

KŪRĖJA: MOTERS LAIKAS AKVILĖS ANGLICKAITĖS IR DALIOS MIKONYTĖS FOTOINSTALIACIJOSE

Agnė Narušytė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

anarusyte@gmail.com

Julia Kristeva esė „Moterų laikas“ („Women’s Time“) susiejo feministinio judėjimo virsmus su linijinio, ciklinio ir monumentalaus laiko modeliais, atskleisdama kūrėjos tapatybės ir laiko ryšį. Lietuvos menininkės taip pat interpretuoja „moters laiką“ papildydamos teorinius svarstymus vizualinėmis patirtimis. Straipsnyje analizuojamos dviejų jaunosios kartos menininkių fotoinstaliacijos, reflektuojančios reprodukcijos ir moters tapymo temas: Akvilės Anglickaitės instaliacija *Ji arba yra* (2010) ir Dalios Mikonytės *Žaidimas ženklais* (2013).

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: fotoinstaliacija, moters laikas, feminizmas, tapatybė, Akvilė Anglickaitė, Dalia Mikonytė.

Laimos Kreivyтės ir Elonos Lubyтės 2010 m. Nacionalinėje dailės galerijoje surengta paroda *Moters laikas. Skulptūra ir kinas* atkreipė dėmesį į laiko dėmenį kalbant apie moterį ir jos kūrybą, užuot jas siejus vien su erdvinėmis metaforomis. Pasitelkusios ideologiškai angažuotas meno šakas kuratorės pademonstravo kontrastą tarp dabarties, kai daugėja kuriančių bei galios pozicijas užimančių moterų, ir sovietmečiu joms skirtų vaidmenų, kuriuos įamžino skulptūros ir kino kūrėjai, dažniausiai vyrai. Paroda išryškino paradoksalią situaciją, kai lyčių lygybę deklaravusi ir neva realizavusi sistema moters figūrą naudojo kurdama patriarchalinio diskurso simbolius. Taigi paroda kritiškai analizavo „vyrų laiką“, nors jos atspirties tašku buvo pasirinkta Julios Kristevos esė „Moterų laikas“ („Women’s Time“), kurioje feministinio judėjimo virsmai siejami su linijinio, ciklinio ir monumentalaus

laiko modeliais¹. Moteris, anot Kreivyтės, parodoje veikė kaip „laikmatis“, leidžiantis išmatuoti moters vietą istorijoje:

Nes moteris, pasak Jacques'o Lacano, neegzistuoja. Ji yra vyro Kitas – negatyvas, tuščias kiautas, į kurį vizionieriai menininkai sudeda jiems svarbias reikšmes. Todėl taip mažai vaizduojama konkrečių moterų: dažniausiai tai gyvybės metaforos, motinystės simboliai, tautos alegorijos, grožio objektai, darbo žmonės etc.²

1 Julia Kristeva, „Women’s Time“, in: *Signs*, Vol. 7, No. 1, Autumn 1981, p. 13–35.

2 Laima Kreivyтė, „Moters laikas“, in: *Moters laikas. Skulptūra ir kinas*: Parodos katalogas, sudarytojos Elona Lubyтė, Laima Kreivyтė, Živilė Pipinyтė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, p. 14.



1. Akvilė Anglickaitė, parodos *JI arba yra* instaliacija galerijoje „Kairė–dešinė“, 2010, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Akvilė Anglickaitė, installation of *SHE or Is* at the gallery „Kairė–dešinė“, 2010, paper, C-print



2. Akvilė Anglickaitė, iš ciklo *JI arba yra*, 2008–2009, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Akvilė Anglickaitė, from series *SHE or Is*, 2008–2009, paper, C-print



Paroda atskleidė moterų vietą sovietmečio Lietuvos dailės istorijoje, įrašė moters vaizdinius į linijinį laiką, o cikliniam ir monumentaliam laikui atstovavo „motyvų kartojimasis“ ir „amžinųjų vertybių“ teigimas. Moters kūrėjos laikas taip ir liko nematomas.

Šis sprendimas motyvuotas, jei kalbama apie sovietmetį, kai dauguma kūrėjų buvo vyrai, o kuriančios moterys nereflektavo nei savo kaip kūrėjų, nei moters padėties kultūroje apskritai. Dabar situacija yra pasikeitusi – yra daug kuriančių moterų ir kai kurios iš jų – pati Laima Kreivytė, Laisvydė Šalčiūtė, Akvilė Anglickaitė, Paulina Eglė Pukytė, Marta Vosyliūtė, Kristina Inčiūraitė, Jurga Barilaitė, Laura Garbštienė ir kt. – gilinaisi į moterų kūrybos specifiką. Negana to, 2013 m. jaunos menininkės Dalios Mikonytės atliktas kuriančių moterų situacijos Lietuvoje tyrimas atskleidė tebesitęsiančią diskriminaciją³, o su šiuo tyrimu susijęs fotografijų ciklas *Žaidimas ženklais* išskėlė moters kūrėjos tapatybės klausimą. Taigi šiuo metu jau galima apmąstyti laiko problematiką moterų kūrybos kontekste, t. y. Kristevos aprašytąjį „moterų laiką“. Tačiau norint trumpame straipsnyje suklasifikuoti, išanalizuoti ir įvertinti visą Lietuvos moterų kūrybos lauką ir jį susieti su filosofės idėjomis, reikėtų daryti per daug plačius apibendrinimus, priderinant moterų kūrybą prie pasiūlyto teorinio modelio. Tuo tarpu menininkės, tyrinėdamos specifiškai moteriškas patirtis savo kūryboje, ne tiek realizuoja kokią nors knygine sampratą, kiek ją praplečia sava gyvenimo patirties ir teorinės minties refleksija. Todėl galbūt prasmingiau yra pasigilinti į konkrečius kūrinius kaip kultūros tekstus apie kūrėjos tapatybės ir laiko ryšį.

Savojoje laiko modelių istorijoje Kristeva įvardija kūrėjos tapatybės vietą netiesiogiai. Pirmiausia tada, kai ji kalba apie nėštumą, tik moteriai priskiriamą *reprodukciją* kaip cikliniam laikui priskiriamą žmonijos išsaugojimo laike funkciją, priešingą istorinio laiko

produkcijai⁴. Su cikliniu laiku Kristeva siejo antrąją feminisčių bangą, kurios būdingas bruožas – gilinimasis į kūniškas patirtis, istoriškai apeinamas Vakarų kultūroje, ir apibrėžtos, linijiniame laike nekintančios tapatybės atsisakymas⁵. Antrą kartą ji užsimena apie kūrėją, kai kalba apie naują feminisčių kartą, kuri esą atsisako ypatingos Moters galios ir leidžia visiems laiko modeliams – linijiniam, cikliniam ir monumentaliam – egzistuoti paraleliai viename istoriniame laike⁶. Ši trečioji feminisčių banga, kurios atėjimą rašydamą esė Kristeva tik pranašavo, dar radikaliau iškelia tapatybės takumo klausimą atsisakydama net ir moters, o ypač Moters iš didžiosios raidės, apibrėžimo. Ši karta jau nebeakcentuoja lyčių opozicijos kovoje už moterų teises ir apskritai atsisako skirstymo bei rūšiavimo. Tai filosofė įvardija kaip „*grindžiančios sociosimbolinės sutarties atskyrimo interiorizaciją*, kaip jos pjaunančių asmenų įtraukimą į kiekvienos tapatybės vidų – ar ji būtų subjektyvi, ar seksualinė, ar ideologinė ir pan.“⁷ [kursyvas – J. K.]. Tas nuolat jaučiamas vidinis aštrumas turėtų atsverti, anot Kristevos, šiuolaikinės informacinės erdvės vienodumą ir „demistifikuoti paties simbolinio saito tapatybę“, kad išryškėtų kiekvieno unikalaus asmens, iš kokių galimų tapatybių jis susidarytų, „*simbolinės ir biologinės egzistencijos reliatyvumas*“⁸ [kursyvas – J. K.]. Tokia tapatybė suponuoja ir kitokį laiką, kuris jau įgyja erdvinį pavidalą, kai „tame pačiame istoriniame laike“ vienu metu egzistuoja bei persipina visi trys laikai: ir linijinis, ir ciklinis, ir monumentalusis⁹. Taigi analizuodama moterų laiką Kristeva iš tiesų ragina atsisakyti kūrybos apibrėžimų lyties pagrindu, taip pat ir stabilaus subjekto. Ji siūlo įtraukti skilimą, būdingą simboliškai tvarkai, į kiekvieną subjektą kaip procesą – savikūros ir kūrybos pagrindą, reliatyvizuojantį ne tik tapatybę, bet ir egzistenciją.

4 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 30–32.

5 *Ibid.*, p. 19–20.

6 *Ibid.*, p. 33–35.

7 *Ibid.*, p. 34.

8 *Ibid.*, p. 35.

9 *Ibid.*, p. 33.

3 Dalia Mikonytė, *XXI a. kūrėjos tapatybės problema: tarp ženklų ir tikrovės*: Magistro tezės, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2013.

Kodėl tuomet mes vis dar nagrinėjame moterų kūrybą kaip kažką specifiško ir atskirai apibrėžiamo? Ar nereikėtų koncentruotis vien į socialinės, politinės, ekonominės skirties bei seksualinių tabu moteriai panaikinimą? Juo labiau kad bent jau Lietuvoje kuriančios moterys dažniausiai vengia būti tapatinamos su „moterų kūryba“ ir nori dalyvauti meno pasaulyje tiesiog kaip kuriančios asmenybės. Atsakymas glūdi pačių moterų kūryboje – būtent jos kelia tapatybės ir jos (ne)pastovumo laike problemą, tuomet kai vyrų kūryboje tapatybė dažniau pasirodo kaip savaime suprantamas dalykas, kurio nereikia nei kvestionuoti, nei suprasti. Todėl moterų kūrinius galima analizuoti kaip vizualines „moters laiko“ problemos interpretacijas, kurios papildo teoretinius šios problemos svarstymus vaizdinio jausmo teikiamomis patirtimis, leidžiančiomis suformuluoti naujas išvalgas, taip pat į savo refleksijų lauką įtraukia kitas tapatybės teorijas bei filosofijas. Čia ir aiškinsiuosi moters laiko vizualinį-teorinį vaizdinį analizuodama dviejų jaunosios kartos kūrėjų fotoinstaliacijas: Akvilės Anglickaitės *JI arba yra* (2010) [1–11 il.] ir Dalios Mikonytės *Žaidimą ženklais* (2013) [12–19 il.]. Jas sieja kūrybos principai – prasmės kūrimas išplėstiniame fotografijos lauke už vaizdo ribų ir filosofinio diskurso įtraukimas. Be to, jų abiejų kūrybą grindžianti fotografijos medijos krizės refleksija yra filosofo Peterio Osborne'o įvardytos kultūros dominuojančios formos, kuria ilgą laiką buvo fotografija, kaitos rezultatas¹⁰.

