

TAPYBOS METAMORFOZĖS EGLĖS RIDIKAITĖS KŪRYBOJE

Ieva Baublytė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

baublytee.ieva@gmail.com

Istorinis gyvenimas yra gyvenimas kartu.

Iškilios individualybės gyvenimas – visapusiška veikla, nukreipta į minią.¹

Straipsnyje chronologiškai nagrinėjama tapytojos Eglė Ridikaitės kūrybos raida Lietuvos meno lauke, daugiausia dėmesio skiriant kūrinių analizei ir interpretacijai. Kadangi menininkės kūryba formavosi ciklais, kuriuos jungė bendras idėjinis, techninis ir stilistinis pagrindas, susijęs tiek su intuityvia idėjų raiška, tiek su platesniais socialiniais, kultūriniais, politiniais reiškiniais ir meno pasaulyje vykusiais procesais, straipsnio tikslas – įvertinti ryšį su šiais aspektais ir aptarti kūrybinės raidos etapus pagal tai, kaip keitėsi jos požiūris į tapybą kaip kūrybos mediją.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Eglė Ridikaitė, šiuolaikinė tapyba, aerosolis, kūrybos raida, medija, meninis tyrimas, atminties talpykla, fotografija.

Šį straipsnį, kaip ir baigiamąjį bakalauro darbą, kuriuo pagrindu remiamasi šiame tekste, inspiravo 2016 m. pabaigoje Vilniaus dailės akademijos ekspozicijų salėje „Titanikas“ surengta žinomos tapytojos Eglės Ridikaitės (g. 1966) personalinė naujausių darbų paroda *Atėjai, pamatei, išėjai: kultūringos grindys*², kurią sudarė 23 didelio formato (3 × 5 m) drobės be porėmio,

vaizduojančios realaus dydžio XIX a. pab. – XX a. pr. Vilniaus laiptinių grindis³. Išskirtinė menininkės idėja tiek savo užmoju, tiek ketverius metus trukusiu kūrybos procesu, prilygstančiu meniniam tyrimui, sulaukė didelio visuomenės susidomėjimo ir tapo įvykiu. Ant sienų vieni šalia kitų kabantys mimetiški (hiperrealistiniai) grindų atvaizdai kėlė įvairiausių asociacijų,

1 José Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, Vilnius: Vaga, 1999, p. 158.

2 Parodos metu vyko ekskursijos *Nesumindyta istorija* po Vilniaus senamiestį, kur specialiai sudarytu maršrutu susirinkusieji turėjo galimybę gyvai pamatyti parodoje vaizduojamų grindų originalus ir sužinoti apie jas svarbiausius istorinius faktus. Ekskursijas vedė gidas Donatas Jokūbaitis.

3 Tuo pačiu metu, kai menininkė ieškojo grindų, jas tiksliai fiksuavo persipiešdama ant milimetrinio popieriaus, menotyrininkė Dalia Klajumienė taip pat rinko vaizdinę ir archyvinę medžiagą šia tema. Jos bendravo ir dalijosi savo atradimais. Daugiau apie šio pobūdžio grindis žr.: Dalia Klajumienė, *Vilniaus gyvenamųjų namų interjerų dekoru elementai nuo klasicizmo iki moderno*, Vilnius: VDA leidykla, 2015, p. 325.

skatino mąstyti apie urbanistinę Vilniaus miesto istoriją ir gyvai pamatyti šių atvaizdų originalias versijas, o svarbiausia tapo ryškiu pavyzdžiu šiuolaikinėje Lietuvos tapyboje, kalbančiu apie netradicinį požiūrį į kūrybos mediją ir menininko vaidmenį mūsų visuomenėje.

Tapytoja atstovauja antrąją lūžio kartą, į meno pasaulį atėjusią 10 deš. antroje pusėje. Vilniaus dailės akademijos (toliau – VDA) Tapybos katedroje ji studijavo nuo 1991 m. kartu su Dariumi Žiūra (g. 1968), Dariumi Mikšiu (g. 1969), Dariumi Aleksandravičiumi (g. 1970), Solomonu Teitelbaumu (g. 1972), Andriumi Kviliūnu (g. 1972), Justinu Vaitiekūnu (g. 1972), Orūne Morkūnaite (g. 1972), Violeta Indriūniene (g. 1971), Laima Pratusėvičiūtė (g. 1968). Šiomet suėjo lygiai 20 metų po to, kai ši, pirmoji tapybos magistrantų, karta baigė studijas. Ta proga personalines tapybos parodas surengė S. Teitelbaumas, J. Vaitiekūnas, o Klaipėdos kultūros komunikacijų centro (toliau – KKKC) parodų rūmuose pavasarį buvo atidaryta paroda *Tradicijų ir pokyčių karta*, kurioje pristatyti XX a. 10 deš. Tapybos katedros studentų darbai iš VDA muziejaus rinkinių, tarp kurių eksponuoti ir minėtų autorių kūriniai⁴. Anot parodos kuratoriaus Vido Poškaus, tai perversmų ir atsinaujinimo laikotarpis, kurio metu įvyko vidinė revoliucija: studentų iniciatyva dalis vyresniosios kartos dėstytojų turėjo užleisti vietą jaunesniems: Jonui Gasiūnui, Henrikui Čerapui, Ričardui Nemeikšniui.

Atidžiau gilinantis į Ridikaitės kūrybą, paaiškėjo, jog iki šiol nėra jokio jos kūrybai skirto išsamesnio tyrimo ar publikuoto katalogo ir beveik visus straipsnius sudaro parodų recenzijos. Tai paskatino panagrinėti Ridikaitės kūrybą nuo pat studijų VDA Tapybos katedroje pradžios, 1991 m., siekiant atskleisti visuminį jos kūrybos formavimosi vaizdą. Tad straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama kūrinių analizei ir interpretacijai. Menininkės kūryba formavosi ciklais, kuriuos

jungė bendras idėjinis, techninis ir stilistinis pagrindas, susijęs tiek su intuityvia idėjų raiška, tiek su platesniais socialiniais, kultūriniais, politiniais reiškiniais ir meno pasaulyje vykusiais procesais, straipsnio tikslas – įvertinti ryšį su šiais aspektais ir aptarti kūrybinės raidos etapus pagal tai, kaip keitėsi jos požiūris į tapybą kaip kūrybos mediją.

Straipsnyje pasitelkiami fenomenologijos ir semiotikos, recepcijos teorijos metodai. Analizuojami kūrybos technikos, stiliaus raidos pasikeitimai ir jų įtaka kūrinių plastinei struktūrai, gvildenamoms temoms. Kadangi kūriniai daugeliu aspektų (formos, technikos, stiliaus) keitėsi, atitinkamai pasitelkiamos filosofų Vilėmo Flusserio, Walterio Benjamino, Jeano Baudrillardo, Michaelio Foucault teorinės koncepcijos, leidžiančios geriausiai atskleisti tam tikrą kūrybos aspektą. Taip pat remiamasi pokalbiu su pačia menininke, užrašytu 2017 m. kovo 17 d.⁵, ir anksčiau publikuotais interviu su ja, kritikos straipsniais.

