

Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Vaizdas ir žodis šiuolaikinėje dailėje

Reikšminiai žodžiai: vaizdas ir žodis, šiuolaikinė dailė, Eglė Kuckaitė, Laisvydė Šalčiūtė

XXI a. tradicinių rūšių dailė – tapyba ar grafika – Lietuvoje vėl laikoma visaverčiu šiuolaikiniu menu, nes tapo intelektualesnė, konceptualesnė ir atviresnė žodžiams. Dailėtyra ne sykį atkreipė dėmesį į ypatingą naujosios dailės ryšį su žodžių kalba, bet specialių tyrimų tam neskirta. Neringa Černiauskaitė straipsnyje „Žodis ir vaizdas šiuolaikiniame mene“¹, pasitelkusi Lietuvos konceptualizmo pavyzdžius ir tyčia atsiribodama nuo žodžio ir vaizdo santykių šiuolaikinio meno projektuose įvairovės, taikliai išnagrinėjo raidžių vaizdo reikšmes.

Šio straipsnio tema veikiau priešinga – vaizdų žodžiai: priklausomi nuo regimumo ar jų valdantys, aiškinamieji ar programiniai tekstai, liudijantys pastangas vaizduojamąjį meną paversti diskursyviu. Atsižvelgdama į istorinį vaizdo ir žodžio ryšių dailėje kontekstą, taip pat į šiuolaikinei dalei būdingą sintagminį ir semantinį vaizdaraštį (kai raštas yra kūrinio dalis, teksto ir vaizdo sąveika – kūrinio tema), nagrinėju reiškinių, kurį galima būtų pavadinti nematomu vaizdo lydraščiu. Aptardama jo suklestėjimo sąlygas, kritiką, turinio ypatumus ir keletą įdomesnių santykio su dailės kūrinio atvejų, ketinu aiškintis tekstų naudą vaizdams ir žiūrovams.

Nematomas vaizdo lydraštis

Šiuolaikinėje dailėje klesti dvi tradicinės matomo vaizdaraščio rūšys: raidės kūrinyje ir už jo ribų. Raštas – nuo pavienių simbolių iki ilgokų tekstų – visuomet buvo ir molbertinio paveikslo, ir estampo (abu kilę iš

¹ N. Černiauskaitė, Žodis ir vaizdas šiuolaikiniame mene, *Baltos lankos*, 2012, nr. 36, p. 44–81.

Biblijos iliustracijų rankraščiuose ar ikitipografinėse knygoje) dalis, vaizdo elementas. Išguitos XIX a. pabaigoje modernizmo pirmtakų, raidės netrukus įsiveržė į kubizmo tapybą, dadaistų koliažus kartu su tikrovės fragmentais, civilizacijos atliekomis. Sovietmečiu jų atsirado popmeno ir dokumentinio realizmo bruožų turinčioje Vincento Gečo, Kosto Dereškevičiaus tapyboje, 7-ojo dešimtmečio estampuose tautosakos temomis, Petro Repšio 1972 m. pradėtos „Improvizacijų“ serijos ofortuose. Po 2000-ųjų jau iš viso sunku aptikti dailės kūrinių be užrašų. Tai skiriamasis laikotarpio bruožas, ypač būdingas menininkų kartai, baigusiai studijas maždaug Sąjūdžio laikais ir itin gerai pajutusiai skirtumą tarp informacijos stygiaus ir atgautos žodžio laisvės. Rašto paskirtis jų darbuose įvairi – ir puošti (sunkiai perskaitomi, nesuprantami, beprasmiškai užrašai), ir perteikti svarbią žinią (autorius sentencijos, citatos, rašytojų tekstai).

Kitos rūšies matomą vaizdaraštį sudaro dailės kūrinys ir greta iškabintas (parodoje) ar atspausdintas (kataloge) pavadinimas. Žodžiai – nuo įprastą antraštę primenančios trumpos frazės iki kelių eilučių ar net puslapių, turinčių pasiekti žiūrovą kartu su kūriniu, nepasiklysti vykstant jo sklaidai, – atsiduria anapus paveikslo rėmo². Modernizmo idealas, žinoma, buvo kūrinys „be pavadinimo“ (ilgus ir reikšmingus mėgo tik siurrealistai), o postmodernizmo laikais pavadinimas pasidarė svarbus, ypač tuomet, kai vaizdo ir žodžio sąveika yra kūrybos strategija ar kūrinio tema³. Vaizdaraščio su nematoma tekstine dalimi (jos nėra greta vaizdo) pavyzdys galėtų būti bibliinius ir mitologinius pasakojimus įvaizdinanti klasikinė figūrinė tapyba ar modernistinė abstrakčioji dailė, kurios meniškumas (priskyrimas meno laukui) labai paremtas teorijomis.

Šiuolaikinėje dailėje nematomas vaizdo lydraštis įgyja įvairius pavidalus – anotacijos, informacijos spaudai, paraiškos, intencionalios kritikos ir kt. Jį kuria patys menininkai arba parodų kuratoriai. Tai iš esmės

² A. Andriuškevičius, Apie tarpą, *Kęstutis Grigaliūnas, Herkus Kunčius, Biskvitas*, Vilnius, 1996.

³ Pvz., Rūtos Spelskytės sausos adatos ražinių serija „Tylaus kalbėjimo metodai“, Ugniaus Gelgudos fotografijų serija „Kriminaliniai peizažai“ (2010). Abi vaizdaraščio formos gali būti pagrįstos ne tik dvejopu autoriaus talentu ar citatomis, bet ir dailininkų bendradarbiavimu su rašytojais (žr. 2 išnašą).

kūriniui nepriklausantis pranešimas, jo priedas, be kurio vartotojai nebegali išsiversti. Šie tekstai dažniausiai būna kur nors netoliese, bet paprastai ne greta kūrinių, kartais – sunkiau pasiekiami, perskaitomi pavėluotai, ir tuomet, užuot buvę suvokėjams veiksmingais kelrodžiais, tik sukelia neišsipildymo kartėlį. Didžiulį kūrinių lydraščių populiarumą XXI a. lėmė įvairios priežastys, bet objektyvūs, kūrybos atžvilgiu išoriniai dailės diskursyvumo stiprinimo veiksniai pirmiausia sietini su dailės studijomis, projektų vadyba (finansavimu) ir sklaidos ypatumais.

Dar 1995 m. Vilniaus dailės akademijoje buvo įsteigtos dviejų pako-pų studijos, 2002 m. – meno aspirantūra, 2011 m. – doktorantūra. Pagal Studijų reglamentą meno studijų srities magistrantūros baigiamasis dar-bas – tai „dviejų dalių visuma, kurią sudaro kūrybinis projektas ir su šiuo projektu susijęs tiriamasis rašto darbas (teorinė darbo dalis), analizuojan-tis ir aprašantis projekte panaudotas naujas idėjas, žinias ir technologijas, bei kitaip dokumentuota tyrimo medžiaga“⁴. Meno doktorantūros pro-gramos tikslas – „parengti dailininką tyrėją“, galintį „sistemiškai ir kritiš-kai taikyti meninio / mokslinio tyrimo metodus“⁵. Doktoranto darbas – „meno projektas“, jį sudaro „meninė-kūrybinė praktika“ ir tiriamasis dar-bas (30–40 tūkst. žodžių rašinys) – „išsamus įvairialypis savo kūrybos ir (ar) interpretacijos metodo tyrimas ir pagrindimas; aktualių meno prak-tikos problemų gvildenimas; teorinis-metodologinis tyrimas“⁶. Meno magistrantams ir doktorantams tapo privalomi su jų vizualia kūryba susiję rašto darbai. Jų atliekamas „meninis tyrimas“ pirmiausia apibrė-žiamas kaip meno tyrimas, teorinis jo metadiskursas, nagrinėjantis, iš ko ir kaip meno kūrinys padarytas ir kaip jį reikėtų suprasti. Tačiau nema-žai VDA dėstytojų yra Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos (LTMKS) nariai, užsiimantys „neinstitucine“ veikla, patys kuruojantys parodas, pristatinėjantys kūrinius. Ugdyti iškalbą ir raštingumą skatinan-ti LTMKS aplinka suformavo kitokią „meninio tyrimo“ sampratą – ne kūrybos ir/ar jos interpretacijos metodų teorinės analizės, o kritinio vi-

⁴ VDA Studijų reglamentas, patvirtintas 2013 m. sausio 16 d. Senato posėdyje. Prieiga per inter-netą: www.vda.lt

⁵ VDA Meno doktorantūros studijų gairės. Prieiga per internetą: www.vda.lt

⁶ Op. cit.

suomenės ir kultūros reiškinių, taip pat praeities, atminties tyrimo meninėmis priemonėmis, įvairių rūšių vaizdaraščiais⁷.