AKVILĖ ANGLICKAITĖ: AUGINIMO LAIKAS

Anglickaitės fotoinstaliacija *JI arba yra* galerijoje „Kairė–dešinė“ [1 il.] buvo sudaryta iš, regis, pabirų fragmentų, kurie sukabinti taip, kad nesudarytų nei linijos, nei kokios nors įvardijamos figūros. Taigi jau pati ekspozicija neigia linijinį pasakojimą ir su juo susijusią laiko sampratą, nors akcentai sudėlioti taip, kad parodos lankytojas pirmiausia ant galinės sienos pamatytų dvi moterų su šunimis fotografijas, tarsi

ikonas, ir tik paskui – kitų vaizdų spiečių ant šoninės. Ryškiausioje ir didžiausioje fotografijoje [2 il.] vaizduojama jauna graži moteris geltonais banguojančiais plaukais, vilkinti rausvą žvilgančią suknelę ir apsisiautusi raudona mantija. Šalia jos tupi haskių veislės šuo ir kone pamaldžiai žiūri į ją. Tik ketvirtadalį pirmosios fotografijos ploto užima antroji [3 il.], kurioje matome vyresnę ir stambesnę, nors taip pat šviesiaplaukę moterį, apsirengusią juodai ir laikančią neaiškios veislės šuniuką. Abi nufotografuotos mėlyname fone, o tiksliau – tuščioje iš silikoninių plytų sumūrytoje patalpėlėje. Abu portretai pilni krikščioniškoje dailėje įprastų ženklų, kurie leidžia kritikams priskirti įvaizdžius vyriškai moters vaizdavimo tradicijai. Taigi konkrečios moterys čia vėl matomos kaip „tušti kiautai“. Į juos sudėtas reikšmes taikliai išnarplioja Lina Michelkevičė:

Šiuose kruopščiai sumodeliuotuose jau/dar neišpildžiusių madonų portretuose bent kiek su Vakarų meno istorija susipažinęs žiūrovas nesunkiai atpažįsta kai kuriuos mariologinės dailės elementus: mėlyną spalvą, krikščionybėje išskirtinai laikomą Mergelės Marijos spalvą, klasikinę motinos su kūdikiu pozą pirmojoje nuotraukoje, raudoną, dievo buvimą ženklinančią jaunosios madonos skraistę ir juodus vyresniosios drabužius, būdingus pietos vaizdavimo tradicijai. Kita vertus, jei pagyvenusiai moteriai šuo atstoja kūdikį, jaunosios santykis su savo sibirine laika tuo tarpu atrodo panašesnis į atsargią aistrą (arba į raudonkepuraitės ir vilko istoriją). Abu šie moterų tipai atitinka du pagrindinius Vakarų meno (dailės, fotografijos, kino) istorijos moterų įvaizdžius: viena jų – rūpestinga, nuolanki motina, madona (kurios atsidavimas neprivalo būti nukreiptas į kūdikį); antroji – nuodėminga, taipogi atsidavusi, tačiau iš aistros (Marijos Magdaličės tipas). Anglickaitė nesipriešina šiai vyriškai vaizdavimo tradicijai – ir net jeigu pirmoji jos madona senstelėjusi ir nevaisinga, savąją globos ir atsidavimo funkciją ji atlieka kuo puikliausiai.¹¹

10 Peter Osborne, *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013, p. 125.

11 Lina Michelkevičė, „JI, madona ir chiaroscuro. Akvilės Anglickaitės paroda galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *Generation of the*



3. Akvilė Anglickaitė, iš ciklo *JI arba yra*, 2008–2009, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Akvilė Anglickaitė, from series *SHE or Is*, 2008–2009, paper, C-print



Pastebėtina, kad kritikė aptaria portretus pagal įprastą žiūrėjimo iš kairės į dešinę tvarką, nors ir dydžiu, ir spalvų intensyvumu išskirta ir pirmiausia patraukia žvilgsnį dešinėje kybanti jaunosios moters fotografija. Be to, Michelkevičė nekelia klausimų apie šiuose portretuose akis badančius neatitikimus. Kodėl su tradicinėmis madonomis ir pietomis vaizduojami šunys? Kodėl madona aprenpta pietos drabužiais, o nuodėmingoji mergelė – dieviškumą žyminčiu raudonu apsiaustu? Ir kodėl jos abi patalpintos mėlynoje erdvėje? Pagaliau – kodėl po gražuolės kojomis grindys šlapios, o po vyresniosios madonos-pietos – ne?

Simbolių žodynas nebūtinai padės viską iki galo išsiaiškinti, nes menininkė neprivalėjo vadovautis kokiu nors kanonu. Bet žodyne įvardytos reikšmės gali būti svarbios skaitant instaliacijos naratyvą. Taigi šuo – daugiaprasmė figūra, kuri gali reikšti ir ištikimybę, ir mirtį, viduramžių dailėje baltas šuo simbolizavo dievobaimingumą ir ištikimybę, o juodas – pavydą¹². Pavydas nėra tas jausmas, kurį paprastai siejame su madona ar pieta, o dievobaimingumas nebūna seksualios gražuolės atributas. Kita vertus, adoruojantį šunį-meilųžį galėtume suvokti kaip pavojingą vilkolakį, o kūdikį-šunį – kaip išsigimėlį, daugelį besilaukiančių moterų kamuojančio nerimo, kad kūdikis gims nenormalus, išraišką. Juo labiau kad juoda spalva pastūmėja mintis įvairių satanistinių pasakojimų apie velnio pradėtą kūdikį link. Raudona spalva, taip ryškiai išskirianti jaunąją gražuolę, irgi pilna dviprasmybių – tai ir meilės, aistros, vaisingumo, ir mirties, karo, kraujo, ir pragaro ugnies, ir nuodėmės, ir Kristaus malonės ženklas¹³. Tas

Place: Image, Memory and Fiction in the Baltics / Vietos karta: Atvaizdas, atmintis ir fikcija Baltijos šalyse: Parodos katalogas, sudarytojas Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Mene, 2011, p. 84. Pirmą kartą straipsnis publikuotas *artnews.lt*, [interaktyvus], 2010 04 16, [žiūrėta 2015-03-29], <http://www.artnews.lt/ji-madona-ir-chiaroscuro-akviles-anglickaites-paroda-galerijoje-„kaire-desine“-5625>.

12 *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*, sudarytoja Dalia Ramonienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 293.

13 *Ibid.*, p. 270.

pats pasakytina ir apie juodą – jos buvimas perša mintį apie šėtoną, nuodėmę ir mirtį, tačiau ji gali reikšti (o turint omenyje moters pozą, turbūt ir reiškia) nuolankumą, nusižeminimą bei savęs išsižadėjimą¹⁴. Mėlyna, tiesa, aiškesnė – tai dangaus, tyrumo, dieviškumo, tiesos, pastovumo ir ištikimybės spalva¹⁵. Paprastai numatyją spalvos reikšmę padeda nustatyti kontekstas. Ką mums sako mėlynos, raudonos ir juodos spalvų išsidėstymas šiame dviejų moterų su šunimis fotografijų ansamblyje?

Pažvelkime dar kartą į moteris. Jei jaunoji moteris, galima sakyti, spindi nežemišku grožiu, tai vyresniąją parodos recenzentė Monika Krikštopaitytė taikliai pavadino „žemiška moterėle“, „kaimyne iš bet kurio namo“¹⁶. Taigi iš gražuolės paveiklo negalime pašalinti nei aistros-nuodėmės, nei dieviškos globos reikšmių, o madona su šunimi vietoj kūdikio yra ir arčiau mirties, ir nusižeminusi bei išsižadėjusi savęs, ir pavydinti kitoms normalių kūdikių. Sprendimą pasiūlo mėlyna erdvė, kurioje moteris stovi, spalva ir patalpos keliamos asociacijos, nes ta pati erdvė sieja abu portretus taip, tarsi čia matytume vieną moterį skirtingais gyvenimo tarpsniais. Tuomet instaliacijos tema tampa moters laikas – tos pačios moters, kuri brandaus gyvenimo pradžioje adoruojama, geidžiama ir apipinama dangiškais vizijomis, o atlikusi reprodukcinę funkciją lieka beveik nematoma globėja. Ta erdvė atrodo gana abstrakti – ją galima suvokti kaip tiesiog „foną“, bet įsižiūrėjus atidžiau, ji kelia asociacijas su kalėjimu (vienutė), rūsiu (silikoninių plytų šaltis), išviete (dydis). Tai nėra jaukus namų interjeras ar peizažas, kuriame aptinkamos tapybinės madonos. Taigi Anglickaitės moteris stovi tremties ir užribio, galbūt nepadorių užsiėmimų, erdvėje – šlapios grindys po gražuolės kojomis gali būti ir sueities, ir gimdymo, ir netvarkos išraiška.

14 *Ibid.*, p. 126.

15 *Ibid.*, p. 202.

16 Monika Krikštopaitytė, „Vaizdai kartais geriau už žodžius. Akvilės Anglickaitės paroda „Ji arba yra“ galerijoje „Kairė-dešinė“, in: *7 meno dienos*, 2010 04 16, Nr. 14–16 (890–891), p. 7.

Tačiau šią blogas konotacijas skleidžiančią erdvę dengia vienintelė iš čia panaudotųjų neginčijamai teigiama spalva – mėlyna, dangaus spalva. Ką tai galėtų reikšti? Kiekvienam žiūrovui čia palikta daug laisvės interpretuoti, bet portretų ikonografija verčia atsiversiti ne kokį nors kitą, o *krikščioniškosios* ikonografijos žodyną. O šiame kontekste tiesos ir ištikimybės vertybės išreiškiančia spalva nudažyta erdvė veikia kaip tradicinis Švč. Mergelės Marijos kaip Dangaus Karalienės apsiaustas ir kartu asocijuojasi su bažnyčia, kuri dažnai buvo tapatinama su Marijos kūnu¹⁷. Šis „kūnas“ Anglickaitės fotografijose talpina visas minėtas dvilypes, daugiaprasmes, priešingiems moralės poliams atstovaujančias reikšmes. Kitaip tariant, moters figūrą čia galima perskaityti kaip atliekančią krikščionybės siūlomus Marijos ir Marijos Magdaliėtės vaidmenis, į kuriuos kaip lengvai atpažįstamas figūras patriarchalinė kultūra spraudžia moterį primesdama jai ir savo simbolinę tvarką, pagrįstą vien aiškių moralinių kategorijų opozicijomis. Tačiau apvilkusi moteris atpažįstamais, bet sumaišytais ikonografiniais ženklais, Anglickaitė pademonstruoja, kad patį krikščionybės pasakojimą apie moterį ardo prieštaravimai, o jos ikonografinės figūras sprogdina ignoruojamos moters patirtys. Tuomet tarp šių dviejų portretų išsitenkanti, laike besitęsianti moteris Anglickaitei nėra „tuščias kiautas“, bet daugialypis subjektas.

Taigi instaliacijoje *Ji arba yra* prasmės skaitymą moters laiko interpretacijos linkme kreipia sodrių spalvų vaizdinio panašumas ir kartu nesuderinamumas su įprastomis krikščioniškosios ikonografijos reikšmėmis. Be to, akivaizdu, kad menininkė šį nesuderinamumą sieja su motinyste, kuri taip pat yra ir moters tapatybę nusakanti sąvoka, ir vaidmuo, kurį apibrėždamos ir reglamentuodamos valstybė ir religija valdo moters kūną, socialinę raišką ir sąmonę. Kaip tik todėl Krikštopaitytė rašydama recenziją nuo šios temos nori ir negali atsiriboti:

17 *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*, p. 47.

Nei menininkei, nei man nesinori sakyti, kad tai yra kūrinys apie motinystę, nes tarybinė dailė kentėjo nuo daugybinių motinysčių – taip antru vardu buvo vadinami režimo „teisingų“ temų neatitinkantys paveikslai. Tas pats laikotarpis pasižymi dar ir didžiuliu viešo motinystės idealizavimo ir realios izoliacijos konfliktu. Šiomis dienomis motinystė – įvairių partijų ir celibato laikytis pasižadėjusių šventikų vartojama sąvoka, nemaloniai valkiojama, ypač prieš rinkimus, reguliariai prarandanti „šventumą“ mažinant biudžetą ir vėl ištraukiama, kai moterys įsidrąsina norėti teisių, nors šiaip dviese su vaiku nėra laikomos šeima.¹⁸

Čia išvardytos socialinės ir politinės priežastys skatina ignoruoti tai, kas akivaizdu, matyt, vengiant ir sąvokos peršamo supaprastinimo. Tačiau įrašius instaliacijoje pastebėtą moters laiko ir per motinystę apibrėžiamos tapatybės ryšį į Kristevos esė „Moteryų laikas“ kontekstą, išryškėja menininkės požiūrio radikalumas. Anot Kristevos, moters tapatybės klausimas ypač aštriai išskyla besilaukiant kūdikio ir tas tarpsnis „patiriamas kaip radikalus subjekto skilimo išbandymas: kūno pasidvigubinimas, „aš“ ir kito, gamtos ir sąmonės, fiziologijos ir kalbos atsiskyrimas bei kogzistavimas. Šį fundamentalų iššūkį tapatybei lydi visumos – narcisistinės pilnatvės – savotiškos įstatymu įsteigtos, socializuotos, natūralios psichozės fantazija“¹⁹. Taigi Kristevai motinystę apibrėžia realiai vykstančio skilimo ir visumos fantazijos opozicija. Ją galima atpažinti ir Anglickaitės kūrinyje – kaip matėme, nenusistovinti ties viena interpretacija, tarp jaunystės seksualumo, nuodėmės, pavojaus, globos, mirties, nuolankumo ir ištikimybės svyruojanti moters tapatybė čia gaubiamą Švč. Mergelės Marijos spalva, kurią galima suprasti ir kaip „visumos fantaziją“, ir kaip institucionalizuotą psichozę, nors į šią ankštą erdvę ištremtas visas skilimų branduolys. Šią prieštaringą

18 Monika Krikštopaitytė, *op. cit.*, p. 7.

19 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 31.