STUDIJŲ PRADŽIA: ĮTAKOS, KRYPTYS, TAPYBOS SITUACIJA, FORMAVIMASIS

Nagrinėjant kūrybos raidą, tikslinga būtų pradėti nuo trumpos Ridikaitės kūrybinės biografijos. Menininkė kilusi iš Kupiškio, 1977–1981 m. lankė keturmetę vaikų dailės mokyklą Kapsuke (dabar – Marijampolė). Vėliau įstojo į Kauno Stepo Žuko taikomosios dailės technikumą (dabar – Kauno kolegijos J. Vienožinskio meno fakultetas), kur 1982–1986 m. įgijo stiklo apdirbimo specialybę. Nuo 1986 m. persikėlė gyventi į Vilnių, po kelių nesėkmingų bandymų 1991 m. įstojo į VDA studijuoti tapybą, 1997 m. čia įgijo magistro laipsnį⁶. Nuo III kurso (1993) Ridikaitė pradėjo dalyvauti grupinėse parodose⁷, o 1996 m. Studentų meno

4 Vidas Poškus, „Tradicijų ir pokyčių karta: XX amžiaus 10 dešimtmečio Tapybos katedros studentų darbai iš VDA muziejaus fondų. Reportažas iš parodos KKKC Parodų rūmų“, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-07-07], <http://vdamuziejus.blogspot.lt/2017/02/tradiciju-ir-pokyciu-karta-xx-amziaus.html>.

5 Pokalbį su Ridikaite žiūrėti: Ieva Baublytė, *Tapybos metamorfozės Eglės Ridikaitės kūryboje*: Baigiamasis darbas menotyros bakalauro laipsniui įgyti, Vilnius: VDA, 2017, p. 48–56.

6 Ji yra iš pirmosios Vilniaus dailės akademijos tapybos magistrantų kartos, diplominio darbo vadovas Jonas Gasiūnas.

7 1993 m. dalyvauja grupinėje tapytojų parodoje „Arkos“ galerijoje.

dienų metu kartu su bendrakurse Orūne Morkūnaitė buvo atrinktos vykti į kūrybinę stažuotę Paryžiuje „Cité Internationale des Arts“ (Prancūzija). Ši rezidencija turėjo lemiamos įtakos menininkės kūrybai – jos metu susidomėjo grafiškų ženklų (užrašų) naudojimu tapyboje⁸. Paskui ji pelnė ne vieną apdovanojimą, tarp kurių svarbiausi: Grand Prix Europos ugnies čempionate (Stokholmas, Švedija, 1998), laureatės vardas XI Vilniaus tapybos trienalėje *Tapybiška* (Šiuolaikinio meno centras, 2000), Geriausio tarptautinės šiuolaikinio meno mugės „ARTVILNIUS 14“ menininko apdovanojimas (Litexpo parodų rūmai, 2014).

Tapytoja atstovauja kartą, į meno pasaulį atėjusią 10 deš. antroje pusėje. Šis laikotarpis Lietuvos dailėtyrininkų vadinamas antruoju lūžiu Lietuvos tapyboje⁹. Dešimtmečio pradžioje greta vyresniosios ir vidurinėsios kartos tapytojų, propagavusių modernistinę raišką¹⁰, pastebimos ryškesnės postmodernizmo apraiškos: išigali neoekspresionizmas, manipuluojama praeities įvaizdžiais, nevengiama kūriniuose ironizuoti, pasitelkiamos nevienalytės, dažnai eklektiškos išraiškos priemonės. Dešimtmečio viduryje į meno pasaulį atėjo jaunoji VDA tapybos magistrantų karta – Ridikaitė ir jau minėti jos bendrakursiai.

- 8 Apie tai menininkė pasakoja tekste, publikuotame savaitraštyje *Šiaurės Atėnai*, 2001, liepos 1, Nr. 25, p. 6.
- 9 Yra ne vienas šio laikotarpio apibūdinimas Lietuvos dailėtyrininkų tarpe. Plačiau apie tai: Milda Žvirblytė, *Paveikslas ir ekranas: Lietuvos tapyba nuo XX a. 7 dešimtmečio*: Daktaro disertacija, Vilnius: VDA, 2010, p. 5. Pavyzdžiui, ŠMC direktorius 1994–2002 m. laikotarpį apibūdina kaip stabilizacijos tarpsnį. Plačiau: *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų: apropiacija, bendradarbiavimas, dokumentalumas, fikcijos, institucinė kritika*: Parodos katalogas, Vilnius: ŠMC, 2010, p. 118.
- 10 2003 m. rašytame straipsnyje A. Andriuškevičius pastebi, jog tapytojų priklausymas atitinkamai kartai nebeturi tokios ryškios įtakos jų stiliui, pavyzdžiai, jaunesnės kartos atstovui S. Teitelbaumui (g. 1972) būdinga modernistinės tapybos plėtojimas, tuo tarpu vyresnės kartos atstovas J. Gasiūnas (g. 1954) priskirtinas postmodernistams. Taigi autorius modernistais laiko: A. E. Cukermaną, R. Slizį, R. Katiliūtę, H. Natalevičių, A. Kurą, D. Kasčiūnaitę ir kt. Daugiau apie tai žiūrėti: Alfonsas Andriuškevičius, „Dabartinė Lietuvos tapyba pro Jono Gasiūno paveikslo prizmę“, in: *Pažymėtos teritorijos*: Straipsnių rinkinys, sudarė Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė [ir kt.], Vilnius: Tyto Alba, 2005, p. 72–73.

Būtina išskirti reiškinį, praplėtusį jaunosios tapytojų kartos požiūrį į meną ir paskatinusį ieškoti netradicinių raiškos priemonių, remiantis konceptualaus meno principais. Juo tapo iš Niujorko atvykusio žinomo tapytojo Kęstučio Zapkaus (g. 1938)¹¹ vadovaujamas 12 studentų manifestas – paroda *Geros blogybės* (ŠMC, 1992). Nors Ridikaitė studijavo žemesniame kurse, ši paroda ir ją paskatino ieškoti šiuolaikiškų kūrybinių sprendimų¹². Daugelis ką tik baigusių ar vis dar studijuojančiųjų tapybą pasidalijo į dvi grupes – vieni toliau tapė ieškodami savitos raiškos: Aistė Kirvelytė, Eglė Gineitytė, Justinas Vaitiekūnas, Eglė Ridikaitė, Solomonas Teitelbaumas, Patricija Jurkšaitytė, Sigita Maslauskaitė. Kita dalis, anot menotyrininkės Ramintos Jurėnaitės, vadinamieji antrosios naujojo meno bangos atstovai, dar vadinami „emisijos karta“¹³, kūrė socialiai angažuotą meną, turintį akcionizmo ir dokumentinio meno bruožų¹⁴.

Ridikaitė ankstyvuosius tapybos darbus kūrė plėtodama neoekspresionizmo stilių. Dar kūrybos pradžioje menininkė buvo pakviesta dalyvauti grupinėje parodoje *Situacija – Tiltas* (1994), kuri vyko buvusių Geležinkelininkų kultūros rūmų patalpose (dabar vadinamame „Kablyje“) menininko Gedimino Urbono ir menotyrininko Sauliaus Grigoravičiaus 1993 m.

