

Restauravimo procesų įtaka žiūrai į vaizdą: du sienų tapybos atvejai

Dovilė Bagdonaitė

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

dovilleba@gmail.com

——— Straipsnyje nagrinėjama ir bandoma apsvarstyti vizualumo, jo politikos klausimus – kaip reiškiasi institucijų ir vaizdų gamintojų / gamintojų atstovų noras formuoti žiūrą į vaizdą? kokia kalba vartojama apie juos šnekančiam? koks yra vaizdo kūrėjo / vaizdo ir suvokėjo / priėmėjo ryšys ir įtampos? kokie galimi žiūros tipai ir kokius veiksmus jie lemia vertinimo procese?“ – per du konkrečius sienų tapybos objektus („Pušelės“ sanatorijos Valkininkuose, Vilniaus universiteto (toliau – VU) Lelevelio salės), suaktualintus juose vykstančių restauracijos procesų, kuriuose ir atsiskleidžia šie sudėtingi ryšiai ir įtampos. Šiuo atveju restauravimo poreikis ir susikirtimai yra prizmė, savotiška palanki terpė, leidžianti daryti vieną ar kitą išvalgą lokalizuojant šiuos plataus masto ir pritaikomumo klausimus. Straipsnį sudaro du pagrindiniai skyriai: „Kalbos apie vaizdą“, kuriame apžvelgiami ir nagrinėjami įvykiai, vartojama kalba ir tekstai apie Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus sienų tapybą Valkininkuose, tuometinėje „Pušelės“ sanatorijoje, ir „Žvelgimas į vaizdą“, kuriame išskiriamos ir siūlomos trys galimos žiūros į vaizdą, bei „Priedas: praktika (tiesos paieškos)“ – vieno mėnesio restauravimo praktikos refleksinės pastabos apie tiesos paieškas ir restauravimo prasmingumą VU Lelevelio salėje.

Reikšminiai žodžiai: sienų tapyba, restauracija, vizualumo politika, „Pušelės“ sanatorija, VU Lelevelio salė.

Stripsnyje analizuoju du Lietuvoje esančius sienų tapybos atvejus, kurie buvo aktualizuoti dėl neįvykusių / įvykusių restauracijų ir jos procesų.

Pirmas atvejis – Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus sienų tapyba Valkininkuose, tuometinėje „Pušelės“ sanatorijoje. Nagrinėju jos dabartinę situaciją: nacionalinės vertybės statusą, svarbumą ir reikšmę, skaitmenizavimą.

Antras atvejis – tyrimas iš vidaus: VU Joachimo Lelevelio salės atvejis. Vieno mėnesio restauravimo praktika. Refleksinės pastabos apie tiesos paieškas ir restauravimo prasmingumą.

Šių atvejų nenagrinėju apibrėžtame restauracijos lauke ar jos metodų skalėje, tačiau keliu kultūrinius ir vizualumo politikos klausimus per šiuos klausimus:

Kaip reiškiasi institucijų ir vaizdų gamintojų / gamintojų atstovų noras formuoti žiūrą į vaizdą? Kokia kalba vartojama apie juos šnekant?

Koks yra vaizdo kūrėjo / vaizdo ir suvokėjo / priėmėjo ryšys ir įtampos?

Kokie galimi žiūros tipai ir kokius veiksmus lemia vertinimo procese?

Šiam probleminiam laukui nagrinėti pasitelkiu tris teoretikus. Tekste pritaikau Pierre'o Bourdieu pagrindinių sąvokų – kapitalas, laukas, vartų saugotojai – apibrėžimus. Taip pat naudoju Johno Bergerio vaizdo paskaitų „Matymo būdai“ medžiagą ir kai kuriose vietose aproprijuoju Roland'o Barthes'o metodiką, kurią jis taikė knygoje *Camera lucida* analizuodamas fotografinius vaizdus. Jais naudojuosi dėl to, kad jie savo darbuose, nors ir kitose terpėse, svarsto ir kelia tuos pačius klausimus, formuoja kertines sąvokas, kurios veiksmingos iki šiol, taip pat dėl dviejų pastarųjų teoretikų naudojamos laisvesnės ir asmeniškios, subjektyvios priegios prie jiems aktualių temų. Juos pasitelkiu ir toliau visoje savo tyrimo dalyje, kurios fragmentas yra šis tekstas. Paties teksto, jo idėjos atsiradimą

lėmė skaityti ir žiūrėti šių autorių darbai, jų refleksija, taigi nors ir gali pasirodyti, kad jais remiamasi fragmentiškai, jie yra po šio teksto „oda“. Tai tinkamiausia, ką galiu atsirinkti iš savo žinojimo ir įrankių rinkinio (tai nurodo tam tikrą subjektyvumą ir ribotumą; tarkime, jeigu žinočiau visas galimas pritaikyti teorijas, tinkamas šiam laukui, galbūt būčiau pasirinkusi visai kitas) jam plėtoti. Tačiau mano priėjimą legitimuoja atsiradęs tekstas ir sukurtas meno kūrinys, t. y. rezultatas, jeigu jis būtų visai nevykęs, atvirkštine tvarka parodytų ėjimų klaidas. Straipsnis pasižymi publicistiškumu (ypač „Kalbos apie vaizdą“ skyrius), todėl noriu paminėti, jog neskirstau šaltinių (renginio, tekstų, autorių) į vertingus ar nevertingus, jie man svarbūs kaip tuo metu vykstančių bruzdėjimų aplink vaizdą dalis. Apskritai, tai yra bandymas per konkrečius atvejus reflektuoti abstrakčius, neduodančius ramybės klausimus, į kuriuos atsakymai visą laiką yra kintantys ir iš dalies priklauso nuo nagrinėjamo objekto. Būtent lokalumas ir tam tikras to lokalumo aktualumas (šiuo atveju restauracijos, neįvykusios, vykstančios ir skaitmeninės) leidžia jautriau svarstyti šiuos klausimus, taip pat ir žvelgti į konkrečius darbus.