4. Dalia Mikonytė, ciklo *Žaidimas ženklais* instaliacija, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, installation of the series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

motinystės patirtį, kaip ir tai, kad nėštumo metu moters figūroje ir sąmonėje koegzistuoja „aš“ ir „kitas“, nesusiliejančios, bet susietos meilės ryšiu, Kristeva vadina „kūryba griežtąja sąvokos prasme“ ir sieja su kūrybinėmis moterų aspiracijomis. Tai Kristeva laiko tiltu į „monumentalų laiką“, kurį realizuos naujoji feministų karta, jungianti visus tris laikus ir atverianti „egzistencijos reliatyvumą“²⁰. Taigi ši laikė išliekanti, ta pati ir kintanti, madona pagal Anglickaitę yra ne kas kita, o tos naujosios kartos kūrėja, permąstanti istorijos laiką kaip sudarytą ne iš linijinių priežasčių ir pasekmių grandinių, o iš persiklojančių, viena kitai prieštaraujančių trukmių.

20 *Ibid.*, p. 33–35.

Išryškinus instaliacijos pagrindinę temą ir jos problematiką, metas atkreipti dėmesį į kitas fotografijas [4 il.], kurių supamas žiūrovas artėja prie aptartų ikonų primenančių moterų portretų. Tos kitos fotografijos sudaro keturias grupes. Pirmiausia matome tris lyg ir to paties kalvoto peizažo, tarsi pravažiuojamo automobilio, fotografijas [5 il.] – čia lyg ir kartojasi, lyg ir keičiasi krūmokšniai, banguoja kalvos keteros linija, judėjimo iliuziją kuria neryškumas, žydrame danguje keičiasi debesėliai, tai pasislepia, tai išnyra žemai kybanti saulė. Antra grupė – tai trys lapijos fotografijos [6 il.], užfiksuotos „iš vidaus“, lindint krūmuose, į kurių tamsą prasiskverbta tai daugiau, tai mažiau šviesos, bet veidą kone braukantys lapai išlieka tamsūs. Trečią grupę sudaro keturi interjerai: pirmajame [7 il.] tarp



5. Dalia Mikonytė, *Apropriacija vėl*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *Appropriation again*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

lempų (viena šviečia), moteriškos skrybėlės ir vyriškos kepurės su snapeliu, paveikslų ir laikrodžio stovi laiminančio, raudonu apsiaustų apsigobusio Kristaus statulėlė; antrajame [8 il.] už stalo kavinėje sėdi žmonės, o žydro dangaus fone išryškėja alaus taurė ir knygą skaitančios merginos galva; trečiajame [9 il.] dangaus šviesą įrėmina šeši siauri arkiniai langai po gotikiniu skliautu; ketvirtajame [10 il.] matome žmonių minią, nusišukusią į duris, už kurių švyti kita patalpa, o virš durų – penki siauri arkiniai langai. Ketvirtą „grupę“ sudaro viena fotografija [11 il.], kuri niekur „netelpa“ – joje užfiksuotas pamiškėje stovintis apsnigtas karsto



6. Dalia Mikonytė, *Nuorodos*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *Links*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

pavidalo paminklėlis. Ši nuodugni vaizdų inventorizacija reikalinga tam, kad objektų visumos nenustelbtų ryškūs ir lengvai su religiniu kontekstu susiejami ženklai: Kristus, bažnyčia, šviesa. Būtent juos akcentuoja Michelkevičė ir padaro tokią išvadą:

Tuo tarpu moters, JOS, tema, pradėta su parodos pavadinimu ir marijų portretais, čia šiek tiek išskysta. Ją galima įskaityti nebent jusliniame vaizdų dėliojimo principu (atsižvelgiant į jausminį pradą, kuris tradiciškai priskiriamas moteriai), žinojime, kad parodos autorė pati yra moteris, ir pavienėse



7. Dalia Mikonytė, *Įvairovė*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *Variety*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

figūratyvinėse užuominose, kaip antai miško fragmente šmėkštelėjusiuose dilgėlės, o gal baltažiedės notrelės žieduose, naudojamuose moteriškoms ligoms gydyti.²¹

Skirtingai nei apčiuopiamus pastatų ar skulptūrų pavidalus įgiję religiniai simboliai, kurie šiuos neaiškius ir tarsi netvarius vaizdus įmontuoja į tikėjimo ir religinių normų diskursą, šviesa vis dėlto išlieka daugiaprasmė ir kartu su fotografijose dominuojančiu

21 Lina Michelkevičė, *op. cit.*, p. 84.



8. Dalia Mikonytė, *Biblioteka*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *Library*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

neapibrėžtumu kelia nerimo jausmą. Į tai atkreipia dėmesį Krikštopaitytė:

Parodoje *II arba yra* šviesotamsa kuria visus šiuos prasminius efektus – ir dieviškos Apvaizdos (iš dangaus arba pro muziejaus-bažnyčios langus, duris plūstanti šviesa), ir paslapties, nežinomybės išpūdį (pro miško tankmę prasiskverbiantis silpnas spindulys), galų gale tam tikrą nerimą (blausūs vakarėjančio ar auštančio dangaus peizažai).²²

22 *Ibid.*, p. 85.



9. Dalia Mikonytė, *Tie patys rūpesčiai*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *Same Worries*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

Kritikė pastebi ir tai, kad parodos prietema kuria neaiškumo ir „artikuliacijai sunkiai pasiduodančių potyrių“ atmosferą, „laukimą kažko nežinomo įsigilinant į patirtis“. Tad visą šių šoninių fotografijų grupę ji perskaito kaip:

kažko nežinomo laukimą, nes ten žvilgsnis klaidžioja ir užsibūna nuošaliuose vietose: langas (lyg ir bažnyčios), mirganti saulėje lapija, parko aikštelė, išėjimas kažkur, kažki ko susibūrę žmonės. Toks į abstrakcijas linkęs atsipalaidavęs žvilgsnis dažniausiai būna kažko laukiant, pusiau įsigilinus į transą, įsigilinus į savo



10. Dalia Mikonytė, *Bloga įtaka*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *Bad Influence*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

pojūčius. Akių klaidžiojimas būdingas ir kūdikiams. Iki tam tikro laiko jiems vienodai įdomu (neįdomu) žiūrėti ar į šaldytuvo šoną, ar į tapetus, ar į dėmesio trokštančius svečius. Žvilgsnis tyvuliuoja kažkur viduje, tik kartais susisiedamas su išore. Neapčiuopiamas pranešimas (ar pasidalinimas tuo neapčiuopiamu) po truputį įgauna bruožus. Sudėjus iškalkuliuotus raktinius žodžius paeilui, gautųsi kažkas tokio: moteris laukia ir stebi tai, kas vyksta viduje, po to joje atsiranda naujas žmogus su savo vidumi.²³

23 Monika Krikštopaitytė, *op. cit.*, p. 7.



11. Dalia Mikonytė, *Mes galime tai padaryti*, iš ciklo *Žaidimas ženklais*, 2013, popierius, chromogeninis spalvotas atspaudas, dydis kintamas, autorės nuosavybė

Dalia Mikonytė, *We Can Do It*, from series *Play with Signs*, 2013, paper, C-print

Taigi fenomenologinė fotografijomis inscenizuojamo žvilgsnio analizė rodo, kad moters tema niekur nedingsta – čia perteikta jos vidinė savistaba, jos kūne augant naujam subjektui, kuris taip pat patiria jam savą-svetimą moters kūną iš vidaus. Pastarąjį išpūdį kuria ant sienos išskleistų fotografijų raiška – jose sunku identifikuoti objektus, kurie yra užtamsinti ar sujudėję, erdvės ir situacijos lieka nepaaiškinamos, nes neįmanoma atsakyti, iš kur sklinda šviesa, ar saulė kyla, ar leidžiasi, ko susirinkę žmonės, kam pastatytas paminklėlis. Kartu visa tai kuria ir abejingumo išorei pasiją. Negana to, užfiksuotos situacijos niekaip nesusijungia

į nuoseklų pasakojimą, nes čia negalima įvardyti jokių įvykių, nebent keliavimą (peizažu), stovėjimą (krūmuose), stebėjimą (žmonių), būties refleksiją (prie paminklo). Šie pasyvūs „veiksmai“, paprastai susiję su įvykio laukimu, kaip ir erdvės „nevaizdavimas“, tampa nuorodomis į vidinį laiką. Jo formą galima apibūdinti kaip žmonijos pratęsimą užtikrinančio reprodukcijos ciklo, kuriame moteris yra tik tarpininkė, „ištiesinama“ ir išplėtimą į vienos moters kaip subjekto vidinio laiko tarpsnį, jį supinant iš Kristaus gimimo, mirties ir prisikėlimo istorijos apmąstymų, kelionės, laukimo ir atsiminimo gijų.

Šio tarpsnio reikšmę galima perskaityti su Kristevos „moterų laiku“ siejant instaliacijos pavadinimą *Ji arba yra* ir parodos anotaciją: „Nuotrupos iš jos buvimo – neįvykusios, buvusios, besitęsiančios, iki ar be, naujo, kito susikūrimo“²⁴. Moters vidinio skilimo patirties sukeltą nežinios būseną išsako sukapota žodžių virtinė ir loginis pertrūkis pavadinime – perskaite „Ji“, mes tikimės „Jis“, o vietoj to aptiktas „yra“ iškelia prieštaravimą, kartu tapdamas užuomina į nutylėtą priešingą egzistencijos būvį žyminčią sąvoką, kuri šioje disjunkcijoje užima moters vietą. Tuomet pavadinimą galima perskaityti ir taip: „Arba moteris, arba egzistencija“, taigi kaip nuorodą į moters atskirtumą nuo būties. Kita vertus, didžiosiomis raidėmis parašytame įvardyje *Ji* ataidi ir šio straipsnio įžangoje minėtas Jacqueso Lacano teiginys: „Tokio dalyko kaip Moteris nėra“²⁵. Tačiau skirtingai nei, regis, interpretuoja Kreivytė, Kristevai svarbiau tai, kad Lacanui nėra Moters iš didžiosios raidės, t. y. būtybės, kuriai būdinga „mitinė vienovė“²⁶. Kaip matėme, Anglickaitės instaliacija paneigia bet kokią neprieštaringos vienovės galimybę

24 „Akvilės Anglickaitės paroda „Ji arba yra“ „Kairėj – dešinėj“, in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2010 04 06, [žiūrėta 2015-03-29], <http://www.artnews.lt/akviles-anglickaites-paroda-„ji-arba-yra“-„kairėj---desinėj“-5457>.

25 Cituota Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 30. Citata iš Jacqueso Lacano, „Dieu et la jouissance de la femme“, in: Idem, *Encore*, Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 68.

26 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 30.

išryškindama moters laiką kaip nuolatinį tapsmą, kai išgyvendama nėštumą ir reflektuodama motinystę ji kvestionuoja kitų primestas tapatybes ir įsiklauso į jos viduje – kūne ir sąmonėje – vykstantį skilimą.