- 11 Jis pusę metų dirbo VDA Tapybos katedroje kaip vizituojančias dėstytojas. Daugiau apie to meto situaciją: *XX amžiaus 10-to dešimtmečio Tapybos katedros studentų darbai iš VDA muziejiaus fondų*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], <http://www.vda.lt/lt/titanikas/naujienos/tradiciju-ir-pokyciu-karta>.
- 12 Kęstutis Šapoka, „Tradicija, mokykla ir stilius: keletas pakartotinių pastabų apie naująją lietuvių tapybą“, in: *Kultūros barai*, Nr. 11, 2005, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB_0001:J.04~2005~1367190_297255/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content.
- 13 ŠMC 2004–2006 m. vykusių parodų ciklo *Emisija* dalyviai: Deimantas Narkevičius (g. 1964), Eglė Rakauskaitė (g. 1967), Gintaras Makarevičius (g. 1965), Gediminas ir Nomeda Urbonai (g. 1966, 1968), Artūras Raila (g. 1962), Evaldas Jansas (g. 1969), Dainius Liškevičius (g. 1970), Darius Žiūra (g. 1968), Redas Diržys (g. 1962), Donatas Jankauskas (g. 1968), Paulina Eglė Pukytė (g. 1966), Patricija Jurkšaitytė (g. 1968), Audrius Novickas (g. 1968), Valdas Ozarinskas (1961–2014).
- 14 *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų*, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000, p. 10.

įkurtoje nepriklausomoje šiuolaikinio meno galerijoje „Jutempus TMP“ (Tarpdisciplininio meno projektai)¹⁵. Panašaus pobūdžio projektus ir juose aktyviai dalyvavusius menininkus po trejų metų oficialiai vienijo 1997 m. įkurta Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga (toliau – LTMKS). Pradėjusi dalyvauti šio pobūdžio projektuose dar studijuodama akademijoje, Ridikaitė iki šiol yra ne LDS, o LTMKS narė.

Tapytoja prisimena, kad veikiama aplink vykstančių eksperimentų, pati bandė diplominių darbų kurti iš dviejų dalių (tapybos kūrinio ir instaliacijos), bet šios idėjos atsisakė dėl kritiško dėstytojų požiūrio per tarpines peržiūras¹⁶. Nors ankstyvuosiuose, studijų laikais sukurtuose, jos paveiksluose pastebima dėstytojų įtaka, tačiau akivaizdžiai savitas menininkės santykis su pačia tapybos technika. Aliejinę tapybą ji naudojo akvarelės principu: dažus liejo gausiai padengusi drobės paviršių terpentinu, o iš karto po studijų ėmėsi nagrinėti tapybos ir piešinio santykį.

Šio kūrybos etapo kūrinys *Be pavadinimo* (1995) [1 il.] yra abstraktus, asižetiškas, jame ekspresyviais potėpiaais persidengiantys ryškių monochrominių raudonos ir juodos spalvų kontrastai kuria dramatišką atmosferą. Nors čia galima įžvelgti kelis amorfiškus objektus, kurie sujungti į vientisą darinį, todėl išryškėja kūrinio plokštumas, abstraktumas. Drobę gausiai padengus terpentinu, išgautas srūvantį vandenį, tirpstančius varveklis primenantis efektas. Panaši tapytojos maniera, nubėgusių į apačią dažų motyvai būdingi tapytojos dėstytojui, „Angies“ nariui Arūnui Vaitkūnui (g. 1956) [2 il.]¹⁷. Galima pastebėti stilistikos panašumų ir su Jurgos Barilaitės (g. 1972) kūriniumi [3 il.]¹⁸.

15 *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos*, sudarė Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: LTMKS, 2011, p. 34.

16 Kęstučio Šapokos interviu su Egle Ridikaite, „Jei gali netapyti – netapyk“, in: *7 meno dienos*, Nr. 841 (12), 2009 03 27, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], http://archyvas.7md.lt/lt/2009-03-27/daile_2/jei_gali_netapyti_netapyk.html.

17 *Lietuvos dailė 1989–1999*: Parodos katalogas, Vilnius: ŠMC, 1999, p. 124–125.

18 *Duona ir druska*: Parodos katalogas, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1994, p. 33.

Pirmame Ridikaitės *Autoportrete* (1995–1996) [4 il.] dominuoja žalsvai mėlynas fonas. Ši spalva pasirinkta neatsitiktinai, ji pastebima ir vėlesniuose kūrinių cikluose, pavyzdžiui, *Dievo spalvoje* (2002–2004). Tai – mėgstamiausia menininkės spalva, kuri simbolizuoja erdvę, įsiterpusią tarp žemiškojo ir kosminio pasaulio¹⁹. Tad dvi kairėje drobės pusėje esančios amorfiškos figūros kuria dvilypumo, virsmo išpūdį. Šis dviejų sugretintų figūrų motyvas atsikartoja ir diplominiame magistro darbe (vadovas Jonas Gasiūnas), 1996–1997 m. kurtuose cikluose: *Galvos* [5 il.], *Mutacijos – laikinos galvos* [6 il.]. Negatyvo principu sugretintų aptakių formų figūras supa monochrominis mėlynos arba raudonos spalvos fonas. Kaip ir ankstesniame kūrinyje, jis perregimas, išsiliejęs, tik šiuo atveju ryškiau matomi išsilieję dažų kontūrai, kurie suteikia kūriniumi dinamikos.

Apskritai šiame kūrybos etape menininkės darbai artimi abstrakcijoms. Kitaip nei „Angies“ narių kūryboje, ji nesiima su aplinka koreliuojančių, socialinius reiškinius kvestionuojančių temų. Tai – iš pašamonės plaukiantys abstraktūs virsmai, intuityvi raiška, kur daugiausia dėmesio skiriama spalvinei ir kompozicinei vaizdo sąrangai.

PIRMAS CIKLAS PO STUDIJŲ:

UŽRAŠŲ ESTETIKA

Praėjus dvejiems metams po studijų baigimo, Ridikaitė naujus kūrinius pristatė pirmoje personalinėje parodoje galerijoje „Kairė–dešinė“ (1999). Šiame kūrinių cikle amorfiškas formas pakeitė konkrečios – užrašai, kurie tapo pagrindine vaizdo struktūros dalimi. Idėja vaizduoti užrašus tapytojai kilo dar studijuojant akademijoje minėtos kūrybinės stažuotės metu Paryžiuje²⁰, kur ji dažnai rašė laiškus į Lietuvą ir taip pamažu

19 Herman Pleij, *Karminas, purpuras ir smėlis*, iš nyderlandų kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Aidai, 2010, p. 112.

20 1996 m. studentų meno dienoje kartu su Orūne Morkūnaite laimėjo dviejų mėnesių rezidenciją „Cité Internationale des Arts“ Prancūzijoje.

susidomėjo užrašais ir jų estetika²¹. Atsidūrusi svetimėje socialinėje ir kultūrinėje terpėje, tapytoja siekė palaikyti ryšį su savame krašte likusiais artimaisiais. Laiškų rašymas skatino menininkę apmąstyti dienos įvykius, reflektuoti susikaupusias mintis. Ji prisimena:

Pati pradžia, kai supratau, kad žodžiai irgi reikalingi, kad jie tau gali padėti atskleisti tavo būseną, jausmus, kad tai gali būti išraiškos priemonė, buvo Paryžiuje po penkto kurso.²²

Apskritai laišakai neatsiejami nuo savistabos, laiko fiksavimo. Šie bruožai būdingi ir kitiems egotekstams: prisiminimams, dienoraščiams²³. Laiško turinys glaudžiai susijęs ir su jo vizualumu. Paprastai ilgas laiško laukimas skatina išsigilinti į anksčiau gautąjį, tarsi atstojantį (ženklinantį) asmenį, su kuriuo bendraujama. Kelis kartus skaitant tą patį rašinį, pradedama pastebėti ir jo vizualumą: teksto kryptį, žodžių dydį, jų santykį, spontaniškus ženklus, kurie nesąmoningai papildoma laiško turinį, atskleidžia kito žmogaus psichologiją. Vizuali laiško struktūra koreliuoja su jo turiniu.