Išlavinti rašymo ir kalbėjimo apie kūrybą įgūdžiai menininkams praverčia pildant projektų finansavimo, stipendijų, rezidavimo tarptautiniuose kūrybos namuose ir kitokias paraiškas. Kūrinio lydraštis pasidaro būtinas ne tik studijų ar vadybos (ypač „savivadybos“), bet ir visapusės meno sklaidos, pristatymo žiūrovams srityse. Kadaisė vieno ar grupės dailininkų parodos anotacija, greta biografinių ar kitokių duomenų, pateikdavo kritiko, dailėtyrininko sukurta kūriniių interpretaciją – vieną iš galimų metatekstų, į kurį kiti neprivalėjo atsižvelgti. Atsiradus kuruojamoms parodoms, kuratoriaus tekstas įgyja gerokai daugiau galios – tai gairės interpretuotojams, kritika ir žiniasklaida nebegali jų nepaisyti. 1992 m. Dailės parodų rūmus Vilniuje pertvarkius į Šiuolaikinio meno centrą, imta platinti oficialią įstaigos informaciją žiniasklaidai. Netrukus tai nutiko visose pagrindinėse meno sklaidos institucijose. Tarpininkavimas, antrinė komunikacija tampa vis svarbesnė meno recepcijai, kartais bemaž atstoja kūrinį, ir vis didesnis vaidmuo čia tenka menininko, kūriniių autoriaus teiginiams⁸. Interviu su menininkais labai išpopuliarėja⁹.

Lydraštis, kūrinio interpretacijos raktas, lemia vaizdo suvokimo ir meno recepcijos demokratizavimą, griaua tradicinę meno sistemos hierarchiją. Su raštu gali interpretuoti bet kas, be rašto – sunku net ir profesionalams, tad kritikai, žinovai praranda galios pozicijas. Ilgainiui lydraštis pranoksta taikomąją paskirtį – analizuoti meno kūrybą studijų tikslais, pristatyti ją rėmėjams, pirkėjams, žiniasklaidai – ir tampa neatskiriama meninės komunikacijos dalimi. Be komentarų dažnas kū-

⁷ LTMKS nario Dainiaus Liškevičiaus baigiamasis meno aspirantūros darbas – Lietuvos sovietmečio istorijos tyrimas „Muziejus“ (2012) – eksponuotas NDG, išrinktas atstovauti Lietuvai 2015-ųjų Venecijos bienalėje, taip pat įgijo knygos pavidalą: *Dainius Liškevičius, Muziejus*, sud. D. Liškevičius, A. Narušytė, Vilnius, 2013. Vargu ar kūrybos metodų analizė sulauktų tokios sėkmės.

⁸ Gintaras Makarevičius projekte „Emisija 2004 – ŠMC“ pristatydamas filmą „Vaskiči“, užuot komentavęs jį pats, užsakė interpretacinius tekstus septyniems meno kritikams ir iškabino juos kaip anotaciją. Menininkas taip parodė, kad įvairios interpretacijos yra sudedamoji kūrinio dalis. *Emisija 2004 – ŠMC*, sud. L. Dovydaitytė, Vilnius, 2005, p. 26–29.

⁹ Nemažai jų publikuojama nuo 2005 m. ŠMC leidžiamame žurnale „ŠMC interviu“.

rinys darosi nebesuprantamas žiūrovui, nes jo vizualioji pusė – padrika, triviali ar sunkiai įžiūrima – neparodo nieko prasminga. Kalbėti ir rašyti menininkai šiandien, regis, mėgsta labiau nei piešti, tai jų įvaizdžio dalis¹⁰. Tradicinių dailės rūšių atstovams tai padeda tapti konceptualiems, šiuolaikiniais ir tarpdiscipliniškiems, ištrinti ribą tarp vaizdo ir žodžio menų, tarp meno ir mokslo, sugriauti dailės autonomiją ir įsiterpti į kritinį, socialinį diskursą. O vaizdai, kaip episteminiai ar politiniai įrankiai, gerai funkcionuoja tik kartu su žodžių kalba.

Lydraščių emancipaciją pastebėję parodų kuratoriai neatsitiktinai nusprendė padaryti juos matomus – eksponuoti greta kūrinių. 2011 m. ŠMC vyko įvairioms institucijoms atstovaujančių kuratorių parengta paroda „Grafikos kontekstai. Deklaracija“. Kuratoriai pasiūlė grafikams deklaruoti savo kūrybos strategijas ir jų tekstus iškabino parodos salėje. Deklaracijos čia pristatytos kaip lygiavertės kūriniams ar net už juos svarbesnės, nes šie atrodė lyg jų vizualizacijos, liudijančios, kad dabartinė grafika „formuoja komunikabilios dailės šakos įvaizdį“¹¹. Menininkų intencijos buvo sureikšmintos, jie tarsi prarado prigimtinę „nekaltybę“ žodžių kalbos atžvilgiu¹². Niekam nekilo abejonių, kad rašiniai – pirmesni už vaizdus, kad menininkai atskleidė kūrybos, o ne kūrinių interpretacijos metodus. XV Vilniaus tapybos trienalės „Tapybos kontekstai“ (2013) dalyvių deklaracijos publikuojamos kataloge, tik keli iš jų pristatyti dailė-

¹⁰ VDA ilgainiui tapo tikra rašytojų kalve. Čia mokėsi Jurga Ivanauskaitė (1961–2007), Herkus Kunčius, Paulina Eglė Pukytė, Aistė Kisarauskaitė, Undinė Radzevičiūtė, Kristina Sabaliauskaitė. XXI a. VDA neoficialiai praminta ir „viešųjų ryšių akademija“.

¹¹ „Savitos stilistikos kūrybinės strategijos – tarsi konceptualus parodos gidas. Jos funkcionuoja kaip autonomiška ir autentiška autoriaus nuoroda į save ir savo kūrybą (tai ne kuratoriaus ar galerininko pateiktas tradicinis aprašomasis kūrybos paaikškinimas) [...]. Meno kūriniai veikia kaip „teorinės dalies vaizdinė priemonė“ [...] ir paliudija keletą reikšmingų faktų apie dabartinę grafiką. Pirmą, jog ji formuoja komunikabilios dailės šakos įvaizdį [...]“. J. Minčinauskienė, *Grafikos užkulisiuose, Grafikos kontekstai. Deklaracija*. Parodos katalogas, Vilnius, 2011, p. 10.

¹² „Tuo tarpu čia menininko intencija sureikšminama, paverčiama svarbia idėjos ašimi. O svarbiausia, projekte dalyvaujančių menininkų kūriniai ir kūrybos deklaracija, arba tekstas, yra lygiavertčiai žaidimo dalyviai ar net sąlyginai kiek pirmaujanti prieš „materialijų“ kūrinių [...]. Įprastos parodos struktūros hierarchijos apvertimas yra labai svarbus [...]. Pirmą, tai tarsi sutrikdo ar net atima prigimtinę menininko „nekaltybę“ teksto, verbalinės išraiškos atžvilgiu“. K. Stančienė, *Atėmus nekaltybę, Grafikos kontekstai. Deklaracija*, p. 11.

tyrininkų tekstais¹³. Nuo 2011 m. LDS kasmet rengia jaunųjų menininkų parodas „Sezonas“. Pamėnkalnio galerijoje vykusios ketvirtosios parodos (2014) kuratorė grafikė Laura Grybkauškaitė pasiūlė dalyviams raštu apmąstyti romantizmo sąvoką ir jų tekstus taip pat iškabino greta kūrinių, tad šiems čia irgi teko teiginių vizualizacijos vaidmuo. 2012–2013 m. „Vartų“ galerijoje buvo rengiamos didelio publikos susidomėjimo sulaukusios ketvirtadienio peržiūros – jauniausiųjų menininkų kūrybos pristatymai¹⁴, skirti ir bendraamžei publikai, ir įtakingiems meno lauko veikėjams. Kai kūrinys pateikiamas su lydraščiu, gyvu komentaru ir diskusija, kai autorius (padedamas kuratoriaus) jį išnarsto, tarsi blogąja puse išverčia išorėn, lyg pratęsia VDA peržiūras. Toks pristatymo būdas pasirinktas todėl, kad galerija pirmiausia siekė sudominti senus ir naujus meno sistemos dalyvius, bet jaunųjų kūriniai, regis, be kalbų iš viso nebe galėtų gyvuoti.