Norėčiau atkreipti dėmesį, kad tai yra meninio tyrimo tekstas, taigi jo stilius (kalbėjimas pirmu asmeniu, kai kur atsirandančios savirefleksinės pastabos, vartojamos meninės-stilistinės priemonės) ir teorijų taikymo modeliai skirsis nuo mokslinio. Bendras tyrimo dalies, iš kurios paimtas šis tekstas, pavadinimas yra „Sienos: mūrinės, elektroninės, valstybinės“, kur viskas veriasi ant sienos sąvokos kaip bendro vardiklio ir kurio kiekvienoje dalyje svarstau jau minėtus klausimus, jų raišką ir variacijas. Sukauptos žinios panaudotos subtyrimui atlikti ir meno objektui sukurti, kurie funkcionuoja vietoj išvadų – *išvaduojantis veiksmas*. Viskas, apie ką kalbėjau tekste, sudaro kūrinio idėją, pasiruošimą, įgyvendinimą bei refleksiją ir vartojamą kalbą apie jį po atlikimo. Konkrečiau, ši dalis lėmė analogiško paviršiaus meno kūriniai pasirinkimą – mūrinė siena ir situacijos – uždaros, paslaptingos ir kartu rizikingos: asmenys savo fizinėje erdvėje, nori to ar ne, yra priversti su ja susidurti, ją matyti, susiduriantys nėra meno lauko dalyviai, ir kūrinys neapsaugotas nuo galimos jų reakcijos, taip pat toje erdvėje jie yra ne savo noru (kaip ir vaikai iš vaikų namų), erdvei gresia iškeldini-

mas ir restruktūrizacija; ir kitus ėjimus po įgyvendinimo. Mano atliekamas subtyrimas, arba, galima sakyti, išsišakojimas iš minėtos dalies – dokumentuojami ir reflektuojami kūrinio įgyvendinimo procesai Lukiškių tardymo izoliatoriuje-kalėjime, o pats kūrinys – freska *b(l)oom*, aplink kurią vėliau formuoju kitais veiksmais (paroda, tekstu ir kalbomis) diskursyvią erdvę ir tam tikrą jo egzistavimo gandą, nes originalas, iš esmės dėl pasirinktos erdvės, nepamatomas (tiek man, tiek ir kitiems)¹.

Kalbos apie vaizdą

2017 spalio 5 d. parodų ir kongresų centre „Litexpo“ *ARCHzona 2017* parodos metu suorganizuotas renginys „Paslaptingas švytėjimas“, kurio priežastis – pristatyti (privačia iniciatyva) skaitmeniniu būdu atkurtą menininkų, nacionalinės premijos laureatų Birutės Žilytės ir Algirdo Steponavičiaus sukurtą freską, buvusią Valkininkų sanatorijoje „Pušėlė“. Vyko diskusija, kurios dalyviai buvo iniciatorius Audrius Klimas, Ramutė Rachlevičiūtė, Rasa Butvilaitė, Sigutė Chlebinskaitė, Regina Urbonienė, Audrys Karalius. Būtina paminėti, kad šis kūrinys 2015 m. įtrauktas į valstybės saugomų kultūros paveldo objektų sąrašą, o jo reikšmingumo lygmuo – nacionalinis. Paskelbus kultūros vertybių registre įrašytus objektus valstybės saugomais, jie įgyja aukštesnį apsaugos lygmenį. Šių objektų savininkai taip pat gali pretenduoti į finansinę paramą paveldo tvarkymo darbams.

Šie menininkai – nacionalinių premijų laureatai, taigi ir valstybės, ir meno laukuose yra gerai žinomi ir pripažinti, turi simbolinį² ir kultūrinį³ kapitalus (šioje situacijoje vėliau pasitvirtina P. Bourdieu teigimas, jog menininkų kapitalas vis tiek yra žemesnis nei esančiųjų aukštesnėje galios /

1 Paroda *b(l)oom* VDA galerijoje „Artifex“ (Gaono g. 1, Vilnius), veikusi 2018 10 02 – 2018 10 20; subtyrimo teksto dalį, taip pat ir parodos fragmentą galima rasti kultūros savaitraštyje *Šiaurės Atėnai*, Nr. 19 (1299), 2018 10 05, „Fragmentas iš parodos *b(l)oom*“ arba internetinėje erdvėje <http://www.satenai.lt/2018/10/05/fragmentas-is-parodos-bloom/>; freskos dokumentacija patalpinta: <https://www.dovilebagdonaite.com/>. Taip aproprijuojau vėliau šiame tekste naudojamą Johno Bergerio tezę, aplink kurinį kurdama ne fizine, bet diskursyvią erdvę.

2 Simbolinis kapitalas – pripažinimo kapitalas. Pavyzdžiui, autoritetas, prestižas ir gera reputacija veikia kaip simbolinis kapitalas, nes jie patys iš savęs yra bereikšmiai, o iš esmės priklausomi nuo žmonių, tikinčių ir priskiriančių šias įtakas kitam. Pagal tai visą meną būtų galima apibūdinti kaip turintį simbolinį kapitalą.

3 Vertės forma, susijusi su kultūriškai patvirtintu skoniu, vartojimo modeliais, įgūdžiais ir apdovanojimais, pvz., akademinis laipsnis, gautos premijos sudaro kultūrinį kapitalą.

kapitalų pozicijoje⁴). Freskos atgaivinimą lydi teisinės ir biurokratinės problemos: paskelbta, kad sanatorija uždaroma ir iškeldinama kaip tik tada, kai buvo nutarta freską restauruoti, jau buvo susitarta, paskirtas finansavimas, prasidėjęs procesas. Pastato padėtis neaiški, viskas įšaldoma. Atrodo, šios vertybės likimas ne ką geresnis nei kokios „nevertybės“, nes saugikliai neveikia, padėtis geresnė nebent tuo, kad į vykstančius procesus bent jau atkreipiamas dėmesys. Žinoma, dėmesys gali būti atkreipiamas ir nelaikant objekto nacionaline vertybe, nebūtinai tai yra priežastis–pasekmė, vis dėlto į tą dėmesį įvairios valstybinės institucijos privalo vienaip ar kitaip reaguoti.