Panašiai galima suvokti tapytojos kūrinius, eksponuotus pirmoje personalinėje parodoje, kurių pagrindą sudaro grafiški ženklai. Pirmiausia į akis krinta didelio formato drobėse pavaizduoti skaičiai – užrašyto teksto vizualumas. Paskui dėmesį sutelkiame į spalvinius, kompozicinius niuansus. Geriau išsižūrėję suvokiame, jog baltame didelio formato drobės fone nutapyti mėlyni užrašai – tai iš realybės perkelti ženklai: užrašuose išlikusių skaičiavimų, atsitiktinių piešinių tušinuku samplaika. Tapytoja konceptualiai perkėlė, reprezentavo šiuos ženklus, sukurdama visai naują darinį. Nors šie darbai neturi pavadinimų, suvokiame, jog už šių ženklų slypi platesnis kontekstas²⁴.

21 Eglės Ridikaitės tekstas „Apie savo kūrybą“ publikuotas kartu su Alfonso Andriūškevičiaus „Trys palydimos pastabos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000, liepos 1, Nr. 25, p. 6.

22 *Ibid.*

23 *Dailės istorijos šaltiniai nuo seniausių laikų iki mūsų dienų*, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: VDA, 2012, p. 345.

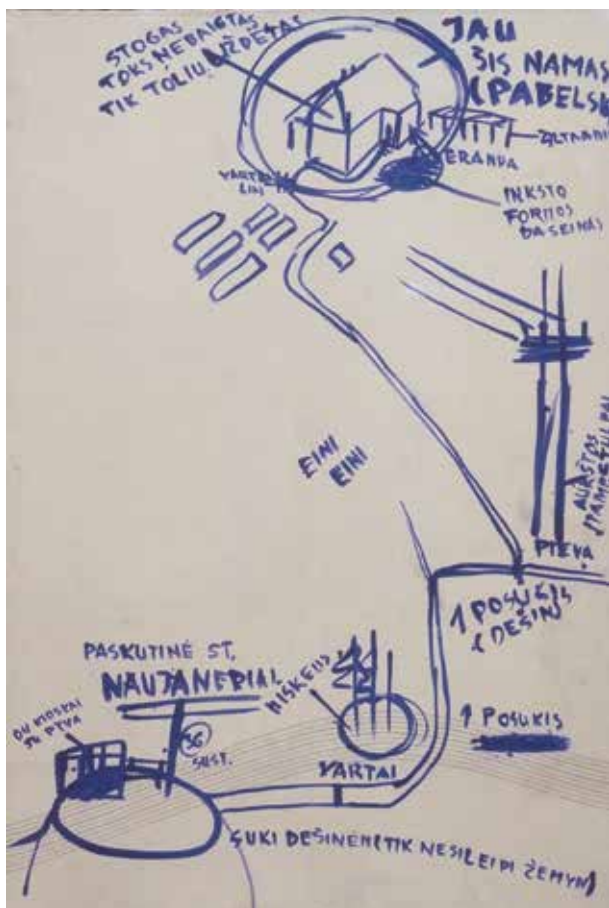
24 David Summers, „Real metaphor: towards a redefinition of the

Pirmiausia tikslinga prisiminti prieš tai minėtas, su laiškų rašymu susijusias, patirtis. Anot Mildos Žvirblytės, šiuos užrašus, kaip ir laiškus, galima laikyti dienoraštiniais, nes jie perkelti iš realybės – nurodo į tam tikrą momentą²⁵, tad žymi tiek kasdienes, tiek metafizines patirtis. Pavyzdžiui, kūrinyje *Be pavadinimo* (1998) [7 il.] galime pastebėti juodais dažais užrašytą žodį „Trečiadienį“, nurodantį savaitės dieną, jos vidurį. Tačiau užrašas tik žymi žiūrovui suvokiamą, prieš akis matomą sąvoką, kuri kūrinyje kartu su violetinės ir mėlynos spalviniu santykiu kuria slogią nuotaką. Kitame kūrinyje [8 il.] skaičiai pavaizduoti stulpeliais, greta kurių trumpinys (Lt) atskleidžia jų piniginę reikšmę. Tarp jų įsiterpusios vaizdinės struktūros – linijiniai žuvų piešiniai, rodantys ironišką menininkės požiūrį. Kadangi žuvis ir pinigus vaizduojantys skaičiai yra viename stulpelyje, jie sudaro vienišą struktūrą. Tarp žuvų piešinių ir skaičių struktūrų galima išvelgti prasminę jungtį: žuvų piešiniais apvesti reikmenys („porėmiai, drobė“), kuriems reikalingi kituose stulpeliuose pavaizduoti skaičiai (pinigai). Išryškėja priežasties ir pasekmės binarinis santykis.

Nemažiau svarbia kūrinio plastinės struktūros dalimi tampa amorfiškos įvairaus dydžio ir spalvos dėmės: mėlynos, rožinės, pilkos. Jos atskleidžia intuityvią kūrinio struktūros pusę, išryškėja jausminiai spalvų santykiai. Dėmės sukurtos naudojant grafito miltelius, užbarstytus juos įtrinant į drobės paviršių. Spalvinės struktūros ir skaičiai persidengia, tarsi būtų atspausti vienas ant kito, o kūrinyje *Be pavadinimo* [9 il.] galime pastebėti, jog raudonais skaitmenimis nuo 1 iki 5 į kūrinių įvesta tam tikra žiūrėjimo seka – iš kairės į dešinę. Didžiąją kūrinio dalį (foną) sudaro dažais nepadengta pilkai balta drobė su ekspresyviomis kelių spalvų dėmėmis ir užrašais, tai vizualiai asocijuojasi su gatvės menu, kur ant sienų palaipsniui vieni

‘conceptual’ image”, in: *Visual theory. Painting and Interpretation*, sudarė Norman Bryson, Micheal Ann Holly, Keith Moxey, New York: Harper Collins, 1991, p. 231.

25 Milda Žvirblytė, „Tapybiniai dienoraščiai“, in: *Literatūra ir menas*, 1999 07 03.



1. Eglė Ridikaitė, *Žiedų 50*, I, 2000, drobė, aliejus, 300 × 200, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *50 flowers*, I, oil on canvas, 300 × 200

šalia kitų išpurškiami, išraižomi, įtrinami, išpjaustomi įvairaus pobūdžio ženklai.

Kitas nemažiau įdomus aspektas, jog užrašai (pvz., kiek reikia drobės vienam kūriniai) nuo popieriaus, kur jie pirmiausia atsirado, perkelti ant jų priežasties – drobės. Daikto aprašymas įterptas į patį daiktą, sugretinga objekto ir subjekto sąveika. Kitaip tariant, tai metafora – tapyba kalbama apie save pačią.

AKISTATA SU BUITIMI: ŽIEDŲ 50

Kūrinių cikle *Žiedų 50* (2000) taip pat išryškėja tuštumos estetika: grafiški ženklai nutapyti ant tuščios drobės mėlynomis linijomis, kurios atskiestos terpentinu,

tokiu būdu sukurtas išsiliejusio rašalo efektas. Keturių kūrinių ciklas žymi tapytojos gyvenime įvykusias permainas, persikėlus gyventi į užmiestyje buvusį kolektyvinį sodybą. Idėja didžiaformatėse drobėse vaizduoti apibendrintus vietos planus menininkei kilo, kai draugai nubraižė planus ant popieriaus su nuorodomis, kaip pasiekti sodybą – jos naują gyvenamąją vietą²⁶. Cikle, kaip ir ankstesniuose kūriniuose, išliko eskiziška, spontaniška vaizdavimo raiška, perteiktas nestabilumo, dramatiškos nuotaikos įspūdis. Nusitrynė aiški riba tarp gyvenimo ir meno, gvildenamos postmodernistiniam menui būdingos temos: tapatybės ieškojimas, trauminės patirtys, santykis su kasdienybe²⁷.