Tačiau čia nemažiau svarbus ir lytiškai neapibrėžtas patirties bendražmogiškumas. Naratyvą neigiantis fotografijų išdėstymas ir jų „abejingumas erdvei“, kuri lieka iki galo nesuvokiama ir trukdo įžiūrėti perspektyvą kaip „kelį į ateitį“, yra būdas „pamatyti“ laiką. Gal dėl to ir parodos recenzentės, nepaisant aiškios moteriškumo ikonografijos, akcentavo instaliacijos prasmų universalumą. Štai Michelkevičė daro išvadą, kad Anglickaitės kūrinys atspindi universalią (nelytišką), iš „bazinių vaizdų“ sudarytą vizualumo istoriją²⁷, o Krikštopaitytė pastebi gilinimąsi į save apskritai²⁸. Galimybė pamatyti laiką – paradoksalus noras, nuo seno žadinęs filosofų vaizduotę, nes, anot Immanuelio Kanto, objektyvus laikas neegzistuoja – „Laikas yra ne kas kita, kaip vidinio jutimo, t. y. mūsų pačių ir mūsų vidinės būsenos stebėjimo, forma“²⁹. Būtent ji mums padeda susikurti tiek nuolat kintančios tikrovės reiškinių, tiek išliekančio nepaisant visų skirtumų ir skilimų savojo „aš“ tapatybės vaizdinį³⁰. Taigi pamatyti fiziškai neegzistuojantį laiką būtų tas pats, kas pamatyti savąjį „aš“, sąmonę arba sielą, jei kalbėsime Kanto terminais.

Šią problemą tyrinėjęs Kristupas Sabolius teigia, kad laiką galime pamatyti vaizduotėje, ir tai nebus tik realiai neegzistuojančių dalykų įsivaizdavimas, nes vaizduotė, kuri užbaigia pojūčių duomenis ir įvaizdina mintis, yra reali. Kitaip tariant, vaizduotės kuriami vaizdai yra erdve išreikštas laikas:

27 Lina Michelkevičė, *op. cit.*, p. 85.

28 Monika Krikštopaitytė, *op. cit.*, p. 7.

29 Immanuel Kant, *Grynojo proto kritika*, vertė Romanas Plečkaitis, Vilnius: Margi raštai, 2013, p. 78.

30 *Ibid.*, p. 91: „Visa, kas atvaizduojama jutimu, šia prasme visada yra reiškinys, tad arba visai negalima tarti esant vidinį jutimą, arba subjektas, kuris yra vidinio jutimo objektas, vidiniu juti- mu gali būti atvaizduotas tik kaip reiškinys, o ne taip, kaip jis pats spręstų apie save, jei jo stebėjimas būtų tik savaveiksmiš- kumas, t. y. jei jis būtų intelektinis.“

Laiko intuicija (kad ir kokį patirties modalumą reikštų) nesiduoda kitaip nei „išoriškomis“ erdvinėmis konfigūracijomis. Laikas visuomet slepiasi už erdvės, todėl net kai užmerkiame akis ir mėginame nuo jos atsiriboti, figūratyvumas nenustoja mūsų persekiojės. Tai ir yra vaizduotė – už-objektiniuose simuliakruose ištirpusi grynoji tėkmė.³¹

Tirpimą, slėpimąsi, objektų simuliakriškumą, matymą tarsi primerktomis akimis, žvilgsnio judėjimą ties niekuo neapsistojant perteikiančias Anglickaitės fotografijas galima suvokti kaip grynosios tėkmės, laiko intuicijos erdvines išraiškas. Ji sustabdo tarpinės būsenos vaizdus, užlaikydama ateitį kaip išrišimą – kad kvadratinuose fotografijų lakštuose sugautas laiko momentas išliktų virsmo taške. Tuomet fotografijos atitinka Sabolius pateiktą vaizdų dabarties apibrėžimą:

Vaizdų protencija yra metamorfozės lūkestis, vaizdų retencija yra metamorfozės užlaikymas. Jų dabartis yra grynoji metamorfozė, „kitimas ir vien tik kitimas“.³²

Šiuo požiūriu Anglickaitės instaliacijoje ant šoninės sienos išskleistos fotografijos, išskyrus mirties – jau įvykusios metamorfozės – ženklą paminklėlį, yra sukonstruotos taip, kad nukirstų laiko tėkmę į bet kurią pusę, o jų konsteliacija sudarytų tik paskirų momentų visumą, kurią galima suvokti tiktai kaip ne- kintantį „dabar“ – kaip dabartyje „tyvuliuojantį“ vidinį žvilgsnį, dar neįvykus laukiamai metamorfozei. Šis radikalus neapibrėžtumas trukdo įsibėgėti linijini- am istorijos laikui. Praeities ir ateities taškų nenu- matantis dabarties laikas yra begalinis kaip šios ins- taliacijos vaizduose išnyrantis dangus, gamtos lapija ir šviesa. Kaip jau esu rašiusi apie kitą Anglickaitės instaliaciją – *Fermata*:

31 Kristupas Sabolius, *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenolo- gija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 205.

32 *Ibid.*, p. 206–207.

Apie tokią dabartį savo *Išpažinimuose* šv. Augustinas nekalbėjo. Joje nėra sukaupta praeities dabartis ir ateities dabartis. Ji ne(be)žino savosios priežasties ir pratęsimo. Šio kūrinio laikas – tai ne istorijos laikas. Tai – vaizdo, atsisakančio dalyvauti istorijose, laikas, nutrūkę prasminiai, kultūriniai, erdviniai ryšiai, kai žiūri ir tikrai nežinai, kas bus.³³

Vis dėlto šis laikas nėra nei sustabdytas, nei vienalytis. Fotografijos, kaip minėta, būriuojasi į grupes [4 il.], kurių ne tik objektai, bet ir ritmai yra skirtingi. Ritmų derinį galima „išgirsti“ kaip muzikinę kompoziciją: kelionė peizažu yra ištęstas monotoniškas žemų ir aukštų garsų akordas, nelygiai pertraukiamas medžio tamsaus taško, saulės blykstelėjimų, užteškiamų debesų; stovėjimas krūmuose ir intymūs interjerai – tai chaotiškas žemųjų garsų šiugždėjimas, kurį perskrodžia šviesos pliūpsniai ir raiškus Kristaus figūros retorinis mostas; interjerai, kur susirinkę žmonės, sudaryti iš konkrečios muzikos garsų – pilamos kavos, šnekų, kojų trepsėjimo; paminklo ir bažnyčios interjero fotografijose švytinčios ir tamsios vertikalės bei jas nukertančios horizontalės kuria tvarkingų taktų ir registrų struktūrą. Ši kukli ritmų fenomenologinė analizė turėtų parodyti, kad iš pažiūros pabiri vaizdai iš tiesų sudaro keturias ritmines partijas – tai tarsi vizualinis skirtingų instrumentų kvartetas, kurio parodos erdvėje atliekamas kūrinys susijungia į tai, ką Sabolius, remdamasis Gastono Bachelard'o *Trukmės dialektika (La dialectique de la durée)*, vadina „vertikaliu laikiškumu“:

Padidėjusi dinaminė vaizduotės galios jėga susisija su pirmąjį laikų laikiškumo, ritminių struktūrų, jėgų kultivavimo bei rezonuojančių dažnių reguliavimo procesais, kuriuose psichika ima reikštis kaip

33 Agnė Narušytė, „Keturi fotografijos prieštaravimai Šv. Augustinui. Akvilės Anglickaitės paroda „Fermata“ Vilniaus grafikos meno centro galerijoje“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2013 04 19, Nr. 16 (1030), [žiūrėta 2015-04-18], <http://www.7md.lt/daile/2013-04-19/Keturi-fotografijos-priestarasv-Augustinui>.

kosmologiškai orientuotas judėjimas. Šio tipo svajose turiniai suvokiami ne kaip išgyvenamos apibrėžtos tiesos, bet veikiau kaip intencionalios vibracijos pobūdis, kuris gali būti sąmoningai pagautas ir įkūnytas.³⁴

Tad galime daryti išvadą, kad Anglickaitės instaliacijoje *Ji arba yra* pabirų fotografijų sistema akompanuoja pagrindinei moters laiko temai susiedama jį su kosmoso judėjimą valdančiomis jėgomis, trukmėmis, ritmais ir dažniais, o motinystės temą atsieja nuo bet kokių žinomų teiginių. Kūrinys perteikia „kūno vibracijas“ tam tikru – nėštumo ir laukimo – momentu, tačiau tai nereiškia vien tiktai gilinimosi į besikeičiančio kūno, kuriame formuojasi kito kūnas, patirtis – tai yra ir būties pasaulyje „vertikalaus laikiškumo“ įvaizdinimas. Kitaip tariant, fotografijų ritmanalizė ragina pavadinimo žodį „arba“ dekonstrukciškai perbraukti. Viena vertus, būties ritmams atstovaujanti fotografijos ir moters vaidmenis reprezentuojanti ikonos atskirtos jas eksponuojant ant skirtingų sienų, taigi turime arba „Ją“, arba būtį. Kita vertus, abi sąvokos jungia ne tik erdvę, bet ir ant abiejų sienų pasikartojančios spalvos (šviesos dažniai) bei kultūrinių ženklų reikšmės (tikėjimas, auka, meilė ir t. t.), taigi turime ir „Ją“, ir „būtį“, kuri čia reiškiasi kaip monumentalus įsiklausymo į kosmoso virpesius laikas.

DALIA MIKONYTĖ: AUGIMO LAIKAS

Jei Anglickaitės instaliacijos centre – moters laikas, tai Mikonytė dekonstruoja ir moteriškumą, ir tapatybės trukmę laike kaip neįmanomas. *Žaidimo ženklais* [12 il.] veiksmas vyksta ant sienos, kuri yra švelniai rausvai pilka *tabula rasa*. Ant jos galima prilipdyti ką tik nori ir lygiai taip pat lengvai nuimti, nes pagrindinė lipdymo priemonė yra popierėliai, kurie prikimba tik laikinai, o nuimti nepalieka jokių pėdsakų. Taigi čia

34 Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 236.

lengva jungti, konstruoti ir paskui pasijuokti iš atsitiktinumo kūrybos. Pristatydamą ciklą Mikonytė sieja nufotografuotą sieną su kūrėjos tapatybe:

Darnus, vieningas bei išskirtinis asmenybės tapatumo naratyvas – tik idealus literatūrinis projektas. Bet koks bandymas reprezentuoti tapatybę greičiau galėtų būti suprantamas kaip tam tikras performansas, simuliacija ir žaidimas kalba, jos ženklais. Tapatumas yra ne tik tai, kas mums buvo iš anksto duota, bet ir tai, ką mes pasiekiamo, sujungdamos įvairius savo gyvenimo įvykius ir aplinkybes į naratyvą. Tapatybė – kiekvienos žmogės gebėjimas balansuoti tarp konstravimo, sąmoningumo ir atsitiktinumo. Nors neįmanoma nupiešti vientiso XXI a. kūrėjos tapatybės portreto, galima sudėlioti nuorodas, kitaip sakant, nubrėžti punktyrinę liniją.³⁵

Taigi menininkei siena reprezentuoja hipotetinę asmenybę, kartu ji yra tarsi veidrodis, nerodantis tikrojo veido, tik kitiems atsukamą kaukę, o tapatybę – kaip performansą. Šiuo atveju tai – moteriškumo performansas, bet subtiliai išardytas, pasiremiant teorijoje įsitvirtinusia performatyvos tapatybės samprata, kurią suformulavusios Judith Butler fotografija taip pat yra ant sienos³⁶. Tačiau Mikonytė akcentuoja ne keitimąsi vaidmenimis, ne lyties elgsenų ir praktikų realizavimą, bet tapatybės raišką per kalbą ir vizualinius ženklus, kurie laisvai imami iš visos kultūros, iš visų laikų, kuriant tapatybę kaip pasakojimą apie save. Be to, tie ženklai ne tiek įvardija kūrėjos savybes, kiek nurodo į tekstus, iš kurių jos tapatybė sudaryta, o tai reiškia – ji talpina skirtingas erdves ir laikus. Iš viso to susideda čia ir dabar esanti asmenybė kaip ne vien asmeninių, bet ir kolektyvinių, svetimų, nepažįstamų

patirčių konglomeratas. Tokia tapatybės konstrukcija nėra sukabinta tvirtais saitais, yra nestabili, ją galima laisvai perkonstruoti, vienus ženklus keičiant kitais, labiau ar mažiau užpildant erdvę, keičiant ženklų vietas. Taigi tapatybė čia suprantama kaip nuolatinis tapsmas.