Visame kontekste svarbu tai, kaip / ar kalbama apie vieną arba kitą objektą, koks diskursas formuojamas, kas yra „vartų saugotojai“ ir apie ką jie šneka⁵. Menotyrininkės dr. R. Rachlevičiūtės kalba per diskusiją panaši į tokias, kokias paprastai galima išgirsti per pakilius parodų atidarymus ar perskaityti pranešimuose spaudai; vienas jos teiginių, jog Valkininkų freska yra „aukščiausios meninės prabos“. Norisi nebrandžiai kabinėtis ir klausti, kas yra meno praba ir kas nustato, kiek to „tauriojo metalo“ yra meno kūrinyje [lydinyje]? Praba, kuri yra matas, skirtas nužymėti santykinį kiekį, sugestijuoja nevalingą galvojimą apie čia tiesiogiai neišsakomą „taurumą“, nes žymi taurųjį metalą [lydinyje]. Šis taurumas nurodo ne tik į objektyvias savybes, apie kurias galvojame, kalbėdami apie metalo lydinius, bet ir į subjektyviasias, abstrakčias, kai gali būti galvojama apie grožį, apie tai, kas priešinga viskam, kas žema ir įprasta, yra didžiadvasiška; taip įvardijant aksiomiškai vertinga. Žinoma, prabos vertę nustato pati kalbančioji.

Švelnaus patoso, moralizavimo ir melancholijos yra ir platesniame lauke, pavyzdžiui, internetinio kultūros dienraščio *7md* Kristinos Stančienės straipsnyje apie šį įvykį „Amputacija ar eutanazija“⁶. Jame vartojama kalba

4 Šis požiūris pateikiamas: Jen Webb, Tony Shirato, Geoff Danager; *Understanding Bourdieu*, Crows Nest: Allen&Unwin, 2002, skyriaus „Art and Artists“ poskyryje „Artistic capital“, p. 174 ir skyriaus „The field of cultural production“ poskyryje „Culture and government“, p. 158–159. Ten pagal Bourdieu apibrėžiama, kodėl kultūrinės produkcijos laukas yra galios laukas, tačiau visgi yra galios laukų apačioje. Viena iš priežasčių ta, kad valstybė, jos kultūros politika, skirsto menui skiriamas lėšas, kartu kontroliuodama, kas laikoma, pripažįstama kaip vertinga kultūra ir kas yra įgaliotas ją kurti. Šiuo atveju meno kūrinys taip pat tampa priklausomas nuo valstybės ir kultūros politikos, kūrinio statusas, premija menininkams suteikiami valstybės sprendimu.

5 „Vartų saugotojai“, svarbūs meno lauko kuratoriai, galerijų savininkai, leidėjai, kritikai, kiti pripažinti menininkai, kurie formuoja nuomonę ir sprendžia, kas yra geras / blogas menininkas; geras / blogas menas, paroda, kūrinys (P. Bourdieu sąvoka).

6 Kristina Stančienė, „Amputacija ar eutanazija?“, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-11-10], <https://www.7md.lt/daile/2017-10-20/Amputacija-ar-eutanazija>.

freska pateikiama kaip neabejotinai kultūriškai labai reikšminga: „aukščiausia meninė vertybė“ – analogiška retorika kaip ir „meninės prabos“, kurią mes visi turėtume gelbėti, kitur reportažuose („lrt“) vartojami tokie posakiai kaip „freska nyksta tiesiog akyse“ (šioje vietoje turėčiau pabrėžti, kad nesiekiu oponuoti jų turiniui). K. Stančienė taip pat sudaro opoziciją tarp privataus (verslo) ir valstybės, pateikdama ankstesnius kaip kūrybiškesnius. Galima svarstyti, kokie verslo / galerijos interesai, kiek jiems rūpi pats pastarasis meno objektas. Kad ir kaip būtų, tokia veikla verslui / galerijai iš karto sugeneruoja bent jau simbolinį kapitalą ir galią disponuoti kūrinio atvaizdais. Paties verslininko žodžiai, pacituoti Audriaus Klimo, „jis sako buvęs priblokštas tiek freskos didybės, tiek jos būklės, ir priduria, kad jam įstrigo mesta draugo frazė: jei kas nors galėtų perkelti šią freską į Vilnių.“⁷ – grindžia, kad toks pirminis impulsas kilo dėl meno kūrinio poveikio, noro ištaisyti padėtį. Reikia atkreipti dėmesį ir į freskos perkėlimo į Vilnių idėją, pagal J. Bergerį, freska taptų kitu kūriniu („viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės dalis“⁸). Kita vertus, keičiantis aplinkinei erdvei, sąlygoms ir pastato funkcionavimui nuo tada, kai freska buvo sukurta, išėitų, jei sekame šia sąlyga, freska jau yra kitas kūrinys, net ir dabar, esanti toje pačioje vietoje. Kitas aspektas čia – lokacija, noras (automatinis?) visas kultūros vertybes sukcentruoti Vilniuje. Čia galėtų išsišakoti dar viena tema apie centro / periferijos santykį, kurios šiame tekste nenagrinėsiu.

Iš kitos diskusijos dalyvės S. Chlebinskaitės istorijos apžvalgos paaiškėjo, kad „Pušelės“ tuberkuliozės sanatorija po Lietuvos nepriklausomybės atgavimo susijungė su vaikų namais ir pradėjo veikti tame pačiame patalpų komplekse. Nuo susijungimo ir prasidėjo didžiausias freskos raižymas ir gadinimas. Taigi, pasak S. Chlebinskaitės, didžiausi gadintojai yra statybininkai ir vaikai iš vaikų namų. Dėl pastarųjų kalčių ji kritikavo auklėtojas, jog neauklėjo ir neįteigė vaikams meno supratimo ar bent jau neuždraudė gadinti ir jų už tai nenubaudė. Šioje kalboje taip pat pasireiškia kultūrinis lauko dalyvių susitarimas intencija nurodyti, ką laikyti menu, įtikinti likusią visuomenės dalį, kas yra vertinga, kas ne ir kaip reaguoti į kūrinį (aš, kaip suinteresuotoji, jiems pritariu).