Ciklo pavadinimas – *Žiedų 50* – sutapo su menininkės naujos gyvenamosios vietos adresu. Visi keturi jį sudarantys kūriniai yra vienodo dydžio (du – horizontalūs, du – vertikalūs), su tokia pat monochromine grafiška mėlynos spalvos raiška, drobės traktuojant kaip vienos užrašų knygelės ar bloknoto lapus. Pokalbyje su dailėtyrininku Kęstučiu Šapoka menininkė atkleidė, jog kūrinių ciklas turėjo būti „didesnis“:

tai turėjo būti planai: planas, kaip nuvažiuoti iki sodo, miegamasis iš viršaus, virtuvės vaizdas iš priekio, židinytis ir krosnis iš priekio, autobusų tvarkaraštis – kada jie važiuoja į sodą. Bet nepadariau – gaila.²⁸

Menininkė neįgyvendino tik paskutinio sumanymo – nenutapė autobusų tvarkaraščio, o kituose keturiuose kūriniuose svarbus ne tik pats kuriamas vaizdas ir jo struktūra, bet ir perspektyva bei žiūros taškai.

Pirmasis kūrinys, kurį Ridikaitė minėtame interviu vadina *kaip nuvažiuoti iki sodo* [10 il.], rodo atstumą ir svarbiausius orientacinius objektus, kuriuos lydi užrašai – menininkės komentarai. Tai vizualiai pats abstrakčiausias tapinys cikle, tačiau jame daugiausia

²⁶ Kęstutis Šapoka, „Jei gali netapyti – netapyk“.

²⁷ Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, p. 22.

²⁸ Kęstutis Šapoka, „Jei gali netapyti – netapyk“.

tekstinės informacijos, kurią galima interpretuoti. Antrasis – *miegamasis iš viršaus* – perkelia žiūrovą į sodybos (pastato) vidų. Kūrinyje matome apibendrintai, schematiškai pavaizduotus svarbiausius jame esančius daiktus ir jų išsidėstymo tvarką. Galiausiai paskutiniuose paveiksluose – *virtuvės vaizdas iš priekio* ir *židinys ir krosnis iš priekio* – dėmesys sutelkiamas į pačius daiktus. Tokia kūrinių seka – keliaujant nuo išorės prie vidaus detalių – leidžia susidaryti įvairiausių gyvenamosios vietos „vaizdą“.

Galima sąlyginai teigti, jog šie kūriniai – išdidintos raštelių kopijos. Konceptualiai, „copy-paste“ principu, vaizduojami planai – tai orientaciniai buitiniai žemėlapiai. Tokie užrašai paprastai paskęsta tarp kitų nereikšmingų buitinių smulkmenų. Anot Michelio Foucault, kasdieniai reiškiniai – pokalbiai, dokumentai, rašteliai – yra laikomi techniniais tekstais, neturinčiais autoriteto. Tik tada, kai juos fiksuoja tam tikros srities atstovas, jie yra įvedami į diskursą ir tampa vertinami²⁹. Tad Ridikaitės draugams pieštus planus galima vadinti techniniais. Jie įvedami į meno diskursą autorės dėka ir vertinami ne tik kaip funkcinis orientacinis reikmuo, o kaip estetinis objektas.

Iš šiose drobėse vaizduojamų objektų galima susidaryti menininkės tuometinės buities vaizdą, kuris akivaizdžiai asketiškas: dar neįrengta vonia, stovi vandens kibirai, bylojantys, jog nėra ir vandentiekio. Visgi visumos vaizdą pagyvina jos ironiški komentarai: *elektrinis virduklis (labai patogus daiktas), būsimos durys, būsima vonia*. Pastaroji frazė rodo būsimą ateities projektą – planą. Šiame ciklo kūrinyje tapytoja pirmą kartą panaudojo silikoną, siekdama įamžinti, užfiksuoti vaizdą, o kartu ir laiko atkarpą, ją lydėjusią būseną.

PIRMIEJI DARBAI AEROZOLIU: PEIZAŽŲ CIKLAS

Dar kūrybinio kelio pradžioje Ridikaitė intuityviai nemėgo drobių dengti storu dažų sluoksniu, tad liedavo

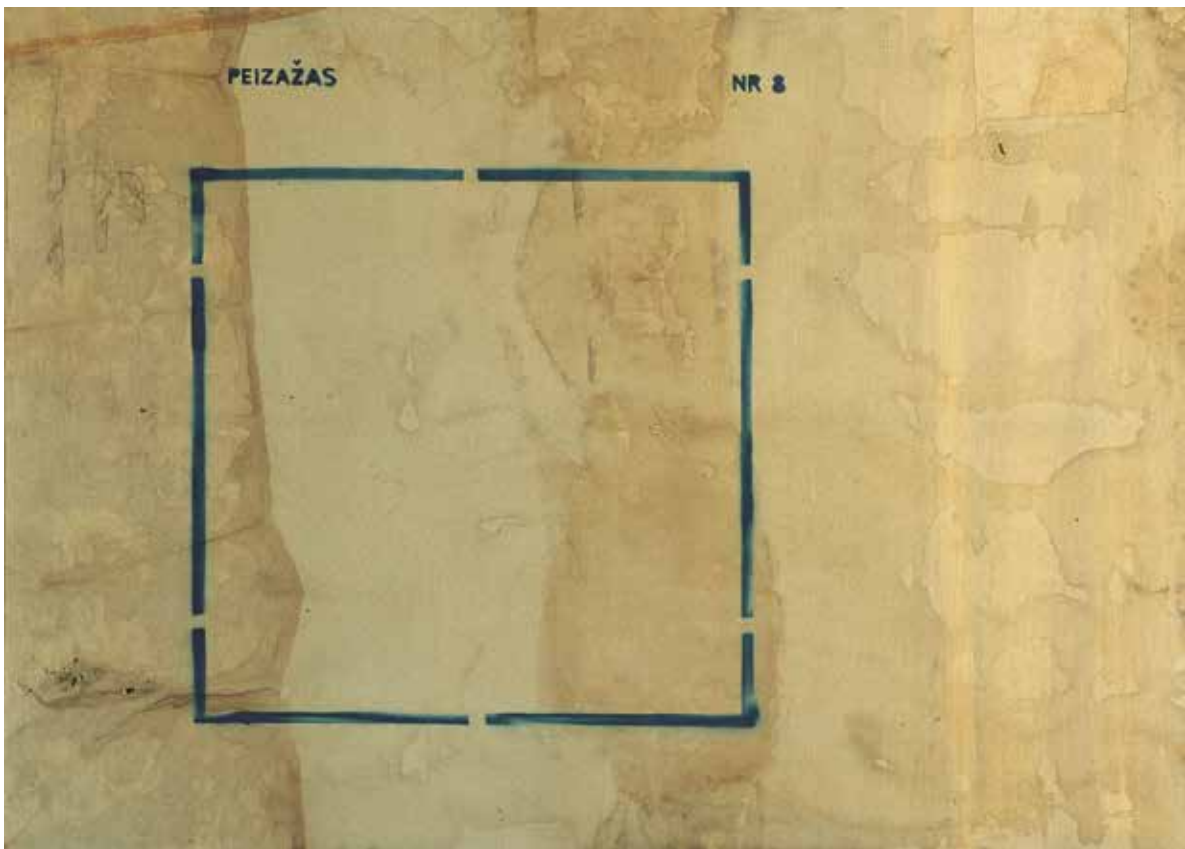
aliejinius dažus, prieš tai kūrinių gausiai padengusi terpentinu. Susidomėjusi užrašais ir jų estetika, ji didžiąją drobės dalį palikdavo neužtapytą, o vaizdą konstruodavo linijine plastine raiška. Kurdamą ciklą *Žiedų 50* (2000) ir bandydama išgauti išsiliejusio rašalo efektą, ji pastebėjo, jog panašų liejimo efektą galima pasiekti dažus purškiant.