Pastebėtina, kad nors Mikonytė kurdamą šį ciklą tyrinėjo būtent kūrėjos tapatybę, cituotame ciklo pristatyme ji kalba ir apie žmogų apskritai, tik vartoja sąvoką „žmoga“, pasiskolintą iš Daivos Repečkaitės³⁷. Taip ji feministinės teorijos pavyzdžiu kritikuoja kultūroje paplitusį ir kalboje „natūralizuotą“ žmogaus kaip vyro suvokimą, laikant moterį „kita“. Tačiau ji ne pastūmėja moteris į lyčių hierarchijos viršų, bet išryškina vyriškos lyties žodžių vartojimo, įvardijant bendrybes, dirbtinumą – vieną dirbtinumą Mikonytė pakeičia kitu, kad rėžtų ausį. Tačiau čia galima įžvelgti ir autorės intenciją konstruoti tokį laiką, kuris aprėps ir linijinį laiką (jam atstovaus paminėtas fiktyvaus tapatybės naratyvo kūrimas), ir – tikėtina – ciklinį, nes žaidime ženklais jis tiesiog gali atsistoti, ir monumentų (universalumo siekis). Be to, žaidimas neprivilegijuos Moters, nes būdami šalia vienas kito heterogeniški ženklai savaime skaldys vaizdo vientisumą. Taigi kaip konstruojamas šis naujosios kartos moters laikas?

Ciklas sudarytas iš septynių fotografijų, kurios paprastai kabinamos ant sienos ne eile (kaip ir Anglickaitės atveju), bet trys viršuje ir keturios apačioje – taip, kad linijos persikeistų, o varijuojant fotografijų dydžiais – ir susikabintų į vientisą paviršių, sudarantį bangą arba ~ ženklą, kuris reiškia „apytikriai“ [12 il.]. Taigi iš fotografijų suformuojama visuma linijinę pasakojimo struktūrą trikdo paralelėmis bei hierarchiją kuriančiomis vertikalėmis ir yra suvoktina kaip paveikslas, kuriuo žvilgsnis gali judėti visomis kryptimis, nuolat sugrįždamas prie tų pačių objektų ir jiems suteikdamas vis naują reikšmę. Tačiau skaičių septyni galima sieti su savaitės dienų skaičiumi, tuomet čia

35 Dalia Mikonytė, „Žaidimas ženklais“, in: *Fotografija*, 2013, Nr. 1 (26), p. 48.

36 Lietuvoje ją susiejo su šiuolaikinės fotografijos istorija Tomas Pabedinskas knygoje *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX-XXI a. sandūroje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010, p. 39–45.

37 Daiva Repečkaitė, „Kalbos politika“, in: *daivarepeckaitė.com*, [interaktyvus], 2011 10 12, [žiūrėta 2015-04-19], <http://www.daivarepeckaitė.com/kalbos-politika/>.

matytume įprastą laiko atkarpą – vieną į savaites suskaidyto gyvenimo segmentą, kurį galima vis kartoti ir taip kurti begalinę *seriją*.

Filosofas Peteris Osborne'as seriją, tapusią pagrindiniu konceptualaus meno principu, sieja su modernaus „sulaužyto“ ir fragmentiško subjekto būseną. Serija kaip fragmentų – nematomos visumos nuotrupų – asambliažas tą būseną ir išreiškia, ir kompensuoja, nes pasiūlo vieningumo būvį, kuris visada yra tapsmo būsenos ir yra potencialiai begalinis procesas. Bet serija visada yra tik fragmentas, kurio begalinį tęstinumą ir procesualumą garantuoja ją sudarančių elementų pobūdis – tai yra ne sudėtingą, niekada neišsemiamą prasmę kuriantys sakiniai ar simboliai, bet „informacijos vienetai“, kurie yra „savaiame suprantami“ ir „semantiškai savipakankami“³⁸. Be to, serija visada yra autoironiška:

bet kokios serijos racionalumą sukompromituoja jos pradžios (jos taisyklės) ir (jei ji iš principo begalinė) taško, kuriame ji baigiama, savavališkas pasirinkimas. Tai yra amžina filosofinės aksiomatikos ironija.³⁹

Osborne'as serijines struktūras sieja su absoliučiu meno kūrinio individualumu ir autonomiškumu, kuris reiškia tai, kad kiekvienas meno kūrinys tampa lyg ir subjektu, pagrindžiančiu savąjį prasmės kūrimo principą, nes šiais laikais nebėra nei objektyvių meno kūrimo, nei socialinių universalumo normų. O serija leidžia šį individualų „subjektą“ susieti su kolektyvine prasmės dimensija⁴⁰. Taigi jei įsivaizduotume, kad Mikonytės pateiktą tapatybės tapsmo segmentą galima tęsti be galo ir matyti šį kūrinį kaip kažko didesnio fragmentą, tuomet čia randamus ženklus turėtume suvokti kaip informacijos vienetus ir išvelgti pačiame serijos principu užkoduotą autoironiją – žvilgsnį į save kaip „sulūžinėjusį“ subjektą pasaulyje be universalių taisyklių.

38 Peter Osborne, *op. cit.*, p. 62–65.

39 *Ibid.*, p. 66.

40 *Ibid.*, p. 85–87.

Iš kokių „informacijos vienetų“ ši serija sudaryta? Ant visose fotografijose užfiksuotos sienos kažkas pakabinta arba kažkas prie jos stovi. Pirmoje fotografijoje – *Apropriacija vėl* [13 il.] – matome puodelį su pamerktu svogūnu, jau išauginusių laiškų, ir kybančią apsinuoginusios krūtinę „žmogus“ nuotrauką, kurioje krūtį atstoja ranka prilaikomas svogūnas, o priešais dar nufotografuota plaštaka, dviem pirštais laikanti kažką nematomą. Antroje, pavadintoje *Nuorodos* [14 il.], yra spintelės kampas, rozetė ir lentynėlė, ant kurios padėtas svogūnas, dviejų rūšių makaronai, keturi skirtingi popieriniai maišeliai, iš kurių du susegti skirtingų spalvų skalbinių spaustukais, bei saulėgražų aliejaus butelis, o po lentynėle suklijuoti 52 geltoni lipdukai, ant kurių surašyti teiginiai apie tapatybę ir lytį. Trečioje fotografijoje – *Įvairovė* [15 il.] – tik 10 širdelės formos lipdukų su keiksmazodžiais ir nešvankiais žodžiais, kurių dauguma nurodo į lyties organus ir lytinius santykius. Ketvirtojoje – *Biblioteka* [16 il.] – matome lentyną su išrikiuotomis 22 knygomis lyčių studijų, filosofijos, meno temomis, o virš jų kybo spalvota fotografija iš sovietinių laikų: mažą šviesiaplaukė mergaitė – tikėtina, pati Dalia Mikonytė – su baltu kombinezonu ir baltu kaspinu stovi prie eglutės tarp Senelio Šalčio ir tamsiaplaukės moters, tikėtina, savo motinos. Penktojoje, *Tie patys rūpesčiai* [17 il.], ant sienos lipdukais priklijuotos dvi fotografijos, po kuriomis ant lipnių atsiklijavusiais galais juostelių parašyta „Gilles Deleuze & Felix Guattari@internetas“ ir „Paulius Vaškas & Dalia Mikonytė@soulbox atidarymas“. Šeštojoje, pavadintoje *Bloga įtaka* [18 il.], ant sienos suklijuota 19 garsių žmogų (14 moterų ir 5 vyrų) portretų su ant lipnių juostelių surašytomis pavardėmis ir užrašas: „women who has had influence on me“ („man padariusios įtaką moterys“). Septintoje fotografijoje, pavadintoje *Mes galime tai padaryti* [19 il.], matomi 5 kaktuso kamienai su ataugomis ir fotografija, kurioje prie lango stovi dvi skulptūros – moteris, tarsi žiūrinti pro langą, ir vyras, tarsi mostelintis į jį. Jau vien vardijant objektus aiškėja, kad kasdienio gyvenimo daiktai

ir žodžiai čia siejami su vaizdais, kurie taip pat pateikti kasdieniškai, susiję su kūrėjos asmenybe, menu ir lyties tapatybės diskursais. *Žaidimą ženklais* recenzavusi Aurelija Maknytė pastebi, kad ši siena galėtų būti bet kur, net jos pačios namuose:

Moters kūno judesiai, iškirpti iš buities ir paversti atvirukais, sukuria ženklus, kuriuos iškoduoti galime bet kaip. Liesti makaronų maišelį, skinti svogūno laišką, laistyti kaktusą, vartyti knygos lapus – kulinarinės ar feministinės teorijos... Visa tai – kasdienybės ritualai, kuriuos reikia atlikti, kad būtų sukurti ženklai – dažniausiai nematomi, uždaryti ar paslėpti tarp sienų, o kartais – paviešinti, apnuoginti ar pateikti žiūrovo akiai.⁴¹

Galima sutikti su Maknyte, kad kasdienybės ritualais kuriami ženklai gali atsirasti bet kurios moters privačioje erdvėje, tačiau juos iškoduojant „bet kaip“, lieka nepastebėta konceptuali kūrinio konstrukcija. Čia ketinu įrodyti priešingą teiginį – kad Mikonytės sudaryta ženklų serija bei jų tarpusavio santykiai iš begalinės galimų reikšmių įvairovės leidžia atsirinkti vienas, o ne kitas reikšmes. Tai atlikus paaiškės, kad Mikonytės *Žaidimas ženklais* yra, nors ir akvareliška lengvas, bet tvirtai suręstas vizualus tekstas apie moters tapsmą, kuri čia įvardijau kaip „augimo laiką“. Tokią metaforą paskatino pasirinkti augalų sureikšminimas pirmoje ir paskutinėje fotografijose.

Pirmasis išpūdis yra tarsi sėkla, nes „būsimo augalo“ tapatybė atrodo iš pirmo žvilgsnio automatiškai atpažįstama – geometriniam instalacijos centre yra dvi pačios autorės nuotraukos, o kiti ženklai liudija, kad tai – moters erdvė: pasikartojanti rožinė spalva, su moters kaip namų kūrėjos vaidmeniu susiję maisto produktai, augalai, tradiciškai atstovaujantys moteriai-kaip-gamtai, tarp knygų storiu bei raiškiais tipografiniais ženklais ir moteriškumo simboliais dominuojanti

41 Aurelija Maknytė, „Žaidimas ženklais ieškant žaidimo taisyklių“, in: *Fotografija*, 2013, Nr. 1 (26), p. 56.

Simone de Beauvoir *Kita lytis (Le deuxième sexe)*. Bet įsižiūrėkime. Ant rožinių širdelių užrašyti negražūs ir „nemoteriški“ žodžiai – tie, kuriuos padoriais save laikantys vyrai vengia tarti prie moterų. Tuomet kodėl jie išsklijuoti ant kūrėjos sienų? Taip užklausus, ir kiti ženklai, jei nežinotume autorės lytinės tapatybės, galėtų liudyti vyriškumą: knygos, tarp kurių yra ir *Filosofijos žodynas*, ir *Akademinis katalogas (Academic Catalog)*, ir Edwardo Lucie Smitho *Meno kryptys nuo 1945-ųjų (Movements in Art since 1945)*, paprastai siejamos su intelektu, žinojimu ir vyrų darbais, augalų fališkumas, maisto asortimento ant lentynėlės skurdumas ir pačios aplinkos sterili – negamtinė – tvarka. Taigi net ir tie patys daiktai, kitaip pakreipus žiūrą, ima atrodyti daugiau esą universalūs, o iš pirminio žinojimo sėklos ima kaltis abejonė visomis lyties nuorodomis.