7 <http://www.lrt.lt/naujienos/kultura/26/189328#wowzaplaystart=1224000&wowzaplayduration=252000>, [žiūrėta 2017-11-20].

8 Ši sąlyga plačiau bus išskleista vėliau tekste ir minima dar ne kartą.

Renginys turi ritualo bruožų, panašus į pašventinimo aktą, freskos atspaudo paruošimą tolesnei kelionei, uždaras vakaras, apie kurį buvo pranešta, ir įleidžiama tik su kvietimais – grupė pašvęstųjų, iškalbingas jau minėtas diskusijos dalyvių kalbėjimo tonas ir stilius, intensyvus ir ilgas publikos plojimas atsistojus, kai diskusija pasibaigė, taip pat veikia apšvietimas ir erdvės scenografija: gelsvai apšviestas skaitmeninis atspaudas iš šono ir priekyje esantys kalbantieji, jiems šonuose švyti paslaptinga atmosferinė mėlyna, o klausančiųjų salė diskusijos metu pritemdyta, skendi prieblandoje. Diskusijos dalyviams įrengta pakyla, jie kalba sėdėdami, kiti dalyviai, svečiai, verslininkai, savo kalbą sako iš šalia diskutantų esančios tribūnos-sakyklos. Informacija apie renginį ir skaitmeninę restauraciją plačiau visuomenei bus atskleista tik po įvykio. Vėliau buvo surengti dar keli pristatymai-parodos. Paskutinis variantas, kurį mačiau, – permanentiškai instaliuotas, kaip ir dera monumentaliosios tapybos kūriniui, skaitmenizuotos freskos kopijos fragmentas MO muziejaus bistro. Taigi planas perkelti iš dalies pavyko. Kūrinys pasidaugino ir pavirto kitu kūriniu, eksponuojamas reprezentatyvioje vietoje, patvirtintas ir priimtas dar vienos institucijos, kuri dar labiau skleidžia ir įtvirtina jo reikšmę. Tačiau ar nekyla pavojus pakaitalui iš matymo ir veiksmų lauko išstumti originalą? Šioje vietoje išsiškleidžia dar kita įdomi situacija, nes abi suinteresuotos pusės – privačios iniciatyvos, o pastaroji institucija potencialiai formuoja ir įtvirtina Lietuvos (valstybės) modernaus meno lauko istoriją ir vaizdą.

Valkininkų freska taip pat, regis, kažką užgavo kultūrinėje lietuvių sąmonėje, per savo vaizdinius stiprino ar prisidėjo prie grupinės savimonės, lietuvybės mito, įvaizdžio, tragizmo, kultūrinės tapatybės – suteikė ir patvirtino tam tikras reikšmes ir savybes visuomenei, kokias ta apibrėžta visuomenė norėtų įkūnyti ar mąstyti save per vaizdus. Galima būtų teigti, kad šis kūrinys yra koncentruotas abstrakčios lietuvybės įsikūnijimas. Tuo metu, kai buvo kurta, šios jausenos buvo sustiprėjusios ir svarbios, taigi kūrinys atspindėjo to laikotarpio aktualumą, jei vartočiau kitą kalbą, sakyčiau – dvasią. Net ir tai, kas vyko ir vyksta su juo dabar – žalojimas, nykimas, griuvimas, apleistumas, nuvertinimas, pasitarnautų kaip tam tikrų emocionalių reakcijų metafora į Lietuvoje vykstančius procesus (emigracija, valdžia, tariamas

vertybių nykimas), o Justino Marcinkevičiaus eilėraščio eilutė „Ašara Dievo aky / Lietuva, kur tu eini?“ galėtų būti kaip visos šitos interpretacijos tekstinė išraiška⁹. Taigi nors tikriausiai pirmiausia kurta dėl estetinių priežasčių, freska padarė ir politinę įtaką ir taip tapo politiškai svarbi, iš savo kultūros produkcijos lauko pasiekė valstybinį. Tačiau vaizdas išlaiko poveikį, net jei žiūrinčiajam nerūpi aukščiau minėti santykiai. Per visas lokalias kategorijas prasimuša freskos skleidžiamas universalus egzistencinis nerimas ir liūdesys. Tokios emocijos kūrimo siekį gali patvirtinti pasakos motyvas, kuris sudaro kontrastą realybei, sukuria nepasiekiamumo, ilgesio motyvą tam, ko nebėra / nėra, kaip ir naudojamos sodrios raudonos ir mėlynos kontrastai, taip pat sąlygiška, efemeriška perspektyva – atmosferos kūrimo įrankiai. Iki galo negaliu pagrįsti šio teiginio, nes išorinės savybės yra sąlygos, leidžiančios plėtoti subjektyviam žiūrovo (mano) ir vaizdo santykiui, nors tai, kad vaizdas vis dar svarbus ne man vienai, iš dalies patvirtina kūrinio galią sukelti žiūrinčiajam šią giluminę emociją. Visos šios savybės gali būti priežasties dėmenys, kodėl vieni kūriniai išlieka, kiti pasimiršta, su vis dar už jų boluojančia neįvardyta(jama) dalimi. Gal ta dalis – vadinamasis *tikrumas*, toks, kokio yra visuose geruose darbuose [norisi sakyti, *tikruose* darbuose]? Tokiu „tikrumo“ principu iškyla ir primityvistai (pvz., Niko Pirosmeni, Monika Bičiūnienė), kurių darbai kartais įgyja didesnę reikšmę ir įsirašo į kultūrinę atmintį nei tų, kurie yra įvaldę tapybos ar kitą techniką arba apskritai yra srities profesionalai: jaučiama, tai ne blefas, jie liudija unikalią savo pasaulio tiesą, pajautą, jų nutapytuose [jausmuose] yra kažkas *tikra*. Tokį palyginimą darau ne siekdama nuvertinti profesionalumą kaip to savyje netalpinantį, bet kaip tinkamiausią terpę, išryškinančią *tikrumo* egzistavimą, kuris, kalbant apie ankstesnius, dažnai pasislepia po kitomis kategorijomis¹⁰.