Lydraščių įsigalėjimas, žinoma, sulaukė ir priešiškos reakcijos. 2013 m. rengiant X Kauno bienalę nutarta suteikti balsą patiems kūriniams, o ne aiškinamiesiems tekstams, ir pamėginti aprėpti tai, apie ką visai nekalbama žodžiais¹⁵. Beveik tuo pat metu Jono Meko vizualiųjų menų centre Vilniuje veikusioje LTMKS parodoje „Tarpdiscipliniškumo kapinynuos(?)“ kirbėjo abejonė pažintine ir politine meno galia.

Labiausiai kalbų apie meną nemėgsta vyresnės kartos dailininkai. Vienas jų, grafikas Mikalojus Vilutis, sako, kad žodžiai dailės kūriniui pasidaro reikalingi būtent tuomet, kai jo funkcijos nepagrįstai ir bereikalingai išplečiamos, taip pat stengiantis darbą parduoti, įsiūlyti į prestižinę

¹³ *Tapybos kontekstai. XV-oji Vilniaus tapybos trienalė*. Katalogas, sud. N. Nevčėsauskienė, Vilnius, 2013.

¹⁴ *21 ketvirtadienis*, Vilnius, 2012; *27 ketvirtadieniai*, Vilnius, 2013; *24 ketvirtadieniai*, Vilnius, 2013.

¹⁵ „Įpratome sutikti ilgesnius ar trumpesnius rašinius ant parodos sienos ar lankstinuke. Įpratome bet kada greitai juos perskaityti. Ir staiga to nebegalime pakęsti. Norime tekstą nuplėšti ir uždažyti [...] bandydamas aprėpti tai, apie ką apskritai nekalbama žodžiais, „Unitekstas“ neišpildė. [...] Tačiau leidę sau pamiršti, kad kažkur išvis buvo paminėtos raidės, galime laimingai ganytis jo jaukų *užutekstį* su grynai savimi mintančiais kūriniiais. Ir tarp jų rašyti tai, ką tik norime“. M. Kalinauskaitė, Neuniversalus tekstas. 9-oji tarptautinė Kauno bienalė „Unitekstas“, *7 meno dienos*, 2013 09 27.

parodą ar pan. Aprašymas pasidaro veiksmingas it reklama ar prietaiso instrukcija, bet grožėdamiesi gamtovaizdžiu juk neklausiamo, kokios poetinės po juo slypi.

Jei kas kalba, kad dailininkas, tepdamas ant drobės dažus, nori ką nors pasakyti, sprendžia globalias problemas ir, tepdamas dažus ant drobės, gali jas išspręsti ir kad čia yra jo kūrinio vertė, tai jis laiko tave kvailiu arba pats yra kvailys. [...] Dažnai tenka girdėti ir skaityti, kad dailininkas, piešdamas abstrakčius ar tikroviškus paveikslus, sprendžia būtines, politines, socialines, egzistencines ar kitokias su menu nesusijusias problemas [...]. Menas, neatliekantis jokios funkcijos, reiškiantis tik patį save, yra visai nesuvokiamas valdančiajai daugumai. [...] Kalbos apie paveikslą būna kur kas įspūdingesnės už patį paveikslą. [...] Tik nesuprantama, kaip tokie paveikslai aiškinami rimtai traktuojami pačių dailininkų ir dailės teoretikų. [...] Siekdami sėkmės praktiniame gyvenime, profesionalūs dailininkai turi būti išsimiklinę *artsspeak* srityje, bet jie turi žinoti, kad tai, ką kalba, ir tai, ką daro, neturi turėti ir dažniausiai neturi nieko bendra. Paišydamas paveikslėlį pasaulio nepatobulinsi.¹⁶

Tapytojas Kostas Dereškevičius irgi atkakliai laikosi nuomonės, kad tapyba „pirmiausia yra menas, skirtas akims. Jeigu dar reikia aiškinti, kas nutapyta, tai paveikslas nieko vertas“¹⁷. O kada aiškinti kūrinio nebereikia? Tuomet, kai jis – geras ir vientisas lyg gyvas organizmas:

Svarbiausia – padaryti gerą paveikslą. Geru laikau tą, kuris suręstas taip, kad gali gyventi be pašalinės pagalbos. Kai visi elementai tarpusavyje susirakina. Gyvenimas paveikslu viduje vyksta tada, kai elementų tarpusavyje sąveika yra adekvati gamtos dėsniams.¹⁸

Modernistine kūrinio autonomijos, vienovės ir vitališkumo idėja grindžiama formalioji ir semiotinė analizė. Semiotiniu požiūriu tapyba – tai autonomiška spalvų ir formų kalba, kurios prasmė kyla vien iš regimųjų elementų tarpusavyje santykių. Reikšmingos, iškalbingos formos sąvoka padėjo įveikti kultūrai iš esmės žalingą įsitikinimą, kad vizualus poveikis neišverčiamas į žodžius ir bet kokia rišli, naratyvi interpretacija – tai tik „literatūra“, pastangos primesti paveikslui prasmę, kurios ten iš tikrųjų

¹⁶ M. Vilutis, *Tortas*, Vilnius, 2009, 39–41.

¹⁷ R. Jurėnaitė, *Kostas Dereškevičius. Tapyba*, Vilnius, 2012, p. 192.

¹⁸ Op. cit., p. 193.

nėra. Pastaroji nuostata Lietuvoje įsigalėjo socialistinio modernizmo laikais, XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje, kai dailėtyra aprašinėjo beveik vien kūrinų formą, o dailininkai stengėsi nesuteikti nė menkiausios dingsties pasakojimams. Dauguma jų „literatūriškumą“ laikė didžiausia dailės kūrinio bėda, siekė supaprastinti siužetą ir vengė aprašomojo pobūdžio detalių¹⁹. Modernizmo paradigma sovietmečiu – tyliam ir nuovokiam žiūrovui skirtas uždaras, nepermatomas kūrinys. Už jį esą nereikia, net nevalia kalbėti, o kartais ir iš tiesų beveik nebūtų ką pasakyti. Tylusis modernizmas nelabai nutuokė, kaip garsiai akims skirtas menas svarstomas Vakaruose, koks jis teoriškai pagrįstas.

Komentuoti kūrinį labiausiai prireikė tada, kai jis subyrėjo. Pirmasis įžymus kūrinio autorinio lydraščio pavyzdys – Marcelio Duchamp'o „Žalioji dėžutė“ (1934), menininko komentarai „Didžiajam stiklui“, sunkiai suprantamam dėl padrikos daugialypės sandaros, fotografiškumo, apropriacijos ir mįslingų pirmavaizdžių; kitas garsus šnekų meistras buvo Josephas Beuysas. Vėliau Duchamp'as vis dėlto pastebėjo, kad „meno istorija kaskart sprendžia apie meno kūrinio vertę dėl priežasčių, visiškai nesutampančių su racionalizuotais menininko paaiškinimais“²⁰.