Pamažu paaiškėja, kad šioje erdvėje veikianti kūrėja kuria save (neteisingai) pasisavindama – (mis)apropriuodama – abiejų lyčių ženklus ir tyčia trikdydama žinojimą. Šis virsmas prasideda jau pirmame vaizde *Apropriacija vėl* [13 il.], kuris iš pažiūros yra iki koktumo moteriškas: svogūnas puodelyje ir švelniai rožinė nuotrauka ant sienos. Tačiau nuotrauka vaizdą komplikuoja – tai Mikonytės apropijuotas Beatričės Vanagaitės darbas, 2012 m. eksponuotas parodoje *Postidėja*, kuris pats yra Yurie Nagashima fotografijos *Svogūnas (The Onion, 2005)* apropiacija, papildyta priešais kūrinį nufotografuojant menamą augalą laikančią plaštaką. Šios kompozicijos keliamą išpūdį taikliai aprašė Maknytė:

Štai matau svogūną, buitiškai, bet estetiškai, kompoziciškai tiksliai besitiesiantį į paveikslėlį ant sienos, kuriame tarsi svogūno laiško skynimo judesyje sustingusi ranka primena žinomo tapybos darbo fragmentą.⁴²

Maknytė nutyli paveikslėlio turinį, kuris yra svarbus. Madonos su kūdikiu ikonografijoje įprastas gestas

42 *Ibid.*

į paveikslą tarsi perkelia neįprastą augalą – svogūną, ir čia jis tampa krūtimi. Jo rusvas galiukas įtikinamai kviečia kūdikį arba vyrą (nes kūdikio juk nėra) apžioti šį laimės pažadą burna. Tradiciniuose paveiksluose Madonos laikomas augalas simboliškai atstovauja krūčiai, kuri retai būna taip akivaizdžiai atstatyta jos vartotojui – ji, lyg nekaltas žaislas, gundo Jėzų pažinti pasaulį. Kas atsitiks, kai kūdikis ar vyras pačiuos ar apžios svogūną? Pabirs ašaros, gailios, beprasmiškos ašaros, išliejančios nusivylimą pasaulio nedraugiškumu, nors be svogūno prėskas būtų gyvenimas – tokia kryptimi fotografija pastūmėja vaizduotę, o augimo procesą pažymi atskirties, nepatenkintų lūkesčių ir negalimumo pasisavinti kitą ženklais.

Taigi šitaip gundančiai atrodanti krūtis apgaulinga. Bet apgaulingas ir pats paveikslas. Mat ta krūtinė, ant kurios taip tikroviškai svogūnas tampa krūtimi, yra plokščia. Jos plokštumą maskuoja rožinė draperija, kuri taip greitai įtikina paveikslu moteriškumu. Tačiau jei krūtinė plokščia, tuomet tai ne draperija, o rausvi marškinėliai ant vyro kūno, išreiškiantys homoseksualumą. Visomis šiomis vaizdo apgaulėmis autorė primena, kad rausva spalva irgi nėra savaimė moteriška. Kaip ir siena, kuri iš prigimties yra „be savybių“. Kaip ir šalia svogūno ant stalo ir ant puodelio krentanti šviesa, kuriai kultūros istorijoje būdavo suteikiamos įvairios reikšmės, bet ji yra tiesiog fizinis universalus fenomenas, o jos greitis – šiuolaikinio reliatyvaus erdvėlaikio matavimų pagrindas. Tad svogūnu tapusios krūtis atstumtas subjektas, demaskavęs apgaules, grąžinamas į buities realybę, kur daiktai yra tiesiog naudingi daiktai, o ne fetišai ar geismo objektai, ir reikia mokytis suprasti jų sandarą bei realybėje vykstančių procesų priežastis.

Būtent taip – buitiškai – svogūnas pasirodo ir antroje fotografijoje *Nuorodos* [14 il.] – padėtas ant lentynėlės, šalia kitų maisto produktų. Čia svogūno reikšmė keičiasi – tai jau daugybei patiekalų tinkanti daržovė, skonio pagrindas ir netgi apsauga nuo ligų, nebe gamta, o toks pats industrinis produktas kaip ir

iš saulėgrąžų pagamintas aliejus. Ir lentynėlė čia yra tik baldas, po kuriuo lipdukuose surašyti teiginiai yra nuorodos į neįvardytus tekstus – intelektualinės industrijos produktus. Nuorodos gali būti pasisavintos iš *Bibliotekos* [16 il.], kuri instaliacijoje atsiduria po *Nuorodomis*, šiek tiek pastūmėta į dešinę, ir su jomis tarsi sudaro vientisą erdvę, nes knygos galėtų būti išrikiuotos analogiškai maisto produktams ant stalo po lentynėle. Tuomet nuotrauka su Seneliu Šalčiu ir mama čia veikia kaip prarastos vaikystės pasakos priminimas, ieškant knygose naujo – teorinio, mokslinio – tikrovės paaiškinimo. Taigi šie du vaizdai susijungę sudaro antrąjį augimo kaip žinių apropriavimo etapą.

Įsiskaičius nuorodas, paaiškėja, kad jos yra ir šio etapo, ir viso kūrinio autokomentarai. Jais galutinai suabejojama tapatybės kaip laike tveriančios subjekto šerdies samprata, nes subjektas apibrėžiamas kaip praradęs atmintį ir šaknis, migruojantis, nomadiškas, hibridinis, nepatikimas, neišlaikantis koncentracijos, darantis klaidas, nežinantis, kuo tikėti. Be to, nuorodomis ironizuojamos ir kvestionuojamos paties kūrinio atsiradimo bei interpretacijos prielaidos. Pavyzdžiui, pats daiktų rikiavimas (lentynėlėje ar ant stalo) susiejamas su autizmu. Frazė „sujungti taškus“, taip atrodant paveikslą ar duomenų rinkinio prasmę, tampa instrukcija, kad ir kūrinį galima skaityti kaip duomenų rinkinį, ant sienos paviršiaus braižant ženklus jungiančias linijas. Tačiau bandymą teisingai sujungti ir išsiaiškinti „tikrąją“ prasmę kvestionuoja užrašas „mano akys – ką noriu, tą matau“. Nes gal autorė be jokio tikslo žaidžia ženklais, kaip rašinėdama ant lipdukų žaidžia žodžiais, „Taškente“ išvelgdama „taškymąsi“. Iš tiesų šio lipdukų konglomerato neįmanoma sutvarkyti į linijinį naratyvą ar tikrovę sistemingai aiškinančią teoriją, kurį nors teiginį pripažinus pagrindiniu, nes iš jo pasišaipytų jam priešingas, kurį ant sienos taip pat galima rasti. Visi čia įvardyti ir neįvardyti teiginiai išdėstyti nehierarchiškai, kaip vienas nuo kito atsieti didesnių tekstų fragmentai, o lipdukų formatas juos vizualiai suvienodina paversdamas serijos

informaciniais vienetais. Analogiškai knygų rinkinį *Bibliotekoje* taip pat galima suvokti kaip didžiosios pasaulio bibliotekos, prasitęsiančios ir internete, fragmentą, o kartu ir vieną iš galimų serijos segmentų, atsitiktinai pasirinktą čia ir dabar. Taigi ir biblioteka, ir nuorodų instaliacija yra potencialiai begalinės, tebe-tęsiamos, jų elementai, kaip ir ant lentynėlės išrikiuoti daiktai, yra kitų pagaminti produktai, kuriuos maišant gaminami nauji naratyvai ir teorijos, o per juos – nuolat kintantis „aš“, sudarytas iš fragmentų, apsirikimų, abejonių, prieštaravimų etc.

Trečiąją „augimo“ etapą sudaro taip pat dvi viena virš kitos kybančios fotografijos, esančios *Žaidimų ženklais* centre [15, 17 il.]. Širdutės su nešvančiais keiksmažodžiais ir lyties organus įvardijančiais „liaudiškais“ žodžiais sudaro figūrą, analogišką visos instaliacijos formai, bet čia pastatytą vertikaliai ir kylančią lyg žvakės liepsna (visas galimas reikšmes nuslepia pavadinimas *Įvairovė* [15 il.]). Jau vien šis aprašymas turėjo parodyti, kad pereita į seksualinės brandos, kito biologinio ir simbolinio pasisavinimo, fazę, kuri sutampa ir su protestu prieš visas duotybes. Protesto ženklai matomi apačioje [17 il.] – dvi ant sienos greta priklijuotos Gilles'io Deleuze'o su Félixu Guattari ir Pauliaus Vaško su Dalia Mikonyte nuotraukos, kurios traukia dėmesį kaip dvi akys. Šios nuotraukos iš pažiūros viena kitai oponuoja – vienos tamsoje sėdi smakrus pasirėmę, tylintys vidutinio amžiaus filosofai, kitoje matome minią – sėdinčius ir stovinčius, kažko besiklausančius jaunos žmones, kurie, anot Maknytės, „laukia dviejų teoretikų žodžių. Žodžių, kurie jau seniai parašyti ir tapę taisyklėmis“⁴³. Tačiau šias nuotraukas sieja ne tik žodžiai ir vienodas formatas, bet ir kontrkultūros tema – tai ir yra pavadinime nurodyti *Tie patys rūpesčiai*. Mikonytės aproprijuotą dviejų filosofų fotografiją internete paskelbęs Timas Rayneris įvardija jų tekstus kaip skrydį šalin nuo tėvų kultūros:

43 *Ibid.*

Kontrkultūros akstinas buvo ne tiesiog pasipriešinimas *status quo*, bet išsilaisvinimas iš jo – judėjimas horizonto link krauju pasruvusiomis akimis eksperimentinėmis skrydžio linijomis (fuite – tai gali reikšti vandens ištekėjimą, pabėgimą ar pasprukimą). Skrydžio linijos yra tramdomos energijos išlydžiai, kurie prasiveržia pro įtrūkimus kontrolės sistemoje ir šauna diagonale. Savo trajektorijos šviesa jie atskleidžia atviras erdves už to, kas egzistuoja, ribų. Knygų, parašytų kartu su kovingu psichoterapeutu Félixu Guattari (1930–1992) serijoje Deleuze'as susiejo žmogaus kūrybingumą su skrydžiu. Būtent mūsų troškimas pabėgti nuo *status quo* verčia mus kurti kažką naujo. Kaip kaliniai mes svajojame būti bet kur, tik ne čia. Mes koordinuojame, susilygiuojame, suvienijame jėgas ir kuriame kažką naujo. Mes perdarome pasaulį judėdami kūrybinėmis naujomis trajektorijomis.⁴⁴

Taigi nuo įtakų išlaisvinanti kontrkultūra siejama su savęs kūryba ir kūrybiškumu, o filosofų sukurtas pabėgimo įstriža energijos išlydžio trajektorija vaizdinys ir apibūdina, ir skatina nomadinį gyvenimo būdą, formuoja migruojantį subjektą, neapsistojantį ties autoritetu įsteigtomis tapatybėmis, bet jas nuolat perkuriantį, netvarų. Naujasis subjektas – „aš“ – tai „tik slenkstis, durys, tapsmas tarp dviejų daugialypumų“, rašo Deleuze'as ir Guattari⁴⁵, o jo užduotis – ištrinti jame kaip popieriuje ar drobėje užrašytus ženklus, įleidžiant kuriantį chaosą⁴⁶. Šį tašką pasiekusi Miko-

44 Tim Rayner, „Lines of Flight: Deleuze and nomadic creativity“, in: *philosophyforchange.wordpress.com*, [interaktyvus], 2013 06 18, [žiūrėta 2015-04-19], <https://philosophyforchange.wordpress.com/2013/06/18/lines-of-flight-deleuze-and-nomadic-creativity/>.

45 Citata rasta tinklaraštyje, kuriame publikuota Mikonytės aproprijuota fotografija; *thousand-plateaus.tumblr.com*, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-03-28], <http://thousand-plateaus.tumblr.com/>. Cituota iš knygos Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi, London: Continuum, 2004, p. 275.

46 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, p. 204: „Tapytojas netapo tuščioje

nytės *Žaidimo ženklais* siena tampa tokia drobe, ant kurios suklijuotus žodžius ir vaizdus reikia nubraukti kaip jau anksčiau buvo sunaikintas vaikystės fotografijoje su Seniu Šalčiu užfiksuotas tikrumas. Tuomet nubraukiamos ir tvarkingai išrikiuotos autoritetų knygos – buvę ankstesnių įsitikinimų naikinimo įrankiai, ir nuorodos, kurių prieštaravimai jau sukėlė teiginių, ženklų, tapatybių, interpretacijų, minčių chaosą. Šitaip pažįstamas ir saugias teritorijas dar vis mėginusi apibrėžti tapatybė virsta nieko neturinčia, bet išlaikančia kitą kaip skilimo ženklą, laikine trajektorija, kuri niekur neapsistoja ir yra nepagaunama. Kitoje interneto svetainėje po ta pačia Deleuze'o ir Guattari fotografija randame šį vaizdinį atitinkančią „augalinę“ savikūros metaforą iš filosofų knygos:

Mes pavargome nuo medžio. Mes nebeturime tikėti nei medžiais, nei šaknimis, nei šaknelėmis. Mes nuo jų jau prisikentėjome. Visa išsiskojusio medžio kultūra stovi ant jų pagrindo, nuo biologijos iki lingvistikos. Priešingai, gražūs, mylintys, politiškai yra tik požeminiai ūgliai ir orinės šaknys, piktžolės ir šakniastiebiai.⁴⁷

Laiškus jau išleidusio svogūno figūra čia įgyja naują – išsilaisvinimo iš dominuojančios kultūros apibrėžčių – reikšmę.