Vaikus vis dėlto meno kūrinys veikė, jis, galima pasakyti, kvietė juos interaktyviai reaguoti. Daužyta ir raižyta tam tikrose vietose, ne visada bet kaip, o kompoziciškai: į akis, pirštus, burnas. „Vaikai, dar neišmokyti mistifikuoti, gerbti vizualaus meno, priima jį tiesiogiai, į jį reaguoja,“ – pasakytų J. Bergeris¹¹, tačiau visai kitame, naudingame ir pamokančiame šio

9 Šioje vietoje truputį juokauju.

10 Apie tai, rodos, kalbėti apskritai sunku, nepradedant vartoti aptartųjų diskutantų kalbos, tai veik ne kalbinė, ne pagrindžiama, o jaučiama kategorija.

11 John Berger, *Ways of Seeing*, episode 1, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-12-05], <https://www.youtube.com/watch?v=CZhJJP8kiqE>, nuo 25:55 min., čia ir toliau, jei nepaminėta kitaip, autorės vertimas.

reagavimo kontekste. Ši freska nebuvo apsaugota nuo reakcijos.

Visi atsiliepusieji tuos subraižymus vadina „sugadinimais“ ir vertina negatyviai, pasisako už atkūrimą. Pats veiksmas – niokojimas, sugadinimas, leidimas tam atsitikti, abejingumas buvo ir yra negatyvus, toks ir išliks. Negaliu kitaip vertinti, aš per daug *suinteresuota*. Tačiau kaip į juos žvelgti dabar? O galbūt tai ir yra neįvardijama kūrinio dalis, taigi boluojanti visai ne *už*, bet *ant*? Galbūt tą liūdesį ir *tikrumą* jie ir sukuria arba bent jau sustiprina?

Žvelgimas į vaizdą

Viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės dalis. Jo unikalumas yra dalis tos vietos unikalumo, kurioje jis patalpintas. Viskas, kas yra aplink vaizdą, patvirtina ir sustiprina jo reikšmę.¹²

Tyčiniai sugadinimai, sekant šia sąlyga, taip pat tampa kūrinio dalimi. Ar iš tiesų nesvarstant reikia juos glaistyti ir restauruoti? Čia išskirčiau tris galimus požiūrius:

kultūrinis: atkurti taip, kaip buvo sumanyta, pagarba kūrinio vertei, autoriams, jam pačiam, jis turi nekisti, svarbu, kad išliktų pirminis vaizdas, sumanymas. Viešojoje erdvėje apie aprašytą atvejį dominuoja būtent šis požiūris, jo pasekmė – atsiradusi skaitmeninė kopija.

istorinis: „Žiūriu į akis, kurias išdaužė vaikai“. Tai referavimas: „Žiūriu į akis, kurios žiūrėjo į Napoleoną [...]“¹³. Remiantis šiuo požiūriu, galbūt reikėtų objektą užkonservuoti, užgydyti problemiškausias vietas, kad daugiau neirtų, ir palikti taip, kaip yra. Šis meno objektas yra tapęs istoriniu liudijimu, veiksmų ir susikirtimų, įtampų, įvairių išraiškų (tiesioginiu) lauku. Dabar norėtųsi sakyti, jog ši byla jau baigta, bet vis dėlto dar ne, nes kūrinio padėtis neaiški.

¹² *Ibid.*

¹³ Roland Barthes, *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją*, Kaunas: Kitos knygos, 2012,

Šioje vietoje noriu pridėti dar trečią, labiausiai subjektyvų, požiūrį (bet visgi neatsiejamai susijusį su istoriniu ir iš jo išplaukiančiu), pavadinime jį:

poetiniu / meniniu: bandant žvelgti / patirti tiesiog vaizdą. Kaip ir istoriniu atveju, laikas ir per jį susidaręs sluoksniškas aplink ir sukuria „poetiką“. Ką jaučiu, kai žvelgiu į veidą su išdaužytomis akimis ir lūpomis? Kai žvelgiu į pasaką su tautiniais motyvais ir ant jų įrėžtus necenzūrinius užrašus? Tai veikia ir turi jėgos daugiau nei skaitmenizuotas, „sugijęs“ atvaizdas (vis dėlto reikia pridurti, kad dabar matau taip pat skaitmeninį vaizdą, nufotografuotą freskos fragmentą). Taigi prie mano patyrimo ir suvokimo prisideda ir kitos mano patirtos išraižytos, aptrupėjusios sienos, vaizduotė ir netiesioginis atvaizdas, taip pat ir vaikystėje matytos tų pačių autorių pasakų iliustracijos.

Poveikis ir patirtis susideda iš dviejų dėmenų: to, kas vaizduojama, ir paviršiaus, sugadinto ir įskelto. Ar taip ir susidaro poetinis laukas? Jie vienas be kito negali: jei nebūtų paveikaus turinio, sugadinimai taip pat neveiktų. Galbūt šį atvejį tiktų aiškinti R. Barthes'o knygoje *Camera lucida* aprašytu *punctum*. Jis *punctum* įvardija kaip įskilimą, dūrį. Šiuo atveju įskilimai ir dūriai yra tiesioginiai, ne turinyje kaip R. Barthes'o aprašomųjų, o paviršiuje, tačiau kartu jie veikia ir kaip R. Barthes'o *punctum*, duria į sąmonę, jie nebuvo numatyti ir yra atsitiktiniai, „galų gale *studium* yra visada užkoduotas, o *punctum* ne“¹⁴. Mane trikdo vaizdas, kaip tik norisi žiūrėti dėl to, kad kažkas išdaužta, įrėžta. Ir vis dėlto kyla jausmas, kad kažką esminio čia praleidžiu, galbūt tai tiktų kitam atvejui, bet ne šiam. Koks apibūdinimas perdurtų mano patyrimą kaip drugelį adata ir pridėtų į kolekciją?