Akmuo ar plaustas? Pastabos apie lydraščių turinį

Naujojoje Lietuvos dailėje yra ir įdomių, ir menkaverčių vaizdo lydraščio pavyzdžių. Dalis jų su dailės raiška aiškiai neturi nieko bendra, panašiai kaip sovietmečiu – ideologiniai paistalai. Tiriant naujausius, keletą pastarųjų metų kūrinų lydraščius, neretai jau matomus, dažniausiai galima aptikti dvejopus prasmingus teiginius – nuorodų ir siekių. Nuorodų, arba referencijų, teiginiai leidžia *pažinti* kūrinio atsiradimo terpę: autoriaus biografiją, aplinką, jam žinomus kultūros kontekstus, kūrinų pirmavaizdžius, įkvėpimo ir apropriacijos šaltinius, praktines kūrybos sąlygas ir proceso vingius. Siekių, arba programų, teiginiai iš esmės *aiškina* vaizdą, kuris juos iliustruoja. Jie skelbia menininkų intencijas, kūrybos strategijas

¹⁹ Žr.: A. Aleksandravičiūtė, *Stilizacija: plastinė vaizdo savikontrolė*.

²⁰ M. Duchamp, Kūrybinis aktas (1957), *Dailės istorijos šaltiniai nuo seniausių laikų iki mūsų dienų. Antologija*, sud. G. Jankevičiūtė, Vilnius, 2012, p. 217.

ir metodus, nubrėžia diskursyvias ribas ir kryptis, įvardija filosofines ar meno teorijas, kuriomis menininkas esą remiasi ar kurias įvaizdina.

Nuorodų teiginiai referuoja tikrus įvykius ir jusliškai suvokiamus dalykus, kurie žiūrovui tiesiogiai neprieinami, bet egzistavo ar egzistuoja toliau. Tai autoriaus patirtys, išgyvenimai, kasdienė veikla, taip pat – naudojamos medijos, medžiagiškose laikmenose (tarp jų ir kompiuterio ekrane) įkūnyti vaizdai ir tekstai, galiausiai – darbo priemonės, medžiagos, technikos. Pavyzdžiui, atpasakojamas atmintyje įsirėžęs vaikystės prisiminimas („Šių kūrinių pagrindas – menininko atmintyje išlikusios vaikystės istorijos. Berniukas su kirviu – tai pats autorius, norėjęs parodyti mamai, kaip moka į žemę įkalti strypą karvėms rišti. Jis taip uoliai kala strypą bukąja kirvio puse, kad persistengia, per stipriai užsimoja ir asmenimis pats sau trenkia per galvą. Pasipila kraujas“²¹), girdėta ar perskaityta istorija („Pasak autorės, ši serija gimė sužinojus eksperimentinės [...] muzikos kūrėjo Richardo Skeltono gyvenimo istoriją. Netekęs žmonos, jis pradėjo „laidoti“ (užkasinėti) savo muzikinius instrumentus“²²), apibūdinami prototipai ar naudojami radiniai („Pagrindiniai ciklo personažai – tai sovietinius laikus menančios dekoratyvios statulėlės, vaizduojančios šokstantį elnią ir sparnus išskleidusį erelį“²³, „videodarbe „Judesys“ (2006) L. Albrikenė pristato atsitiktinai rastą 8 mm kino juostą, kurioje nufilmuota jos tėvų vedybų ceremonija“²⁴), raiškos priemonės ir technikos, praktinio darbo metodai („Filmuota krentanti šviesa ant tapybos darbo vėl atkartojama naudojant videoprojekciją ant to paties darbo“²⁵, „Kurdama Ray’aus Bradbury’o atminimui skirtą vizualizaciją „The End of Beginning“ (2010) Jūra panaudojo 1970 m. britų matematiko Johno Hortono Conway’aus sukurtą primityviosios kompiuterinės grafikos programą „The Game of Life“²⁶).

²¹ Aistė Paulina Virbickaitė apie Vilmanto Marcinkevičiaus paveikslą „Asmeninė istorija – berniukas su kirviu“ (2012) ir kitus serijos „Asmeninės istorijos“ darbus: *Tapybos kontekstai*, p. 116.

²² Danutė Gambickaitė apie Annos Pavlovos kūrybą: *27 ketvirtadieniai*, p. 41.

²³ Eglė Juocevičiūtė, Joanos Kairienės intrigos, dramos ir detektyvai, *27 ketvirtadieniai*, p. 39.

²⁴ Aušra Trakšelytė apie Linos Albrikenės kūrybą: *27 ketvirtadieniai*, p. 21.

²⁵ Židrija Janušauskaitė apie savo kūrybą: *Tapybos kontekstai*, p. 92.

²⁶ Eglė Juocevičiūtė apie Jūros Bardauskaitės kūrybą: *27 ketvirtadieniai*, p. 57.

Aiškindami programines nuostatas, kūrybos metodus ir mėgindami tai susieti su tam tikru idėjinio kontekstu, menininkai stengiasi patys konstruoti savo kūrinio prasmę, kitaip tariant, ne tik suformuluoja tikslus ir siekius, bet ir tariamai juos išpildo. Jie daugiau ar mažiau (ne) pagrįstai siekia priskirti kūriniiui tam tikras konjunktūrines vertes, įsijungti į kokias nors „geismo mašinas“. Nusakytos pamatinės idėjos turi tapti interpretacijos gairėmis. Autoriaus intencija ar teorinė prieiga ir kūrinio reikšmė neretai susiejama gana tiesmukai. Antai naujosios tapybos pradininkas Jonas Gasiūnas, nuo neoekspresionizmo ir neverbalizuojamų individualių mitologijų perėjęs prie „dūminių fikcijų“ su išsamiais pavadinimais, rašo: „Aš ilgai ieškojau būdų, kaip vaizduojant konkrečius pavidalus teigti, kad jų iš tikrųjų nėra [...] Tam tiko dūminis piešinys, kurį reikia suvokti kaip fikciją“²⁷. Bet žiūrovas paveiksle mato ne dūmus, o suodžius – fizinę tikrovės reiškinio, liepsnos žymę, ir jam pakaktų žinoti, kad Gasiūnas piešia degančia žvake. Kartais menininkai patys apibūdina prasmės peripetijas („Iš pirmo žvilgsnio mano tapyba primena komiksų iliustracijas. Tačiau tai tik forma, po ja maskuojamos skaudžios temos atskleidžia tikrąjį tragizmą, kuris atspindi mūsų laikmečio dvasią“²⁸), aiškina ir vertina, kas pavaižduota, ironizuodami reikšmės ir intencijos sąsają („Siekiau surasti savitą kūrybos bruožą, kuris skirtų mane iš kitų menininkų. Radau – žmogaus galva. [...] Kitas svarbus dalykas, neatsiejamas nuo pagrindinės kūrybos tematikos, – mintys, skriejančios aplink galvą“²⁹).

Dažniausiai mene svarstomi ir vizualizuojami teoriniai klausimai – tai iš politinių kritinių diskursų paimta tapatybės sąvoka ir kalbotyros,

²⁷ *Tapybos kontekstai*, p. 74. Kęstutis Grigaliūnas taip pat susieja kūrybos strategiją ir kūrinio reikšmę: „[...] kvestionuoju tikrovės ir atvaizdo santykį, pasirenku siužetus „kopijuojančius“ tapybą ir paverčiu juos tapyba, kuri „kopijuoja“ fotografiją. Tokiu principu kuriu mus supančios reginio visuomenės ir vartotojiškos kultūros įvaizdžius, pabrėždamas jų emocinį aspektą.“ *Tapybos kontekstai*, p. 80. Kūrybos procesą ir rezultatą apibūdina Ray’us Bartkus: „Šiuo metu dirbu prie esmės distiliacijos. Iš tinklalapių renku vaizdus ir sluoksniuuoju juos vieną ant kito pagal pasirinktas tematines (egocentrizmas, valstybingumas, tikėjimas, seksualumas) ašis [...] rezultatas talpina įvairių laikmečių, geografinių regionų, kultūrinių klodų prieštaravimus ir bendrumus.“ *Grafikos kontekstai. Deklaracija*, p. 38.

²⁸ Jolanta Kyzikaitė apie savo kūrybą: *Tapybos kontekstai*, p. 106.