Pirmuosius aerozoliu purkštus kūrinius *Peizažas Nr. 5 I, Peizažas Nr. 5 II* [11, 12 il.] menininkė sukūrė 2001 m., jų paviršių susiuvusi iš įvairaus dydžio, dažniausiai stačiakampio formos drobėms aptemti naudotos medžiagos skiaučių. Kadangi jų nepadengė balto grunto sluoksniu, vaizdinės struktūros dalimi tapo pats drobės medžiaginis paviršius, jo sandara. Menotyrininkė Agnė Narušytė atkreipė dėmesį, jog šie kūriniai atrodo kaip peršviesti rentgeno spinduliais, taip atidengiant giliausiai esančius sluoksnius, kuriuos dažniausiai mato tik restauratoriai³⁰. Ridikaitė transformavo kūrybos procesą: drobės paruošimas (jos susiuvimas, užtempimas ant porėmio) tapo toks pat svarbus ar net svarbesnis už patį tapyimo veiksmą. Panašius kūrybos principus taikė daugelis neodadaizmo, naujojo realizmo, postminimalizmo, konceptualizmo, Arte Povera atstovų – nuo Alberto Burri (1915–1995) iki Lucio Fontana (1899–1968).

Minėtų Ridikaitės kūrinių centre yra užrašyti žodžiai: viename – „myliu“, kitame – „kiškį (zuikį)“. Kodėl būtent šiuos žodžius menininkė pasirinko vaizduoti jai pačiai dar visiškai nauja, neįvardyta technika? Ciklą sudaro du kūriniai, sukurti panašiu metu, todėl pirmiausia palyginkime, kaip pavaizduoti žodžiai vienoje ir kitoje drobėje. Žodžiai „kiškį (zuikį)“ išpurškėti spausdintinėmis raidėmis kairės kūrinių pusės apatinėje dalyje. Raidės nelygios, skiriasi žodžių dydis, skliausteliuose esantis „zuikį“ kur kas mažesnis. Vos tik pažvelgę į kūrinių, pastebime, jog žodžiai išpurškėti paskubomis, nelygiai, spontaniškai, panašiai kaip gatvėse ant sienų paskubomis išpurškiami ar išraižomi

29 Michel Foucault, *Diskurso tvarka*, iš prancūzų kalbos vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 18.

30 Agnė Narušytė, „Ne ant drobės“, in: *Lietuvos dailė 1996–2005*, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 177.



2. Eglė Ridikaitė, *Peizažas Nr. 8*, 2001, drobė, aerosolis, 180 × 400, LATGA, Vilnius 2018

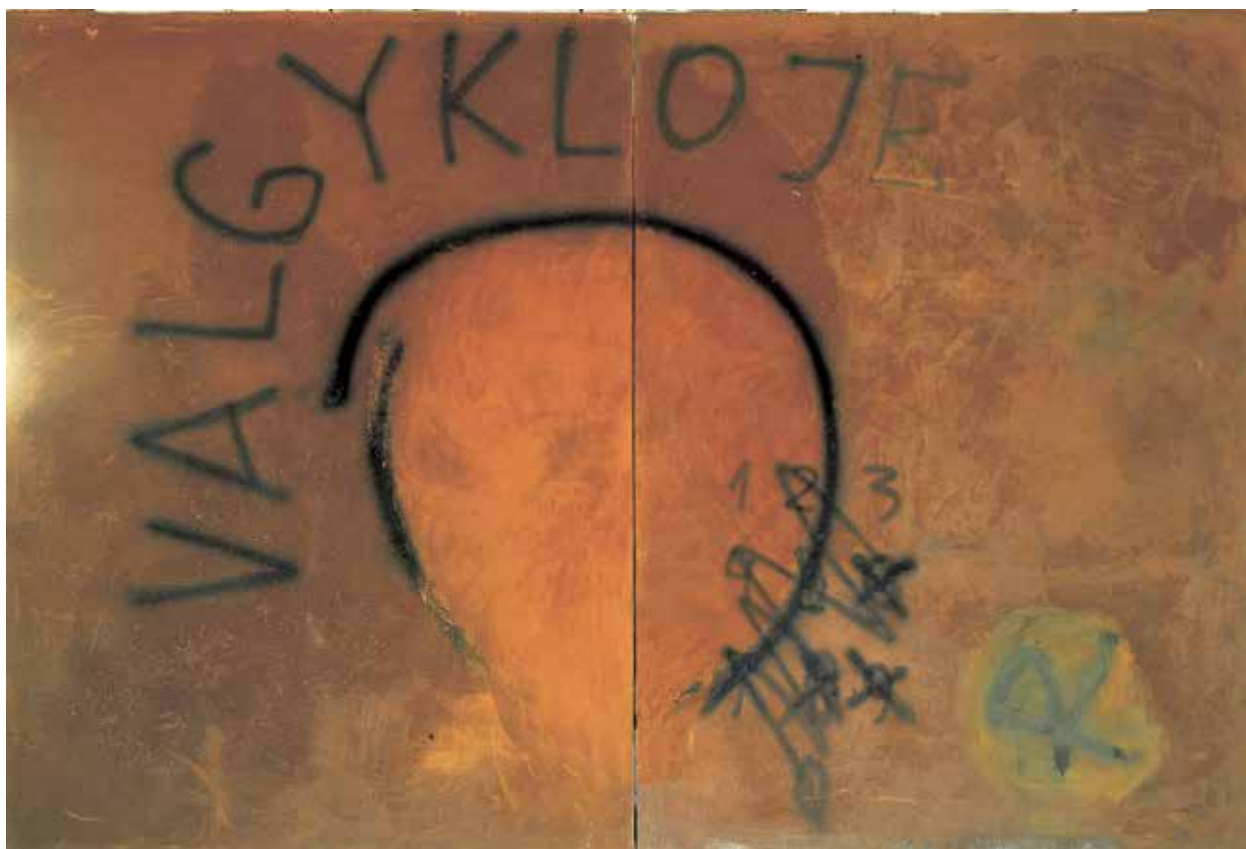
Eglė Ridikaitė, *Landscape No. 8*, 2001, aerosol paint on canvas, 180 × 400

užrašai. Kartu šie žodžiai atskleidžia tam tikrą dvilypumą, dvejojimą, negalėjimą apsispręsti – vienas iš jų skliausteliuose. Kalbant su menininke apie šį ciklą, paaiškėjo, jog abu kūriniai susiję su konkrečiu išgyvenimu, noru išreikšti užgimusius jausmus – meilę. Tapytoja žaismingai užfiksavo du vardus, skirtus antrajai pusei, tarp kurių negali apsispręsti.