Galbūt reikia sukurti palyginimą atsakymui gauti, pasitelkti kalbinius metodus. Tarkim, ši freska yra kaip žmogus su randais, atsiradusiais dėl laiko ir per tą laiką nutikusių įvykių (jau įsivelia istorinis požiūris). Panašiai kaip žaizda, negali atitraukti dėmesio, nes veikia aktyviai, skauda. Žvelgiant į freską atrodo, kad tie išdaužymai / randai suintensyvina turinį,

emocijas, išreikštas pačioje freskoje, su jomis rezonuoja. Jaučiu, lyg ir esu arčiau *tiesos*.

Ar šis kūrinys būtų traktuojamas kitaip ir jo poveikis būtų kitoks, jei nebūtų tos apleistumo, romantikos auros aplink jį (viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės / prasmės dalis). Dabar pagalvojus apie šią freską, nejučia vaizduotėje iškyla kažkur toli esantis vienišas apleistas pastatas ir šis kūrinys, tamsoje, ten dūlantis. Šią atmosferą kaip estetinę vertę legitimuoja ir į meno apyvartą įtraukia Žilvinas Landzbergas parodoje *Be karūnos* (2015) – joje ir buvo panaudoti Valkininkų freskos motyvai. Anotacijoje rašoma: „Paroda <...> sujungdama menamas medžiagas, abstrakčias formas bei fikciją, ji „pripiešia“ realybei jos trūkstamas dalis ir plyšius – tai, kas nematoma, nepamatuojama, neįvardinta“¹⁵. Pavadinimas taip pat referuoja neesatį: „**Be** karūnos“. Ž. Landzbergo doktorantūros meninio tyrimo pavadinimas – „Modernizmo *griūtis*“. Šį faktą paminiu lygiagrečiai kaip įvairių „griūčių“ poveikio patvirtinimą.

Galbūt dar šios prarastys sukuria skirtumą „tarp tik sudominančių vaizdų ir iš tiesų užburiančių vaizdų“¹⁶, nes šis yra būtent toks. Čia veikia ir prarastojo rojaus įvaizdis, priežastis, dėl kurios žmones traukia ir apleisti pastatai bei seni butai. Paslaptis (renginio, skirto freskos skaitmenizavimo aktui, pavadinimas „Paslaptingas švytėjimas“), magija. Dėžutė – pastatas; traukia atsidaryti / jos viduje / paslaptis objektas / freska. Tai materija, kurią, pagal Gastoną Bachelard'ą, gali svajoti.

Priedas: praktika (tiesos paieškos)

Dabar restauruoju Vilniaus universiteto Joachimo Lelevelio salėje esančią freską. Dėl šio tyrimo išdarbinau restauracijos įmonėje¹⁷. (Aišku, kad dėl kitų priežasčių, bet juk galima apsimesti.) Visa tai, kad geriau išmanyčiau restauracijos procesą, susipažinčiau su situacija, požiūriu iš vidaus, patirčiau praktiškai.

Kiekvieną darbo dieną nuo 9.00 iki 18.00 val. po kelis kartus trindama mažą sienos plotelį su acetono tirpale išmirkytu, galima sakyti, trupų-

¹⁵ <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/15/7458>.

¹⁶ Agnės Narušytės anotacija ant Roland'o Barthes'o knygos *Camera Lucida. Pastabos apie fotografiją* galinio viršelio.

¹⁷ Tyrimo trukmė ir buvimas ten laikas – vienas mėnuo (2017 spalį). Taigi aprašomus įvykius reikia vertinti atžvelgiant į tai, kad galbūt vėliau situacija keitėsi.

tį padidintu vatiniu ausų krapštuku, žinoma, galvoju, ar ši restauracija išties reikalinga: tenai nebuvo taip jau blogai – plika ir ne eksperto akim pažiūrėjus. Vėliau beveik iš karto, kai nurodoma, į ką atkreipti dėmesį, įgyjamas jautrumas, pradeda liūsti akivaizdūs skirtumai tarp nespalvotų, dar Jano Bulhako darytų nuotraukų (pirmą valandą atrodo – kaip įmanoma atskirti; antrą – jau ir pats pastebi nevienodumus, įgundi), pasimato, kaip blogai iš tikrųjų ten restauruota, kokie primityvūs, neatitinkantys potėpiai, angelų kūno ir veido deformacijos atrodo netgi komiškai. Istorinis kontekstas: originali freska tapyta baroko laikotarpiu, kiek žinoma, buvo restauruota bent du kartus: 1930 m. Jerzjo Hoppeno ir 1956 m. Bronislovo Motuzos. Originalaus sluoksnio po visų restauracijų ir kitų laikotarpių nuotykių, gali būti, likę labai nedaug. Kyla klausimas, kam tai daryti, jei vis tiek ji bus atidengta ne iki pirminės barokinės tapybos (nors siekiamybės būta ir tokios), kurios beveik ir nėra, o iki J. Hoppeno (restauratoriaus ir jo komandos, kuri restauravo pirmąjį sluoksnį). B. Motuza įtarinėjo J. Hoppeną buvus netikslų. Dienoraščio ištraukose restauratorius rašė, kad: „darbas [Hoppeno] atliktas negramatnai, gana žemame lygyje“, „Jaučiu, kad čia nuo savęs pridėta“¹⁸. Rašo, kad atrado fono spalvą, kuri buvo originali, Hoppeno – per daug kontrastuojanti: „Grynas ultramarinas, [...]“¹⁹ (tai tiesa).

Dabar taip pat apie paties B. Motuzos darbą atsiliepia šiandieniniai restauratoriai. Fono spalva ne tokia, kokia buvo iš tikrųjų, ne toks atspalvis, darbas atliktas „negramatnai“, potėpiai, linkiai, šešėliai netikslūs, vietoj gėlių pertapyti obuoliukai, nes, matyt, taip lengviau ir greičiau buvo tapyti.

Vis dėlto iš dienoraščių atsiskleidžia, jog B. Motuza irgi stengėsi atrasti tiesą. O dabar ta jo tiesa nuvaloma. Pagal dabartinius tyrimus, paties B. Motuzos fono spalva yra netikslė. Ir mes vėl kasamės prie J. Hoppeno netiesos. Kuri netiesa yra vertingesnė? Kiek tuose kituose sluoksniuose yra (meninės) vertės?