²⁹ Tadas Gindrėnas apie savo kūrybą: *Grafikos kontekstai. Deklaracija*, p. 46.

kognityvinės psichologijos, meno ar vaizdo teorijų gvildenama vaizdo ir žodžio sąveikos tema. Anksčiau menininkus labiau domino tautinė, dabar pirmąja lyties tapatybė³⁰. Jos normos nemenkai susijusios su vizualumu, tad logiška, kad pasipriešinimas joms, arba tapatybės politika, vyksta ir vaizdavimo srityje. Dar labiau vaizduojamieji menai tinka mokslinėms kalbos, simbolizavimo problemoms nagrinėti. Jaunosios kartos menininkai (-ės) gilinasi į vertimo, akivaizdumo (evidencijos), frazeologizmų, ryšio tarp abstrakčių sąvokų ir vaizdinių, kitus klausimus. Referencijos ir programiniai teiginiai jų kūrinių komentaruose neatskiriamai susipina³¹.

Kitaip nei bibliinių ar mitologinių pasakojimų (klasikinėje dailėje vaizduojamų lyg tikri įvykiai), šiuolaikinės dailės referencijų šaltinis dažniausiai yra pats menininkas. Jo vaikystės prisiminimai ar interneto platybėse rastos retos istorijos, žiūrovui kitaip neprieinamos, iš dalies trukdo visaverčiam kuriamų vaizdų gyvenimui medijinės komunikacijos erdvėse. Kūrinio kilmė paprastai viešinama tuomet, kai yra įdomi, patraukli, vertinga. Kilmės sertifikatas pabrėžia kūrinio autentiškumą, dokumentinių pobūdį. Modernistai juos įkvėpusių patirčių ar pirmavaizdžių kaip tik nebuvo linkę atskleisti, dienoraščiuose ar atsiminimuose apie tai prasaradavo nebent tam, kad parodytų jiems itin aiškų skirtumą tarp vaizdo referencijų ir reikšmės. Referencijų nebūtina žinoti interpretuojant dailės kūrinių kaip savarankišką reikšmingą formą, jos gali praversti kontekstinei interpretacijai, bet dažnai tik sumenkina vaizdo poveikį.

³⁰ „Tapybos darbuose keliu moteriškosios tapatybės, lyčių sąveikos klausimus, analizuoju santykiu su savimi. Moteriškosios prigimties pažinimui ir įvaizdinimui telkiuosi psichoanalizę ir sociologiją.“ Monika Furmanavičiūtė apie savo kūrybą: *Tapybos kontekstai*, p. 72. „Darbuose vaizduoju skirtingus vyriškumus, jų sąveiką ir koegzistenciją tarpusavyje. Pasirinkta kariuomenės metafora neatsitiktinė.“ Adomas Danusevičius apie savo kūrybą: *Tapyba Lietuvoje*, Vilnius, 2012 (ŠMC parodos biuletenis).

³¹ „Kalboje“ nagrinėjamas kalbos mokymosi reiškinys, kai tekstas yra tik priemonė išaiškinti gramatines struktūras, o jo reikšmė – situacijos ir pasakojimai yra visai nesvarbūs [...]. Dėl to „Kalboje“ Venclovaitė žodžius pakeičia įvairiais daiktais.“ Eglė Juocevičiūtė apie Justės Venclovaitės kūrybą: *21 ketvirtadienis*, p. 22. „ji [...] neretai visai tiesmukai iliustruoja frazes, kurios funkcionuoja kaip kalbos klišės [...]. Anot Jakunskaitės, šios frazės yra tuo pačiu ir motyvas, ir inspiracijos šaltinis.“ Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, Kalės vaikai ir yra kalės vaikai, *21 ketvirtadienis*, p. 32. „[...] darbuose nagrinėjamos abstrakčių sąvokų, tokių kaip privatumas ar kompromisas, suvokimo ribos [...]. Autorė [...] tiria, kaip vaizdai pridengia sąvokų suvokimą.“ Apie Elenos Grudzinskaitės grafiką: *21 ketvirtadienis*, p. 4.

Programiniai menininkų teiginiai dailės istorijos požiūriu sietini su modernizmo poreikiu išaiškinti teorines prielaidas (manifestai, programos, teorijos – neatskiriama modernizmo dailės dalis), ir ypač – su konceptualizmu, kuriam būdinga žodžiais išreikšto sumanymo, idėjos pirmenybė prieš medžiagišką atlikimą (žodžiais išreikštas sumanymas arba tekstas, užrašas ir *yra* meno kūrinys), savistabos, arba metakomunikacijos, aspektas (kūrinys yra teiginys – meno komentaras) ir kūrinio suvokimo kontrolė (suvokimas yra autoriaus numatyta kūrinio dalis). Programiniai teiginiai – lyg vaizdo skaitymo rastras, su kuriuo interpretuotojui belieka suderinti savąjį tinklėlį, jie aiškina vaizdą, esą sėkmingai įkūnijantį aprašytas strategijas. Bet autoriaus siekiai nebūtinai sutampa su kūrinio reikšme, dailės ryšio su teorijomis ar mokslo sritimis beveik niekuomet neįmanoma įrodyti, o kartais – ir parodyti. Tekstas ir vaizdas tuomet išties neturi nieko bendra.

Referencijas interpretuotojas gali pažinti, intencijas turi pripažinti (arba atmesti). Abiem atvejais lydraštis liudija menininkų norą kontroliuoti kuriamų vaizdų prasmę.

Vaizdų ir žodžių santykiai: keletas pavyzdžių

Kartais lydraštis paveikslui visiškai nereikalingas, nes arba apibūdina tai, ką jau jame matome, arba su juo neturi jokio ryšio. Vaizdo ir teksto santykį, kai tekstas pasako iš esmės tą patį, kas ir taip matyti, pavadinčiau *kvazitautologiniu*. Jis būdingas daugumai neįkyrių grynai taikomosios paskirties (informacija spaudai) lydraščių, kuriuos dažniausiai rašo kuratoriai ar galerininkai. Jų kontekste įdomus būtų menininkės Laisvydės Šalčiūtės atvejis. 2010 m. galerijoje „Kairė–dešinė“ surengtoje asmeninėje parodoje eksponavusi paveikslų seriją „Giesmių giesmė“ (2009), ji greta pakabino trumpą pačios rašytą anotaciją, kurioje glaudžiai susipina kilnės nuorodos, siekiai ir reikšmės paieškų kryptis:

8-nių tapybos darbų ciklas *Giesmių giesmė* yra apie meilę. Kurdama darbus remiausi Senojo testamento tekstu *Giesmių giesmė*, kuris tapo neatskiriama kompozicijos ir kūrinio prasmės dalimi. Tai dviejų žmonių meilės pokalbis. Tačiau

šiuose darbuose pokalbis vyksta ne tarp vyro ir moters, o tarp dviejų moterų. Juk meilė, intymumas neturi lyties – tai universalus jausmas. Šiuose kūriniuose kvestionuoju stereotipinį visuomenės požiūrį į seksualumą, heteroseksualumą kaip vienintelę intymumo normą.

Tapybos darbus komponavau iš tarpusavyje nesusijusių šiuolaikinės kultūros ir religinės simbolikos vaizdų, *Giesmių giesmės* teksto bei intymumą apibūdinančių žodžių, kuriuos radau internete. Šiuos vaizdus ir tekstus panaudojau naujos prasmės ir vaizdinių apie dviejų žmonių intymumą sukūrimui.

Parodos „Grafikos kontekstai. Deklaracija“ (2011) tekste šios paveikslų serijos užduotis įveikti hegemoninį patriarchato heteronormatyvumą įgyja kur kas daugiau politinio patoso:

[...] Mūsų tradicinė patriarchalinė visuomenė ir krikščioniška religija remiasi biologine lyties samprata ir bet kokius nukrypimus nuo jos įsivaizduoja kaip grėsmę nusistovėjusiai tvarkai.

Heteronormatyvi kultūra primeta puritoniškas vertybes ir nuostatas: homofobiją [...].