Kitame kūrinyje žodis „myliu“ yra pačiame jo centre. Priešingai nei ankstesniajame, jis užrašytas rašytinėmis raidėmis, vientisai, apgalvotai, estetiškai. Tai kuria visai kitokį įspūdį – susitelkimo, ramybės, intymumo, tarsi būtų asmeninių užrašų fragmentas. Anot Richardo Wollheimo, tapymas susijęs su psichiniais procesais – ne atsitiktinai pasirenkamas tam tikras tapyimo būdas, spalvos, tai – priemonės, padedančios

išreikšti tam tikrą patirtį³¹. Žiūrovą, ne mažiau nei pats vaizdas, veikia ir jo paviršius, kuriame paprastai išlieka kūrybos proceso žymės. Šiuo atveju, žvelgdami į Ridikaitės drobės, iš pradžių nesuvokiame, jog dažai purkšti, jie turi aiškią formą. Bet žvilgsnį kur kas labiau traukia ne užrašyti žodžiai, o iš stačiakampių susidedantis kūrinio paviršius – žodžių fonas. Pati drobė, tiksliau jos neužtapytas paviršius, tapo vaizdo dalimi – sujungimų linijos, turinčios savitą kompozicinį ritmą, koreliuojantį su ant jų užrašytais žodžiais, sustiprina emocinę įtampą.

31 Richard Wollhem, „What the spectator sees“, in: *Visual theory. Painting and interpretation*, sudarė Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, New York: Harper Collins Publishers, 1991, p. 104.



3. Eglė Ridikaitė, *Be pavadavimo*, 2001, mišri technika, 250 × 400, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *No comment*, 2001, mixed technique, 250 × 400

Iš dviejų dalių susidedančiame kūrinyje *Peizažas Nr. 8* [13 il.] taip pat matome grunto sluoksniu nedengtas drobes, tik šiuo atveju jos ne susiūtos, o dėmėtos. Dėmės drobėse atsirado natūraliai, tiksliau jos jau buvo. Pastebėjusi išraiškingą dėmių struktūrą, Ridikaitė pirmą kartą pasitelkusi rankų darbo trafaretus išpurškė juose du plonų mėlynų linijų tuščiavidurius kvadratus, virš kurių spausdintinėmis raidėmis, taip pat naudodama trafaretą, kairėje pusėje užrašė žodį „PEIZAŽAS“, dešinėje – „Nr. 8“. Menininkė tarsi įstatė centrinę kūrinio dalį į vidinius rėmus – sukonzentravo žiūrovo žvilgsnį, panašiai kaip tai daro skaitmeninis fotoaparatas ar vaizdo kamera. Pavyzdžiui, žvelgdami pro fotoaparato akutę, nusitaikę į objektą, regos lauko centre pamatome iššokantį kvadratėlį,

kuris padeda greičiau suvokti vaizdo kompozicinę struktūrą.

Žvelgiant į šiuos du vienodo dydžio tapytojos kūrinis, kyla mintis, jog juose susijungia natūrali ir techninė plotmės, t. y. užfiksuotas trumpą akimirką trunkantis fokusavimo momentas iki nuspaudžiant fotoaparato mygtuką. Įdomu tai, kad nei sustabdytu momentu (fotografijoje) peržiūrint nuotraukas, nei daiktiškame (apčiuopiamame) jos pavidale šių fokusavimui skirtų rėmelių nelieka. Matome vientisą akimirką – galutinį rezultatą. Tai artima Davido Hockney (g. 1937) kūriniais, kai jis, patyrinęs šiaurietiško renesanso tapybą, pastebėjo, jog kiekviena, net ir mažiausia vaizdinės struktūros dalis, vaizduojama taip detaliai, tarsi suskirsčius vaizdą mažesniais segmentais ir

juos modeliuojant – iš detalių sudaroma bendra trimatės erdvės iliuzija. Vėliau, taikydamas šį principą, jis pats tuos kvadratėlius fotografuodavo „Polaroidu“ ir paskui taip pat formuodavo tokią tarsi vientisą, bet tiksliai suskaidytą „fotografinę“ erdvę.

Ridikaitė šiuose kūriniuose pavaizdavo tai, ko realybėje nėra, – fotografinę „žiūrą“ (matomą pro fotoaparato akutę) iki galutinio paties fotografavimo veiksmo. Todėl galime teigti, jog šis kūrinio vaizdas reprezentuoja hipertikrovę, kuri, anot Jeano Baudrillard'o (1929–2007), sudaryta iš simuliakrų, keičiančių realybės suvokimą³². Kūrinių vaizdas čia sudarytas iš dviejų „pasiskolintų“ sandų: dėmėtos drobės ir fotografinės regos elemento (kvadrato). Juos sujungdama menininkė sukūrė savitą interpretaciją, o pavadinimas *Peizažas* suteikė jiems aiškia, lengvai suvokiamą koncepciją, intenciją. Vilėmas Flusseris (1920–1991), apibrėždamas skirtumą tarp tradicinių ir techninių atvaizdų, teigė, jog pirmieji reiškia fenomenus, antrieji – sąvokas³³. Šiuo atveju, kadangi Ridikaitės vaizdas neturi pirmavaizdžio, vaizdas sukurtas pasitelkiant trafaretus ir purškiamus dažus, kuriuos naudojant drobė neliečiama – toks kūrinys artimas techniniam atvaizdui, arba kitaip tariant, simuliakrui.

Be to, galima išskirti aiškias šiuose kūriniuose susiduriančias opozicijų poras. Pirmiausia į drobę įsigėrusios organiškios laiko sankaupos (dėmės) susiduria su kultūrine, struktūriška menininkės žiūra, kurią išreiškia jos išpurkštas kvadratas. Šią binarinę opoziciją galima skaidyti į daugelį kitų, susijusių su minėtomis sąvybėmis: gamta – kultūra, moteris – vyras, jausmai – logika, amorfiškas – figūratyvus, pasyvus – aktyvus. Siejant opozicijas, kyla mintis šiuos peizažus suvokti kaip natūralaus ir urbanistinio peizažo samplaiką, persidengimą. Taisyklingų, griežtų formų sintetiniai mėlyni ženklai ir užrašai susikerta su abstrakčiais monochrominiais, organiškų spalvų dariniais.

32 Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir sumuliacija*, vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 7–8

33 Vilėm Flusser, *Fotografijos filosofijos link*, vertė Indrė Dalia Klimkaitė, Vilnius: Išmintis, 2015, p. 23–24

Pastarieji kūriniai ir skyriaus pradžioje minėti *Peizažai* iš susiūtos drobės atveria Lietuvoje tikrai netradicinį, konceptualų menininkės požiūrį į tapybinę raišką. Kūriniuose parodyta tai, kas paprastai kūrybinio proceso pabaigoje žiūrovui lieka nematoma. Taip tarsi parodyta tapytojo – kartu ir tapybos – buitis, kasdienybė ir su tuo susijusios problemos: iš kur gauti pigios drobės, naujų dažų? Kaip pritaikyti jų likučius? Žvelgdami į baigtą, galerijoje kabančią drobę nesusimąstome apie jos, kaip daikto, vertę. Paprastai neatsiejame drobėje įamžinto vaizdo nuo pačios drobės, kaip laikmenos.