Abu restauratoriai (J. Hoppenas ir B. Motuza) paliko savo parašus, kaip kad menininkai pasirašo ant savo kūrinio. Restauravimas neturėtų būti traktuojamas ir atliekamas kaip meninė veikla, jo tikslas – kuo tikslesnis ir natūralesnis atkūrimas to, kas buvo. Dabartiniai restauratoriai parašų nededa – jeigu deda, tai laikoma bloga, gėdinga ir netaktiška praktika. Taigi

¹⁸ *Universitas Vilnensis*, 2017 04, Nr. 2 (1738), p. 9.

¹⁹ *Ibid.*

vertindami tokiu požiūriu, turėtume atmesti meninės vertės kriterijų, nes meniškai vertingas yra tik originalas. Tačiau jeigu restauracija atliekama iki J. Hoppeno, nepaliekama taip, kaip yra, nes abu vienodai (ne)vertingi, vadinasi, jis turi didesnę vertę nei dabartinis sluoksnis. Kokių pagrindu jis vertingesnis? Galbūt tokiu, jog lieka tik vienas sluoksnis iki tiesos, tiesa persiiviečia ir kitiems paliekama galimybė prisikasti iki galutinės tiesos (baroko) vėliau. Šiam požiūriui randu oponuojančią nuomonę: laikraštyje *Universitas Vilnensis*, išsakytą Nijolės Bulotaitės straipsnyje „Dabar mes tą salę vertiname kaip unikalų tapytojo ir restauratoriaus J. Hoppeno kūrinį, kuris taip pat vertas išsaugoti“²⁰. Kas tie vertintojai ir kodėl vertas čia neįvardyta, tačiau šiame sakinyje J. Hoppeno restauracija laikoma meniškai vertinga ir yra įvardijama kaip „kūrinys“ ir netgi „unikalus“, o tai prieštarauja restauracijos apibrėžimui. Ji, kaip jau minėta, negali būti traktuojama kaip kūryba, kitaip netektų paskirties, priežasties dėl ko ji vykdoma, t. y. tikslo atkurti, o ne sukurti, ji nesiekia unikalumo.

Tiesos paieškos prideda po truputį savo meto tiesos (kaip ir kiekvienas freskos restauravimas), labiau atskleidžia paties ieškančiojo tiesos suvokimą nei pačią tiesą, greičiau parodo, kaip kiekvienu laikotarpiu ta tiesa suvokiama. Galbūt vėliau dabartinių restauratorių darbą kiti taip pat įvardys kaip „negramatną“, nemokšišką. Tačiau manęs neapleidžia mintis, ar tos tiesos paieškos iš tiesų kam nors įdomios? Ar man būtų įdomu, jei būčiau šios institucijos studentas arba netgi rektorius – *ateinu į tą salę ne restauruoti, tik apsižvalgyti, mano neigudusi, nerestauratoriška akis nemato visų plonybių, nežino istorijos*. O ir tikslas abejotinas: pavalyti, nes ta linija netikslė, čia užtapyta, lapas buvo šiek tiek kitokios formos, įlinkis buvo šiek tiek kitoks, žodžiu, tokios detalės, kurios atrodo visiškai nesvarbios. Niekas ten nematys iš apačios. Ir vis dėlto tai svarbu, jei autentiškumas yra vertybė. O man svarbu tai, kad ten buvo nemokšišškai padaryta.

Jeigu ir čia pritaikytume J. Bergerio teiginį, jog viskas, kas supa vaizdą, yra jo reikšmės dalis (taigi ir tai, kas yra ant jo) – šie restauravimai freskos poveikį silpnina, skirtingai nei išdaužymai „Pušelės“ sanatorijos freskose, pirminis vaizdas visiškai paslėptas, užteptas, jo nebelikę, nebelikę apie ką, pagal Bachelard'ą, svajoti, įsivaizduoti. Dabartinis siekis nuvalyti

ir atkurti, kaip buvo, galėtų būti traktuojamas kaip siekis vėl galėti svajoti materiją.

Apie institucijų susidūrimų laukus ir požiūrio skirtumus galėčiau sukurti keletą antraštinio tipo sakinių, kurios atskleistų situaciją ir nebereiktų daugiau kalbėti:

*J. LELEVELIO SALEŠS PLAFONE ATRASTA FRESKA
PAKĖLĖ RESTAURATORIŲ ĮMONĖS PRESTIŽĄ IR
LEIDO JIEMS EFEKTYVIAU KOVOTI SU INSTITUCIJA
DĖL RESTAURACIJOS REIKALINGUMO*

*INSTITUCIJA J. LELEVELIO SALEJE PO ŠILDYMO
SEZONO PRADŽIOS DAR DVI SAVAITES NEĮJUNGĖ
ŠILDYMO DĖL NEVA KAŽKOKIŲ GEDIMŲ*

*RESTAURATORIAMS PRITRŪKO DĖMESIO JŲ
ATLIEKAMIEMS DARBAMS*

*PER DAŽNAI VEDAMOS EKSKURSIJOS SUTRIKDĖ
RESTAURATORIŲ DARBĄ*

*REKTORIUS PASIŽIŪRĖTI Į BESIKEIČIANČIĄ
J. LELEVELIO SALEJĄ UŽSUKĖS NEBUVO, NORS JO
KABINETAS YRA TIESIAI PO JA*

Išvados

Šis tekstas buvo skirtas apsvarstyti kūrinio, autoriaus ir visuomenės santykį, paties meno ir kūrinio vertę. Atvejai, esantys visuomeninės paskirties pastatuose ir suaktualinti dabarties procesų aplink juos, pasirinkti neatsitiktinai.

