją „subalansuoti“ naujiems, taip pat būsimiems žiūrovams ir interpretuotojams.

Atrodytų, kad ir kritikai, ir ypač menininkai, turėjo tik džiaugtis kuruojamomis parodomis. Deja, taip nebuvo. Pastarieji nuogaštavo, kad „arbitro vaidmuo“ sprendžiant pamatinius būties ir kultūros klausimus

suteikiamas vien tapybai, paliekant nuošalyje kitas meno rūšis, abejojo kuratoriaus teise daryti interpretacijomis pagrįstus apibendrinimus, „kalbėti“ už menininkus ir jų kūrinius. Sąjūdžio laikais modernistinė meno kūrybos samprata buvo ypač gaji. Meno autonomijos idėją sutapatinus su kūrybos ir apskritai individo laisve, įsitvirtino tikėjimas kūrybos originalumu, autoryste, menininko kompetencija. Kadangi menininkas atrodė esąs visų reikšmių šaltinis, o kūrinys – jo individualios išraiškos produktas, kūrinio prasmės kontrolė privalėjo likti jo rankose. Be to, pagal modernistinį įsitikinimą, vizualus kūrinys turi paveikti žiūrovą be žodžių. Sovietmečio Lietuvoje susiformavo dar vienas įsitikinimas, kad kritiko statusas meno lauke yra kur kas menkesnis nei menininko. Todėl atrodė tiesiog nepakenčiama, kad kritikas ėmė tvarkyti paveikslus pagal išankstinį žodinį planą. Negelbėjo kritikų pastangos kuratorystės vertę apibrėžti per analogiją su meno kūryba.

Žvelgiant iš šiandienos perspektyvos, abi Andriuškevičiaus kuruotos parodos – reikšmingi XX a. pabaigos Lietuvos meno gyvenimo įvykiai, formavę naują požiūrį į parodų kūrimą kaip į kūrybinę bei mokslinę menotyrininkų veiklą, skatinančią naujų požiūrių į meno istoriją ir dabartį formavimąsi, raginančią susimąstyti apie kūrybinės veiklos prigimtį ir galimas jos išraiškas.

Julija Fomina

Curatorial Practice as the Order of Images: *The Myth in Painting Today* (1988) and *Day and Night Painting* (1990) by Alfonsas Andriuskevičius

Summary

The history of curated art exhibitions in Lithuania begins in the late 1980s. The emerging curatorial practice (then disguised as “concept-based exhibitions”) was for art critics a way to show their own peculiar approach to actual art processes and art heritage. The intention behind it was to create an alternative to survey (or “national”) and other then ordinary art expositions (“thematic”, “anniversary”, etc.), to promote visual art, to define its value criteria, and to attract larger intellectual audiences outside art circles.

Art critic Alfonsas Andriuskevičius pioneered exhibitions based on a clear concept and compiled of artworks of high quality and artistic value (that he himself has found in art studios by then famous artists). His approach to the whole of Lithuanian painting was that of a structuralist, searching for eternal, universal meanings and their most accurate signifiers, i.e. certain paintings. By dividing them into several groups according to particular visible and/or verbally describable traits, he believed to have found a suggestive way to demonstrate the persistency of the mythical thinking in Lithuanian painting (*The Myth in Painting Today*, 1988); or to spotlight visual manifestations of primeval existential categories and the equilibrium between them in the field of painting, that was then about to “get rid of its official stance” (*Day and Night Painting*, 1990). Against a background of the grand political changes Andriuskevičius seemingly endeavoured to establish a particular, unofficial part of art from soviet period (since then known as “nonconformist” art), to present it not as a historical heritage of a questionable value, but as an integral part of the present art and culture; in other words, he tried to accommodate it to new audiences and perceivers. Nevertheless the response among art critics and especially artists was highly polemical; many questioned the curator’s right to speak in the name of artists and their works. The art field throughout the period of the Reform Movement (*Sąjūdis*) was dominated by modernist art postulates of originality and pure expression, and the art critic has traditionally been seen as of a lower rank compared to the artist. Hence an art critic’s ambition to order paintings according to some preconceived verbal scheme must have seemed literally despicable. Individual efforts to enhance the value of curatorial work by comparing it to artistic practice did not help out either.

From today’s perspective both exhibitions curated by Andriuskevičius hold a momentous position in the landscape of Lithuanian art at the end of the previous century. They conditioned a novel approach to the exhibition making as a creative and scholarly practice by art critics, which was able to foster new attitudes towards art history and the present.