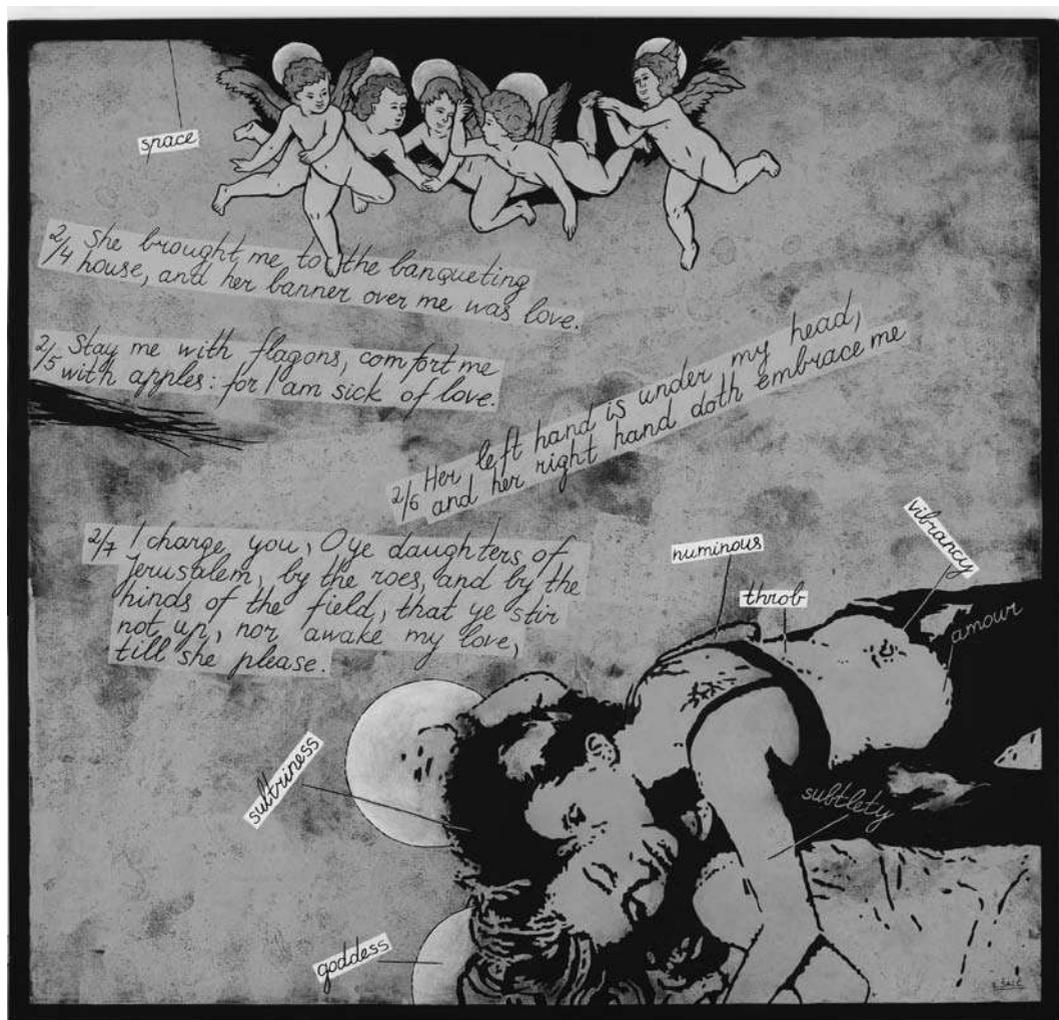
Savo kūryboje bandau griauti šią nusistovėjusią „tvarką“. Dekonstruoju krikščionišką ikonografiją, kvestionuoju jos patriarchališką požiūrį į moterį, homoseksualumą ir ieškau kito požiūrio kampo [...].³²

Šiek tiek išsilavinę žiūrovai paveiksluose ir be komentarų nesunkiai atpažintų biblinės giesmės posmus anglų kalba, nors *jo* vietoje įrašyta *ji*, ar populiarių krikščioniškos dailės motyvą – Kristaus apraudojimą (*Pietà*), nors ant Marijos kelių matome moters figūrą. Heteronormatyvumo kritika irgi pakankamai akivaizdi – gausu subtilių dviejų moterų meilės scenų. Todėl vaizdo ir lydraščio santykis čia artimas tautologijai. Ši, pasak Wittgensteino, yra „besąlygiškai teisinga“, bet, nors ir priklausoma simbolizavimui, „neturi prasmės“ ir „nėra jokių atvaizdavimo sąryšiu susijusi su tikrove“³³. Raiškos priemonių perteklius lyg ir turėtų pabrėžti meno, filosofijos, politikos diskursų sukeičiamumą, įtvirtinti tiesą kaip universalią.

Po 2000-ųjų Šalčiūtės kūryboje pastebimas posūkis nuo figūros (sąlygiškoje) erdvėje prie pseudomokslinių vaizdų, reprezentuojančių kokių

³² *Grafikos kontekstai. Deklaracija*, p. 74

³³ Liudvigas Vitgenšteinas, *Rinktiniai raštai*, Vilnius, 1995, p. 73–74.



nors simbolių parinktis ar reiškinių kaitos procesus. Padrikos kompozicijos „Giesmių giesmė“ paveikslai, kuriuose iš įvairių šaltinių pasisavinti vaizdo motyvai ir tekstai atrodo išdėlioti visai atsitiktinai lyg užrašų ir eskizų sąsiuvinio lape, atstovauja tam tikram vaizdo sandaros principui, prigijusiam ir vidurinėsios, ir jaunosios kartos dailininkų kūryboje. Klasikinę tapybą apibūdina pasakojimo (istorijos) ir aprašymo sąvokos, o šį naująjį figūratyvą tiktų pavadinti pastabomis (paraštėse). Tiesiogiai nesusijusios vaizdo ir teksto citatos, tam tikra *ready made* tąsa, provokuoja kalbėti, reikalauja žodžiais aiškinti jų daugialypius asociatyvius ryšius ir pirmavaizdžius. Įžvelgti tuos ryšius, užpildyti paveikslu tuštumas ir tarpus tarp motyvų, perskaityti jo teiginį – intriguojanti žiūrovo užduotis. Vaizdaraščiai iš figūrų ir sąvokų Šalčiūtės paveiksluose vizualiai primena mokslo veikalų iliustracijas, visuomet funkcionuojančias su tekstu, kurio teiginius įvaizdina. Krikščioniškos ikonografijos dekonstrukcija taip tarsi prilyginama mokslo diskursui. Vis dėlto meno tiesa kitokia. Paveiksluose atsiskleidžia ne politizuota heteronormatyvumo kritika ar kitoks „dviejų žmonių“ intymumas, o veikiau filosofo Algio Mickūno aprašytas pasaulio erotiškumas, klajokliškas geismas, aistra, geidžianti ne kūno, bet kito aistros³⁴. Matyti, kad aistros pritvinkusi ir politiniu priešininku paversta krikščioniškoji dailė, ir motinos meilė. Kiekvienas žiūrovas (-ė) rausvuose „Giesmių giesmės“ paveiksluose gali slapčia atrasti savąją tauriai šventvagišką prasmę, apie kurią nekalbama. Ne veltui viename jų užrašyta „tylos, tylos“.

Eglės Kuckaitės meno projektas „Epidermis“ (2013), tapybos magistro studijų VDA baigiamojo darbo dalis, buvo pristatytas „Artifex“ galerijoje. Žiūrovai išvydo abstrakčius paveikslus – porėmius, aptrauktus ne drobe, o oranžine klijuote su vos įžiūrimais šviesaus pigmento (talko?) pėdsakais. Greta jų gulėjo į krūvą suversti neįprasti artefaktai – keturios metalinės kėdės be sėdimosios dalies, bet su ratukais. Pakeliui į kitą salę matėsi dar keletas panašių lentynoje sustatytų įvairaus dydžio porėmių, greta jų – masinės gamybos holografiniai šventieji paveikslai. Dar vienas, beveik nepastebimas objektas – už denginio balkio užkištas maišelis su kažkokiu iš tos pačios žmogaus odą primenančios klijuotės pradėtu siūti

³⁴ A. Mickūnas, *Eстетika: menas ir pasaulio patirtis*, Vilnius, 2011, p. 47–48, 174.