Antroji – Vilniaus baro *Soul Box* atidarymo šventės fotografija – perkelia filosofinį atsiplėšimą nuo *status quo* į pačios Mikonytės gyvenimą. Saulius Vaškas – tai grupės *Sheep Got Waxed*⁴⁸ gitaristas, kartu su draugais

drobėje, o rašytojas nerašo tuščiame lape, bet lapas ar drobė jau taip padengti iš anksto egzistuojančiomis, nustatytomis klišėmis, kad būtina pirmiausia ištrinti, nuvalyti, suploti, net supjaustyti, kad įleistume oro gurkšnį iš chaoso, mums atnešančio viziją.“

47 *thousand-plateaus.tumblr.com*, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-03-28], <http://thousand-plateaus.tumblr.com/>. Cituota iš knygos Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, p. 15.

48 Angl. verčiant pažodžiui – „Išvaškuotos avys“, bet yra ir kitų galimų reikšmių, pavyzdžiui, „Avys nužudytos“, „Įniršusios avys“, „Užknistos avys“ ir t. t.

grojantis avangardinį džiazą su roko priemaišomis, mėginantis „pasiiekti vaizduotės ribas“⁴⁹. *Soul Box* – tai erdvė, įsteigta mieste kaip vieta, kur gali rinktis nomadiški subjektai, išsiilgę kitokio laiko. Tai žada baro pristatymas internetinėje svetainėje:

Išorė yra svarbi, bet ji tik įpakavimas tam, kas viduje – mūsų jausmams ar mūsų darbams. *Soul Box* viduje telpa dešimtys, gal net šimtai smulkių gero laiko akcentų. Kiekvienas, čia leidžiantis dieną ar atrandantis naktį, apsilankydamas palieka gabalėlį savęs ir taip tampa *Soul Box* dalimi.

Kaip ir kiekvieno mūsų viduje, *Soul Box* yra erdvių skirtingoms nuotaikoms, metų ir paros laikams, bei poreikiams. Dieną valgom (neliekam alkani ir naktį) ir gaivinamės, sutemus su didžėjais ar muzikantais vystom po naują muzikinę temą kiekvieną vakarą. Nes kubam namo, nes *Soul Box* yra pats tikriausias Vilniaus centras, kuriame keistas architektūrinis praėjusios eros palikimas, gal kiek per ilgai, stovėjo tuščias ir be dvasios.⁵⁰

Šiame aprašyme susikryžiuoja net kelios interpretacinės linijos, išvestos analizuojant *Žaidimą ženklais*. Istorinę erdvę, kurios atmintis ir siela jau sunaikintos, kontrkultūra apropijuoja (neteisingai) ir užpildo sava dvasia bei kitokiu laiku. Vietos tapatybė yra nuolat kintanti, nes ją vis perkuria nauja, vaizduotės ribas tirianti muzika ir besikaupiantys lankytojų palikti savęs gabalėliai: nuorodos, knygos, širdutėse surašyti žodžiai. Čia tvyro chaosas, o tai, kas lengvai atsiranda, taip pat lengvai ir ištrinama. Erdvę perskrodžia laikinė skrydžio trajektorija. Taip filosofinis protestas įsodinamas į komercinę terpę, kur ir tarpsta leisdamas nenumatytus ūglius.

49 Ramūnas Zilnys, „Sheep Got Waxed“ surengė sienas drebinančią albumo premjerą“, in: lrytas.lt, [interaktyvus], 2014 04 17, [žiūrėta 2015-04-19], <http://www.lrytas.lt/pramogos/muzika/sheep-got-waxed-surenge-sienas-drebinancia-albumo-premjera.htm>.

50 Soul Box, „Apie“, in: soulbox.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-04-19], <http://www.soulbox.lt/?Apie>.

Žiūrint toliau, dvi centriniame *Žaidimo ženklais* segmente priklijuotos nuotraukos išauga į portretų spiečių priešpaskutinėje fotografijoje *Bloga įtaka* [18 il.]. Tai tarsi autoritetų (ikonų) garbės lenta, kur galima iš žemesnės pozicijos pasižiūrėti į veidus tų, pagal kurių pavyzdį kūrėja kuria save. Čia maišosi menas ir popkultūra, filosofija ir feminizmas, literatūra ir kinas, tikros ir fiktyvios personalijos. Galima spėti, kad iš garbės lentoje pristatytų menininkių – Sophie Calle ir Marinos Abramovič – autorė mokosi mene panaudoti savo gyvenimą keldama abejones ir kurdama dokumentines fikcijas, Vėros Chytilovos pavyzdžiu kovoja už teisę kalbėti ir ugdo ironiją, kaip seriale *X failai* (*X-Files*) herojė Dana Scully, skeptiškai vertina bet kokius mistinius ženklus, kaip Patti Smith, Shirley Manson, Kim Gordon, Courtney Love ir Kurtas Cobainas ji pankuoja priešindamasi dominuojančiai kultūrai, nusižiūrėjusi iš Briano Molko, Tavi Gevinson, Judith Butler, Jacques'o Lacano, Luce Irigaray, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous ir Julios Kristevos, ji „rašo kūnu“, apropriuoja kitą ir nuolat performatyviai konstruoja tapatybę, o iš Friedricho Nietzsche's ir Jacques'o Derrida tekstų žino, kad nebėra jokio patikimo autoriteto, jokios „teisingos“ prasmės, tad išsilaisvinus iš Vakarų filosofijos tradicijos, paneigusi metafiziką, bet kokia tapatybė tirpsta begalinėje dekonstrukcijų grandinėje. Taigi šiame portretų spiečiuje sutelktas *Žaidimo ženklais* ir teorinis pagrindas, ir ciklo kūrimą grindžiantis metodinis principas, ir jo tikslas, ir procesas, ir rezultatas, ir išvada apie kūrėjos tapatybę bei „moters laiką“. Kai kūrinys kuriamas žvalgantis į tokias asmenybes, jame panaudotų ženklų interpretacija ir negali nusistovėti ties kokia nors aiškia prasme. Ją skaitančiojo tekstas nuolat auga ir šakojasi. Tačiau pavadinimas *Bloga įtaka* vėlgi dekonstrukciškai užbraukia kas čia pasakyta. Taip, Mikonytė, pasinaudodama Derrida *différance* principu, kiekviename ženkle atveria laiko intervalą, kuriame sukurta reikšmės aporija neleidžia

pasiekti intervalo pabaigos⁵¹. Tačiau kartu ji jau ironiškai žiūri ir į savo pačios metodą, ir į tapatybės paieškas paskatinusią feministinę teoriją, tad galbūt metas visa tai mesti ir išeities ieškoti kitur.

Paskutinė fotografija *Mes galime tai padaryti* [19 il.] simetriškai uždaro pasakojimą sujungdama augimo, tapatybės tapsmo, vyriškumo ir moteriškumo, pasipriešinimo, klaidos temas – čia augalas stovi kairėje, o paveikslėlis kabo dešinėje. Simetrija prieštarauja iki šiol kūrinyje galiojusiam ženklų išdėstymo antihierarchiškumui ir nuolatiniam neigimui – tai, matyt, irgi susiję su ėjimu „kitur“. Čia augalas – jau nebe svogūnas, o kaktusas, kurio stiebai išaugę iš šaknų, ne iš bendro kamieno. Kaktusas jau susilaukė vaizdingo Maknytės apibūdinimo:

Mintyse perkratau savo vartojamus keiksmožodžius.

Ir staiga suprantu, kad Dalios užfiksuotas kaktusas jau prarado savo biologinį nekalumą, nes jame atpažinau naują rūšį – daugiafalį kaktusą (taip dailės mokyklose užfiksuotus menininkės Aistės Kisarauskaitės kaktusus pavadino menotyriminkė Erika Grigoravičienė). Žinoma, nieko čia blogo – patyrinėjusi kaktusų gentis aptikau, kad ir biologai yra veikiami vaizduotės arba įvairių teorijų, kurios aprašo vaizduotės padarinius – štai *Gymnocalycium* kaktusai lietuviškai vaidinami nuoguliais, *Tephrocactus* – gauruliais, yra dar ir standuliai, kuoleniai, bruktuviai...⁵²

Bet visi tie kūniški ir kartais erotiški pavadinimai ironizuoja kaktuso formoje glūdintį prieštaravimą: ar jis būtų fališkas, ar krūtiškas, jo apvalumai nesuteiks malonumo, nes jo kūnas dygus. Čia, regis, galima pakeisti tradicinį patriarchalinės kultūros baubą *vagina dentata*, kuriai tapyboje, fotografijoje ir kine

51 Audronė Žukauskaitė, *Abipus signifikanto principo*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 46–47: „Būtent laiko intervalas kuria reikšmės aporiją: viena vertus, suspenduoja reikšmę, daro ją negalimą apibrėžti (tam tikru konkrečiu momentu); kita vertus, reikšmės neapibrėžtumas yra būtina reikšmės funkcionavimo sąlyga.“

52 Aurelija Maknytė, *op. cit.*, p. 56.

atstovauja gundanti ir bauginanti moteris, į *phalus dentatus*. Abu seksualinės fantazijos objektai grasina skausmu ir kastracija, abu skatina iš baimės rauti dantis. Išrovus vaginos dantis, pavojinga, valdanti moteris-motina paverčiama „tikra moterimi“, kurią galima valdyti. O ką daryti su dygliuotu faliniu kaktusu? Čia mitinis mąstymas sutrinka, simetrijos nepavyks išgauti, tapatybės apibrėžimai iškrinka. Bet tik todėl, kad ir vėl bandome griežtai suskirstyti viską į tai, kas „vyriška“, ir į tai, kas „moteriška“. „Dantyta vagina nėra seksistinė haliucinacija, – perspėja Camille Paglia – kiekviena vagina sumažina kiekvieną penį kaip ir žmoniją, moterišką ir vyrišką, praryja motina gamta.“⁵³ Taigi ir vėl metas atsibusti iš psichoanalitinių fantazijų. Kaktuso dviprasmiškumas parodo išeitį ir iš jų, ir iš stereotipinio mąstymo, o kildami jo stiebai nuveda mūsų žvilgsnį į šalia kybančią nuotrauką, kur akmeninė moteris žvelgia pro langą sekdamas akmeninio vyro gestą. Skulptūros nufotografuotos Nacionaliniame Atėnų archeologijos muziejuje – viename svarbiausių pasaulyje, tikrame Vakarų civilizacijos lopšyje (vėl grįžtant prie nudėvėtų „auginimo“ ir motinystės metaforų). Ekspozicijoje skulptūros stovi gana toli viena nuo kitos, vyras atrodo galingesnis, bet čia jos pateiktos tokiu rakursu, kad moteris atrodytų monumentalė, o vyras – mažytis. Taigi tradicinis vaidmenų matymas ir statusas sėkmingai sukeistas pakeitus požiūrio kampą. Skirtingai nei pirmame paveikslėlyje, ji tikrai moteris, ji apsirengusi, jos drabužių klostės atitinka kaktuso „kaneliūras“, tai yra tikras meno kūrinys, ne kažkieno atliekamas performansas. Bet ji – ir aiškiai netikra, sudurstyta iš atskirų fragmentų. O pusnuogis vyras antikos laikais kažką laikusia ranka daužia langą, kad jai atvertų išėjimą iš šitos uždaro privatumo ir tradicinių vertybių erdvės į šviesą.