Viešojoje erdvėje aplink abu aprašytus atvejus dominuoja pirmasis – kultūrinis požiūris į vaizdą; pirmuoju atveju tokios žiūros pasekmė – atsiradusi keliaujanti skaitmeninė kopija / kopijos, į kurios atsiradimą ir

paplitimą įsivėlė ne tik restauratorių laukas, bet ir platesnė visuomenės dalis – verslas, žurnalistai, meno lauko dalyviai. Sekant kitus procesus, atrodo, kad šis atvejis atskleidžia simptomą, visuomenėje pirmasis požiūris gajausias ir dažniausiai nerefektuojamas. Antruoju atveju iš restauracijos lauko jaučiama pastanga tokią žiūrą formuoti – tą liudija tikslas atkurti taip, kaip buvo, pasiekti pirmąjį vaizdo sluoksnį, bei tam tikri susikirtimai su institucija. Dera pasakyti, kad intencija (ar formavimas) vyksta ne prieš kitas dvi išskirtąsias žiūras, bet kaip tik prieš *nežiūrą*, vaizdo nugrimzdimą į užmarštį. Galbūt antrojoje dalyje turėčiau išskirti ir „pasyvią, nefiksuojančią žiūrą“, tačiau to nedarau dėl to, jog ji iškrenta iš konteksto ir per daug praplečia sritį būtent dėl savo pasyvumo (ar neigiamo aktyvumo) aktyvių žiūrų atžvilgiu. Negalima palikti nuošalyje ir to, kad restauratorių laukas, kaip viena iš žaidžiančių dalių, taip pat yra šališka ir suinteresuota aktyviai žvelgdama ir formuodama vaizdą, nes ji, kaip ir kitos, kapitalizmo sistemoje tam turi ir ekonominių motyvų.

Kalbos ir veiksmai aplink (pirmąjį) vaizdą jį mistifikuoja ir apgaubia nematoma aura, nurodo vertę ir sukuria primetantį žvilgsnį (galbūt per jas pasireiškia vaizdo siekis išlikti): *taip reikia žvelgti, ar toks, o ne kitoks yra vaizdas*. Jas atmetu, jos [man] kažkodėl netampa kūrinio dalimi. Tokiais būdais iš dalies galima paslėpti vaizdą, priversti ką nors jame pražvelgti, pražiūrėti. Taip nutinka su išdaužomis ir įraižomis, jos pražvelgiamos, nors yra prieš akis. Apskritai per vieną objektą šios kalbos sugestijuoja, kaip turėtų būti priimamas ir vertinamas meno kūrinys. Kartu jos išduoda norą, sąmoningą ar ne, sutvirtinti pačių kalbėtojų reikšmingumą. Vaizdui kalbų, veiksnių ir procesų reikia, kad jis išliktų matomas. Jei vaizdas pa(s)liekamas vienas, pats sau, jis nebeegzistuoja. Nebeegzistuoja kultūrinėje sąmonėje, o tai reiškia ir niekur kitur. Jo veiksniumi reikia tinkamos terpės, dūzgiančio aplinkinio lauko. Metaforiškai – palaikančių stalo kojų. Stalviršis – vaizdas, kojos – tekstai, kalbos, veiksmai, reprodukcijos. Nuo jų priklauso stalviršio aukštis, paskirtis, pats *atrodymas*. Net ir su jomis savo originaliame fiziniame pavidale jis gali būti pasmerktas būti braižomas, perdažomas, sukapotas, iš vidinės pusės apklijuojamas kramtoma guma. Galimos žiūros turi potencialios tarpusavyje koreliuoti ir dėl to gali pradėti kristi

tinkas, nors dažniausiai jis krenta dėl to, kad niekas į tą vaizdą nežiūri. O ta tikroji tiesa slypi kažkur anapus, gal dar už kitos sienos.

Gauta — 2018 12 21

Literatūra

- Barthes Roland, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų k. vertė Agnė Narušytė, Vilnius: Kitos knygos, 2012.
- Bachelard Gaston, *Svajonių džiaugsmas*, iš prancūzų k. vertė Galina Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1993.
- Universitas *Vilnensis*, 2017 04, Nr. 2 (1738).
- Webb Jen, Shirato Tony, Danager Geoff, *Understanding Bourdieu*, Crows Nest: Allen&Unwin, 2002.

Internetinės prieigos

- Berger John, *Ways of Seeing*, episodes 1, 2, 3, 4, 1972, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-12-05], https://www.youtube.com/watch?v=0pDE-4VX_9Kk&list=PLlhSx0L1hpaGKfq1qXe-1vWUhG1EgIN9Yf.
- Stančienė Kristina, *Amputacija ar eutanazija?*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-11-10], <https://www.7md.lt/dai-1e/2017-10-20/Amputacija-ar-eutanazija>.

Summary

The Influence of the Conservation Processes on the View of the Image: Two Cases of Mural Paintings

Dovilė Bagdonaitė

Keywords: mural painting, conservation, politics of visibility, Pušėlė sanatorium, Lelewel Hall of Vilnius University.

The article examines two cases of mural paintings in Lithuania, which were actualized due to the (un)successful processes of their conservation.

The first case is the mural painting by Birutė Žilytė and Algirdas Steponavičius at the Pušėlė sanatorium in Valkininkai. The author discusses its history and current situation, its status of nationally valuable artefact, its importance and digitisation.

The second case is a discussion of the author's notes on the significance of conservation written during her one-month practice in the Joachim Lelewel Hall of Vilnius University.

The article does not examine these cases within the strictly defined field of conservation and its methods, but raises the questions of cultural and visual politics and analyses how institutions and producers/creators of images seek to shape the perceiver's view of an image, what language is used to talk about it, what are the connections and tensions between the creators of images or the images themselves, their recipients and perceivers, what types of viewing an image are possible and how these types determine our actions related to an image.

The author refers to the works of three main theorists to explore the field. She makes use of Pierre Bourdieu's key definitions such as capital, field, gatekeepers, habit and avant-garde, as well as the material and insights from John Berger's video lectures *Ways of Seeing*. She occasionally appropriates the methodological approaches used by Roland Barthes to analyse photographic images in his book *Camera Lucida*.

Dovilė Bagdonaitė —

Restauravimo procesų įtaka žiūrai į vaizdą: du sienų tapybos atvejai