Eglė Kuckaitė. Parodos *Epidermis* fragmentas. 2013

kimštu žaislu ar protezu. Norintieji sužinoti, ką reiškia šie padrikai išdėlioti daiktai, iš kur jie atsidaro ir koks tarp jų ryšys, skaitė atokiau ant sienos pakabintą teorinės darbo dalies „Rūdžių spalva“ ištrauką. Nors iš tiesų verta perskaityti visą darbą, jo turinį iš dalies perteikia šie fragmentai:

Aš (mano mintys), kūrinys ir kitų autorių mintys erdvėje suformuoja *minčių sluoksnį*, nuolat besikeičiantį, praleidžiantį žodžių informaciją į aplinką ir priimantį, susiurbiantį šiuo sluoksniu naują žodinę medžiagą į *galvojančias* ir *jaučiančias* smegenis. Šiame tekste – į mano. Todėl ši žodžių srautą vadinčiau minčių epidermiu. Gyvybiškai būtinu, jautriu paviršiumi. Lyg žmogaus oda. Šis žodinis sluoksnis atlieka tarpinę funkciją, apsaugo užrašymo procesą. *Slinkdama minčių epidermiu* rašau šią esė. [...] Rašymas veda į minties kūniško vaizdo užčiuopimą.



Eglė Kuckaitė. Parodos *Epidermis* elementai. 2011

[...] Kaip gimė keturios kėdės? Borås miestelis Švedijos pietvakariuose. Ūkinių prekių parduotuvė nedideliame musulmonų apgyventame kvartale [...]. Prekės sukrautos lentynose neįprasta rūšiavimo tvarka, gal kiek primenančią praėjusio mano vaikystės laiko kaimo krautuvėles. Aliuminio puodai šalia supjaustytų ir sulankstytų šilko atraižų, sintetinio pluošto virvės, stiklinės, maudymosi kepuraitės, porceliano servizai arbatai, muilas, susimaišę prieskonių pakelių-maišelių krūvos [...], siuvimo adatos, vienkartiniai indai, staltiesės, plaktukai, keramikos indai augalams, žurnalai arabiškais rašmenimis, mokykliniai vadovėliai švedų kalba, sausainių pakeliai, mineralinis vanduo. O vienoje lentynoje sidabro plastmasės rėmuose holografiniai Jėzaus-Marijos paveikslėliai. Vos pakreipiant Jėzus keičia Marijos atvaizdą ir atvirkščiai. Stovėjau suglumusi [...].

Savaitgalį praleidau Stokholme. Modernaus meno muziejaus poparto ekspozicijoje žiūrėjau į septinto dešimtmečio dizaino televizorių, pastatytą tiesiog ant grindų [...]. Tada prisiminiau holografinius paveikslėlius. Jie vėl užklupo įkyriu vaizdiniu. Žinojau, kodėl man jų reikia. Mintyse mačiau kėdes, kurių sėdimoje dalyje įmontuoti Jėzaus-Marijos atvaizdai. Toks objektas gimė per kelias akimirkas. Vienu kvėptelėjimu. Paveikslėliai betarpiškai nuvedė į netikėtą kėdės konstrukciją ant dviejų ratukų. Labai skirtingi du daiktai sulipo į vieną. Vaiko vėžimėlis ir kėdė su kryžiaus formos kojomis.

[...] Dar ir dabar savęs klausiu, kodėl būtent tokios kėdės? Nesurinkau kėdės-objekto visų dalių į tada mintimis matytą [...] vaizdą. Dirbtuvėje atskirai prišlėjau prie sienos religinius paveikslėlius. Guli supakuotas grūdintas stiklas, išpjautas pagal kėdės sėdimos vietos matmenis. Liko objekto-kėdės griaučiai. Idėjos mėsa nukrito. Ji padėjo susiformuoti esmei ir tapo minties juodraščiu. Akių žvilgsniu slenku metalinės kėdės paviršiumi. Spalvos. Pilkas. Tamsiai mėlyna. Juoda. Oranžinė. Korozijos židynys. [...] Rūdžių spalva man kelia įtampą, lyg nurodo į užsidelsusį laukimą.

[...] Atminties lauke vėl pasirodo oranžinės klijuotės kvadratėlis [...]. Medicininę klijuotę užtraukiu ant porėmių. Lyg savo kūno atmintį [...]. [...] labai senas



Eglė Kuckaitė. Parodos *Epidermis* elementai. 2013

mano kūdikiškos odos susilietimas su medicinine klijuote. Šis judesys paliečia minčių paviršių. [...] Animuoju primityvią medicininę klijuotę ir ji tampa jautriausio minčių paviršiaus vizualizacija. Suvokimo įsikūnijimu. Minties kūnu.

[...] *Laukimą rūdyse* įkėliau į klijuotės plotus.

[...] Atsiminimo įvykių grandinėje dalyvavę daiktai atstovavo skirtingam laikui ir naudojimui paskirčiai, skirtingoms kultūroms, bet visa tai subėgo per asmeninės atminties tinklėlį į kontekstualiai kuriamo darbo erdvę. Atmintis judėjo su valios veiksmu ir ne mažiau svarbiu – atsitiktinumu, manyčiau, pačiu mistiškiausiu veiksniu žmogiškoje kūryboje.³⁵

Tapybos magistro studijas Kuckaitė pradėjo būdama jau žinoma grafikė³⁶. Koks svarbus menininkei vaizdo santykis su žodžiais, byloja įmantrūs estampų pavadinimai, tad nenuostabu, kad ji sumaniai pasi-

³⁵ E. Kuckaitė, *Rūdžių spalva (Minčių epidermiu slenkanti esė)*. Magistrantūros baigiamojo darbo teorinė dalis, Vilniaus dailės akademija, 2013, p. 4, 13–14, 22, 23, 37, 40.

³⁶ 1991–1995 m. Eglė Kuckaitė VDA studijavo grafiką. Jos kūrybai skirta monografinė studija: M. Krikštopaitytė, *Eglė Kuckaitė*. Šiuolaikiniai lietuvių dailininkai, Vilnius, 2010.

naudojo privaloma dviejų dalių (kūrybinės ir teorinės) magistrinio darbo sandara. „Epidermis“ ir „Rūdžių spalva“ – tai vienas kūrinys, rūdžių spalvos epidermis. Vizuali, medžiagiškoji jo dalis gimsta kartu su tekstu. Prisiminimai ir juslinės patirtys, išreiškiamos žodžiais, įgyja prasmę, rašymas lemia fizinius pavidalus. Žodžiai ir daiktai yra lygiaverčiai ir viena laikiai, niekas neturi pirmenybės. Jų sąveika atrodo nebaigtas, begalinis procesas, sustabdytas tam tikru metu tik dėl objektyvių priežasčių (nustatyto darbo pabaigos termino). Tokių meninių objektų ir teksto santykį būtų galima pavadinti *fenomenologiniu*, pirmiausia remiantis Maurice' o Merleau-Ponty teiginiais apie neišardomą ir viena laikį žodžių kalbos, loginės artikuliacijos ryšį su kūnu, jusliniu suvokimu, egzistencija ir jausmų išraiška³⁷. Įspūdingiausias objektas gyvuoja tik kaip teksto sužadinas vaizdinys, o galerijos salėje atsiranda tekste neminimas eksponatas³⁸. Rašinys ne deklaruoja, o įkūnija kūrybos strategijas, ir tai atsiliepia pagrindinei eksponuojamų daiktų paskirčiai – fizinės esaties. Jie suvokiami jusliškai – rega ir lytėjimu (pageidaujant), veikia tiesiog yra, o ne ką nors reiškia, nors kartu ir nurodo, reprezentuoja vieni kitus ar fiziškai nesamus objektus. Tekstas, neatskiriama kūrinio dalis, paradoksaliai kartu yra nematomas, nebūtinasis³⁹.

Ne mažiau paradoksalu, kad ir nematomą lydraštį menas pajėgus stebėti, dekonstruoti, rodyti jo (ne)veiksmingumą. Česlovas Lukenskas projekte „Dadasklaida“ (VDA galerija „Titanikas“, 2013) sujungė vaizdą (taip pat ir trimačius objektus), spausdintą tekstą ir garsą (šneką). 1989 m. Lukenskas su bendraminčiais vietoj įprastos anotacijos parodoje iškabino įžūlų „Post ars“ manifestą. Būdamas geras rašytojas, poetas⁴⁰, ilgainiui sukaupe pluoštą vaizdingų tekstų, kuriuos taikliai apibūdina vienas iš jų: „psichodelinė propaganda, skirta tautinės meno mokyklos drebinimui“. Jų laikmenomis tapo abstraktūs paveikslai – juodais dažais nuteptos ant

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, p. 224.