Langas teikia vilties. Pro kažkokį realų, bet nematomą langą sklindanti šviesa krenta ir ant visose fotografijose užfiksuotų sienų, jas kaip skirtingose pasaulio vietose surinktus fragmentus sujungdama į hipotetinį

kuriančios moters žaidimo tapatybės ženklais pagrindą [12 il.]. Dabar jau galima pastebėti, kad šviesa čia nėra nei atsitiktinė, nei pasyvi. Iki šiol nepaminėtos abstrakčios šviesos figūros irgi yra reikšmingi fotografijų elementai. Štai ką jie daro: pirmoje fotografijoje [13 il.] šviesa po puodeliu brėžia horizontalų brūkšnį, tarsi stabilų pagrindą; viduriniame dviejų fotografijų segmente [15, 17 il.] šviesos trikampis, pagrindu atsirėmęs į Deleuze'o ir Guattari bei Mikonytės ir Vaško nuotraukas, rodo į širdutes tarsi skrydžio diagonalę; o priešpaskutinėje fotografijoje [18 il.] po portretų spiečiumi jau išaugęs ir sustiprėjęs šviesos trikampis brėžia įstrižainę priešinga kryptimi – rodo į kaktusą ir į langą. Bežiūrint fiktyvi už nufotografuoto lango matoma šviesa tampa fizine – ir kuriančia pačias fotografijas, ir persikeliančia ant sienos, kur jos kybo. Fotografijų kraštai ima tirpti įsiliedami į aplinką – tuomet visi tie lipdukai, kurie taip apčiuopiamai atspurę, peršviečiami, perleidžiantys per save paviršiaus faktūrą, atrodo tikri, o jais priklijuoti Deleuze'as ir Guattari įsitaisto mūsų tapatybės erdvėje kartu su *Soul Box* atidaryme dalyvaujančia Mikonyte ir Vašku bei visomis autore „paveikusiomis moterimis“. Jų žodžiai – tai ir svetimi žodžiai ant mūsų asmenybės sienos. Todėl čia peršasi išvada, kad ši dematerializuota siena irgi yra paveikta tapsmo – paveikta lango šviesos, ji tampa interaktyviu ekranu, kuriame lengva atidarinti nuorodas į visus laikus ir erdves, kaskart iš naujo performuojant tapatybę, kuri bus vis kita kitu sustabdytu „dabar“ momentu. Galima teigti, kad Mikonytės kūrinys pranašauja fotografijos kaip dominuojančios kultūrinės formos (Osborne'o prasme) perėjimą į ekraną, kuris susiformavo ant fotografijos pagrindo ir jau kuria savą ontologiją.

IŠVADOS

Taigi ką galima pasakyti apie „moters laiką“, atidžiai „perskaičius“ du jaunų menininkų kūrinius? Ir Anglickaitės, ir Mikonytės kūrinuose tradiciškai su moterimi siejamas ciklinis reprodukcijos laikas virsta

53 Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage, 1991, p. 47.

linijiniu pasakojimo ir monumentalium istorijos laiku. Instaliaciją *Ji arba yra* galima suvokti ir kaip erdvę, kurioje vyksta moters virsmas, imantis auginti ir globoti kitą, ir kaip pamatytą laiką, kuriame sustabdo virsmą strigdanti nežinomybė. O *Žaidimo ženklais* analizė atskleidė, kad šį septynių fotografijų rinkinį galima suvokti ir kaip plokštumą, kurioje jungiami, maišomi ir atmetami tapatybę formuojantys kontekstai, ir kaip laiko intervalą, kuriame vyksta augimo procesas. Augimo laikas, kaip ir Kristevos apibūdintas nėštumo (auginimo) laikas, yra nužymėtas subjekto skilimais ir kito pasisavinimais, nuolat kuriant savęs kaip visumos fantaziją, o kūrybos veiksmas abiem atvejais siejamas su tapsmo atvėrimu, tikrumų ir stabilumų išsklabinimu, pasitelkiant ir laisvai interpretuojamus istorinės dailės ikonografinius ženklus. Todėl abiejuose kūriniuose subjekto tapatybė yra taki, nomadiška, migruojanti, galinti priešintis patriarchališkos kultūros primestiems vaidmenims bei kūrėjos kaip žmonių giminės pratęsimo įrankio sampratai. Kuriančią moterį abi menininkės siūlo vertinti kaip kūrėją apskritai, galinčią ir privalančią kelti fundamentalius egzistencinius klausimus, taigi kurti monumentalų laiką.

Čia išvardytų virsmų rezultatas – erdvinė dabarties laiko forma, kurioje koegzistuoja ir linijinės, ir ciklinės, ir monumentalaus laiko trukmės. Tad Anglickaitė ir Mikonytė galima susieti su Kristevos išpranašauta naująja feminisčių karta, kuri užaugo atmetusi Moterį iš didžiosios raidės ir kartu su visa protesto filosofijos bei meno alternatyvos įkvėpta jaunimo kontrkultūra išsiveržė iš praeities apibrėžtumų. Todėl interpretuojant jų abiejų atvertą laiko dimensiją, jau tenka peržengti ir feministinės teorijos ribas.

Gauta 2017 07 03

LITERATŪRA

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi, London: Continuum, 2004.

- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *What Is Philosophy?*, translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994.
- Kant Immanuel, *Grynojo proto kritika*, vertė Romanas Plečkaitis, Vilnius: Margi raštai, 2013.
- Kreivytė Laima, „Moters laikas“, in: *Moters laikas. Skulptūra ir kinas*: Parodos katalogas, sudarytojos Elona Lubytė, Laima Kreivytė, Živilė Pipinytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010, p. 12–29.
- Krikščioniškosios ikonografijos žodynas, sudarytoja Dalia Ramonienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Krikštopaitytė Monika, „Vaizdai kartais geriau už žodžius. Akvilės Anglickaitės paroda „Ji arba yra“ galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *7 meno dienos*, 2010 04 16, Nr. 14–16 (890–891), p. 7.
- Kristeva Julia, „Women’s Time“, in: *Signs*, Vol. 7, No. 1, Autumn 1981, p. 13–35.
- Lacan Jacques, „Dieu et la jouissance de la femme“, in: Idem, *Encore*, Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Maknytė Aurelija, „Žaidimas ženklais ieškant žaidimo taisyklių“, in: *Fotografija*, 2013, Nr. 1 (26), p. 56–57.
- Michelkevičė Lina, „JI, madona ir chiaroscuro. Akvilės Anglickaitės paroda galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *Generation of the Place: Image, Memory and Fiction in the Baltics / Vietos karta: Atvaizdas, atmintis ir fikcija Baltijos šalyse*: Parodos katalogas, sudarytojas Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Mene, 2011, p. 83–85.
- Mikonytė Dalia, „Žaidimas ženklais“, in: *Fotografija*, 2013, Nr. 1 (26), p. 48.
- Mikonytė Dalia, *XXI a. kūrėjos tapatybės problema: tarp ženklų ir tikrovės*: Magistro tezės, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2013.
- Osborne Peter, *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso, 2013.
- Pabedinskas Tomas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX-XXI a. sandūroje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010.
- Paglia Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage, 1991.
- Sabolius Kristupas, *Įnirtingas miegas. Vaizduotė ir fenomenologija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.
- Sabolius Kristupas, *Isivaizduojamybė*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
- Žukauskaitė Audronė, *Abipus signifikanto principo*, Vilnius: Aidai, 2001.

INTERNETINĖS PRIEIGOS

- „Akvilės Anglickaitės paroda „Ji arba yra“ „Kairė – dešinė“, in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2010 04 06, [žiūrėta 2015-03-29], <http://www.artnews.lt/akviles-anglickaites-paroda-„ji-arba-yra“-„kairė---desinė“-5457>.
- Michelkevičė Lina, „JI, madona ir chiaroscuro. Akvilės Anglickaitės paroda galerijoje „Kairė–dešinė“, in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2010 04 16, [žiūrėta 2015-03-29], <http://www.artnews.lt/ji-madona-ir-chiaroscuro-akviles-anglickaites-paroda-galerijoje-„kairė-desinė“-5625>.

Narušytė Agnė, „Keturi fotografijos priedaravimai Šv. Augustinui. Akvilės Anglickaitės paroda „Fermata“ Vilniaus grafikos meno centro galerijoje“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2013 04 19, Nr. 16 (1030), [žiūrėta 2015-04-18], <http://www.7md.lt/daile/2013-04-19/Keturi-fotografijos-priedaravimai-sv-Augustinui>.

Rayner Tim, „Lines of Flight: Deleuze and nomadic creativity“, in: *philosophyforchange.wordpress.com*, [interaktyvus], 2013 06 18, [žiūrėta 2015-04-19], <https://philosophyforchange.wordpress.com/2013/06/18/lines-of-flight-deleuze-and-nomadic-creativity/>.

Repečkaitė Daiva, „Kalbos politika“, in: *daivarepeckaitė.com*, [interaktyvus], 2011 10 12, [žiūrėta 2015-04-19], <http://www.daivarepeckaitė.com/kalbos-politika/>.

Soul Box, „Apie“, in: *soulbox.lt*, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-04-19], <http://www.soulbox.lt/?Apie>.

thousand-plateaus.tumblr.com, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-03-28], <http://thousand-plateaus.tumblr.com/>.

Zilnys Ramūnas, „Sheep Got Waxed“ surengė sienas drebinančią albumo premjerą“, in: *lrytas.lt*, [interaktyvus], 2014 04 17, [žiūrėta 2015-04-19], <http://www.lrytas.lt/pramogos/muzika/sheep-got-waxed-surenge-sienas-drebinancia-albumo-premjera.htm>.

THE CREATOR: “WOMAN’S TIME” IN PHOTO INSTALLATIONS BY AKVILĖ ANGLICKAITĖ AND DALIA MIKONYTĖ

Agnė Narušytė

SUMMARY

KEYWORDS: photo installation, woman’s time, feminism, identity, Akvilė Anglickaitė, Dalia Mikonytė.

In her essay “Women’s Time”, Julia Kristeva related the changes in the feminist movement to the models of linear, cyclic and monumental time, thus revealing the temporal dimension of the female creator’s identity. At the end of her essay, she predicted that the emerging third wave of feminists would raise the issue of fluid identity even more radically, would refuse the struggle for women’s rights and internalize the split founding the symbolical order into women’s identity as the basis for self-creation and art. The time required for such identity would take a spatial form

where all three models of time would coexist in the same historical period.

There are many women artists in Lithuania, and quite a few of them – Laima Kreivytė, Laisvydė Šalčiūtė, Akvilė Anglickaitė, Paulina Eglė Pukytė, Marta Vosyliūtė, Kristina Inčiūraitė, Jurga Barilaitė, Laura Garbštienė etc. – explore women’s experiences as well as identity and its fluctuation in time. Thus, it is important to analyse women’s works as visual interpretations of “woman’s time” that supplement theoretical debates with intuitions available to visual sensibility. They discover new insights and include other theories into their reflections. The paper analyses two images of woman’s time created by two artists of the young generation in their photo installations: *SHE or Is* by Akvilė Anglickaitė (2010) and *Play with Signs* by Dalia Mikonytė (2013). Their work follows the same artistic principles: they both carry the meaning beyond the image, into the expanded field of photography, they include the philosophical discourse, they focus on the topic of reproduction and they reflect on the crisis of the photographic medium.

Both Anglickaitė and Mikonytė transform the cyclic time of reproduction, traditionally associated with women, into the linear story time and monumental time of history, and all three coexist in the spaces of their installations. In Anglickaitė’s installation *SHE or Is*, the system of scattered photographs accompanies the theme of woman’s time suggested by two portraits by linking it to the powers, durations, rhythms and frequencies regulating the movements of cosmos, and *unlink* the concept of motherhood from any known statements. The installation conveys “bodily vibrations” during the time of pregnancy and visualises the “vertical temporality” of being in the world.

The seven photographs of Mikonytė’s *Playing with Signs* form a time interval, in which she stages the becoming of personality realised by appropriating, connecting, mixing and rejecting various contexts. The time of growth, like the time of pregnancy (growing), is marked by the split in the subject and appropriation of the other, whilst creating the phantasy of the self as a whole.

In both cases, the act of creation is linked to becoming, which is triggered by loosening certainties and stabilities. The artists oppose the roles imposed by the patriarchal

culture in order to prove that women can and must raise fundamental existential questions. Such transformations may be related to the new generation of feminists who, as predicted by Kristeva, has grown by rejecting the Woman. Having joined the youth counterculture and inspired by the philosophy of protest and artistic alternatives, this generation has broken away from the definitions of the past.