³⁸ Tai ant molberto „nukryžiuota“ apersta bidė, kurioje, pasak Monikos Krikštopaitytės, „nepatogiai ir kažkaip gėdingai įstrigęs pseudoantikinis vyro galvos biustas“. M. Krikštopaitytė, Pirmoji vieša erdvė, 7 *meno dienos*, 2013 06 21.

³⁹ Op. cit.

⁴⁰ Č. Lukenskas, *Eilėvaizdžiai*, Vilnius, 2013.

porėmio užtemptos drobės. Ant skaidrių plėvių baltomis raidėmis atspausdinti tekstai prilipo prie drobių, jas pridengė, užgožė – tarsi lipnus medžiagiškas primestos vaizdo reikšmės įsikūnijimas. Bet tolimesnėje salėje plėvės buvo priklijuotos ant baltos sienos, tad raidžių beveik nesimatė ir buvo neįmanoma perskaityti, o greta kabantys juodi paveikslai atsigavo nuo jų išlaisvinti.

Tapytoja, fotografė ir rašytoja Aistė Kisarauskaitė grupės menininkių parodoje „Postidėja“ („Titanikas“, 2012) pristatė projektą „Šešėliai“: nutapė šešėlius kolegijų kūriniams ir dar didelį paveikslą su šešėliu bei (tariamam) projekto lydraščiu. Kisarauskaitę domina ne tik vaizdo ir žodžio sąveika, bet ir tapybos, iš kurios „praeties didybės liko tik šešėlis“, paraštinis statusas, antraeilė vertė šiuolaikinio meno lauke. Ji sukūrė istorijas į abstrakčius paveikslus panašioms nufotografuotoms skelbimų klijų žymėms (projektas „Skelbimai“, 2010–2013)⁴¹, nutapė ekranus šiuolaikinių menininkų filmų projekcijoms („Tapyba kaip ekranas“, 2013), kino afišas ŠMC (2014). Menininkė išbando tapybą kaip foną, meno lauko šešėlį, taikomąją sritį, tekstų laikmeną, metadiskursą. „Postidėjos“ parodoje nuošalyje eksponuojama drobė, kurioje nutapyta ekspozicijų salės siena su iškabintu tekstu – tapybos komentaru, ironiškai iliustruoja Josepha Kosutho teiginius, kad menas esąs meno apibrėžčių išraiška, arba meno idėja ir yra menas⁴². Tapybos lydraštis tampa paveikslu, bet vargu ar toks paveikslas deramai išreiškia tapybos idėją.

Kosutho tautologinė meno samprata, meno komentarą prilyginusi menui, – smūgis abiem, panašiai kaip ir Roland'o Barthes'o *teksto* koncepcija, teorinę meno metakalbą paverčianti kūrinio dalimi⁴³. At-

⁴¹ A. Kisarauskaitė, *Skelbimai*. „7md“ meno projektai, 7 meno dienos, 2013 09 13.

⁴² Pasak Josepha Kosutho („Menas po filosofijos“, 1969), „menas artimas logikai ir matematikai tuo, kad jis yra tautologija; kitaip tariant, „meno idėja“ [...] ir menas yra vienas ir tas pats“. *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, sud. Ch. Harrison, P. Wood, Ostfildern-Ruit, 2003, p. 1036.

⁴³ Esė „Nuo kūrinio prie teksto“ (1971) Barthes'as *kūrinio* ir *teksto* sąvokomis apibūdino literatūros veikalų sklaidą ir recepciją; *kūrinys* tampa *tekstu*, kai netenka autonomijos ir pirmenybės suvokimo, skaitymo ir aptarinėjimo atžvilgiu; *kūrinys* – tai vietą erdvėje užimanti substancijos dalis, besivystantis gyvas organizmas, signifikatas ir vartojimo objektas, o *tekstas* egzistuoja kalboje kaip metodologinis laukas, prieinamas per santykį su signifikantais, jis yra kombinacijų ir

rodo, kad *teksto* modelis, arba intertekstualumas, yra būdingas ne tik šiuolaikinės dailės kūrinių recepcijai, bet ir jų produkavimui bei sandarai. Teorijos ir komentarai tampa jų sudedamąja dalimi ir netenka metakalbos statuso, nors paveikslai neretai nagrinėja patys save vizualiomis priemonėmis. Autorinių lydraščių suklestėjimas byloja, kad dailininkai nepasitiki žiūrovais, vertintojais, interpretuotojais ir nori kuo aktyviau patys dalyvauti kūrinių prasmės kūrimo procese, tarsi kas nors paveiksle nenumatyta išreikšta jiems keltų grėsmę.

Šiandienos pastangos vaizduojamąjį meną paversti artikuliuota kalba gali būti reakcija į ankstesnę neaiškų „ezopinį kalbėjimą“ ar tylų uždarų, kažką slepiančių formų iškalbingumą. Dailės diskursyvumas taip pat susijęs su jos autonomijos išsižadėjimu ir tyrimų plėtra. Žodžiai leidžia dailės vaizdams atlikti jiems priskiriamas pažintines, kritines, visuomenines, politines funkcijas. Padriki ir apropiaciniai, iš savosios medijos terpes išrauti šiuolaikinės dailės vaizdai be jų tikriausiai liktų nebylūs, panašiai kaip visuomet komentarų reikalaujantys indeksiniai ženklai. Vis dėlto išnarstyta, išverstas išorėn, paviešintos kilmės kūrinys dažnai tampa nebeveiksmingas it neveikiantis mechanizmas ar atskleistas magijos triukas, o savo tikrąsias užmačias menininkai, ko gero, ir toliau linkę nutylėti.

Aptartas horizontalusis vaizdo ir teksto ryšys ar sintagminis tapatumas (kai paveikslas yra abiejų laikmena) žiūrovams nebūtinai yra synchroniškas: skaityti tekstą dažniausiai reikia prieš žiūrint arba po to (neretai net ir tuomet, kai jis yra paveiksle arba pats paveikslas). Jiems tenka nuspręsti, ir taip jie pradeda dalyvauti žaidime, imasi darbo, įsitraukia į veiklą, tad nebėra tik kūrinio vartotojai. Lydraščių poveikis žiūrovų tapatumui būtų jau kito tyrimo tema.

sisteminių nuoseklumo principais rezgamas tinklas, daugybinis žaidimo, darbo, veiklos objektas. *Tekstas* paremtas ne supratimo, o metonimijos logika, jis gali būti skaitomas neatsižvelgiant į autorių („tėvą“), jo sukeltamos asociacijos išlaisvina simbolinę energiją. *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, p. 1161–1167.



Aistė Kisarauskaitė. *Šešėlis*. Fragmentas. 2012

Erika Grigoravičienė

Image and Word in Contemporary Art

Summary

Lithuanian art critics have often enough pointed out the specific relationship between contemporary art and verbal language, yet it has not evolved into a subject for any detailed research. This article deals with texts that accompany, rely on, rule over or comment on images. Written either by artists themselves or by curators, the texts can take on various forms (that of description, press release, project application, or purposive critique). Taking into account the historical context of relations between image and word in art, as well as the syntagmatic and semantic *image-text* typical of contemporary art (when writing constitutes a part of an artwork, and the interaction between text and image is its main subject), the article highlights factors that led to the proliferation of textual supplements, discusses their subsequent emancipation, the critique towards them, and their peculiarities, and analyses several more interesting examples of an intertextual relationship with a work of art. Commentaries by an artist that become an integral part of her/his works indicate the lack of trust in spectators, critics, or commentators, and the urgent will to control the meaning – as if any unscheduled meaning was a certain menace for the artist. Fragmented, appropriated, torn out of their original medium, the images of contemporary art essentially require commentaries, in a similar way index signs do. Moreover, words empower images to exercise such cognitive, critical, social and political functions that are at times attributed to them with not enough reason.