DABARTIS IR VAIKYSTĖS NOSTALGIJA:

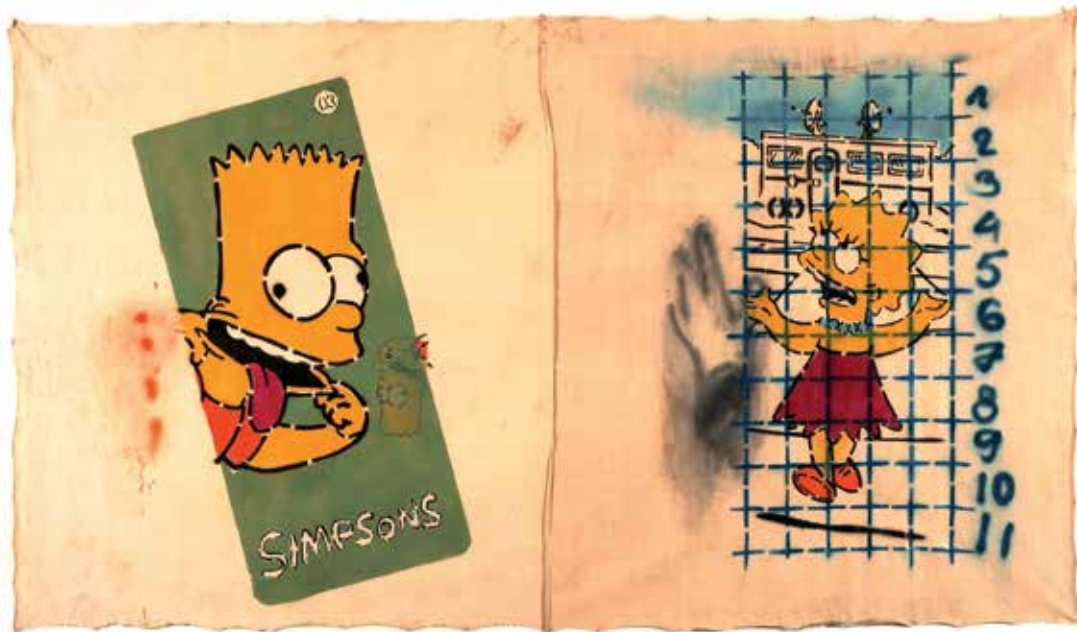
MANO MYLIMŲ GUMYČIŲ PORTRETAI

Ridikaitės ciklas *Mano mylimų gumyčių portretai* pradėtas kurti 2002 m., reflektuojant anksčiau, dar 10 deš. viduryje, sparčiai vykusius reiškinius. Tuo metu sovietinės kultūros – spaudos, televizijos, kalbos – įtaką keitė anglosaksiškoji, suskubta versti Vakaruose jau klasika tapusius, pamatinius meno ir kitų sričių leidinius; televizijoje, greta sovietinės animacijos, serialų ir t. t., pradėjo populiarėti angliški, ispaniški. Ridikaitės kūryboje galima pastebėti su šiais reiškiniais susijusius įvaizdžius, dviejų kultūrų – sovietinės ir anglosaksiškos – susidūrimą. Pavyzdžiui, cikle *Mano mylimų gumyčių portretai* matome animacinio filmo *Simpsonai*³⁴ personažus, Laisvės statulą, Eifelio bokštą, pavaizduotus kramtomosios gumos lipdukuose.

Menininkė prisimena³⁵, kad idėja šiam ciklui kilo dar 10 deš., pastebėjus kaip stipriai Vilniuje paplitusi įvairiausių saldumynų ir kitų smulkių reikmenų prekyba kioskuose. nusipirkus kramtomąją gumą, išlupus įpakavimą, buvo galima rasti lipdukus su animacinių

34 *Simpsonai* – JAV animacinė situacijų komedija, ironizuojanti amerikiečių vidurinėsios klasės gyvenimo būdą. Pusvalandžio trukmės filmukai Matto Groeningo (g. 1954) pradėti kurti 1989 m. JAV televizijos tinklui Fox.

35 Pokalbį su Ridikaitė žiūrėti: Ieva Baublytė, *Tapybos metamorfozės Eglės Ridikaitės kūryboje*: Baigiamasis darbas menotyros bakalauro laipsniui įgyti, Vilnius: VDA, 2017, p. 48–56.



4. Eglė Ridikaitė, *Mylimos gumytės portretas*, 2002, drobė, aerosolis, silikonas, 180 × 300, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *Favourite Chewing Gum Portrait*, 2002, aerosol paint on canvas, silicon, 180 × 300

filmukų personažais ir kitokius popstiliaus kultūrinius simbolius. Tuo metu daug kas šiuos lipdukus kolekcionavo. Išdidinusi tapytoja konceptualiai „copy-paste“ principu naudodama trafaretus tiksliai išpurškė du ciklo kūrinius [14 il.], kuriuose kartojasi tuštumos leitmotyvas ir minimalistinė raiška.

Šiuose darbuose panaudotos ryškios sintetinės spalvos artimos popmeniui [15 il.]. Šiame cikle menininkė pirmą kartą eksponavo kūrinių be porėmio, prikaldama drobę tiesiai prie sienos. Tai didžiausias iki tol sukurtas tapytojos kūrinys, kuriame ji naudodama trafaretus spausdintinėmis raidėmis užrašė, užfiksavo tikslią datą (metus, mėnesį, dieną) ir tikslų laiką. Tiek porėmio atsisakymas, tiek ir tikslaus momento fiksavimas suteikia kūriniui buitiškumo. Jis įsilieja į erdvę ne kaip atskiras, hermetiškas darinys, uždara reikšmių struktūra, o kaip interjerą užvaldantis objektas.

Pastarasis kūrinys be porėmio susilieja su siena ir primena sieninę tapybą, reklaminį tentą. Nors anksčiau aptarėme, jog dideli formatai būdingi ne vien Ridikaitės bendrakursiams ir yra susiję su jiems

dėsčiusio tapytojo Jono Gasiūno įtaka, didelį kūrinių formatą galima sieti su pasikeitusiu tapybos, kaip medijos, suvokimu, nulemtu laikotarpio žvilgsnio³⁶. Šiuolaikinėms techninėms vaizdo reprodukovimo priemonėms užvaldant realybę, žiūrovams tampa vis sunkiau suvokiami kameriniai tapiniai, nyksta individualus santykis tarp žiūrovo ir vaizduojamojo meno. Į tai dar XX a. pirmoje pusėje atkreipė dėmesį Walteris Benjaminas (1892–1940), kuris teigė, jog tapyba nėra pritaikyta masinei recepcijai. Anot filosofo, pramogos ir susikaupimas yra nesuderinami dalykai, todėl norint įsijausti į meno kūrinių – „į jį panirti“ – reikia atitinkamos, ramios aplinkos, kuri neįmanoma vaikstant po populiarių muziejų su masėmis³⁷.

Architektūra, priešingai nei tapyba, nuolat supa žmogų, ji būtina komforto sąlyga, kurią suvokiame

36 Morman Brayson, „Art and intersubjectivity“, in: Mieke Bal, *Loking in the Art of Viewing*, Amsterdam: G&B International, 2001, p. 23.

37 Walter Benjamin, *Nušvitimai*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 234.

dviem būdais – taktiliškai ir optiškai³⁸. Tad architektūra iš suvokėjo reikalauja kur kas mažiau susikaupimo. Grįžę prie minėto kūrinio, galime daryti išvadą, kad be porėmio eksponuojamas, didelio formato kūrinys kur kas lengviau suvokiamas ir tinkamas masėms. Stovėdami priešais didelio formato drobę negalime vienu žvilgsniu aprėpti visos jo sandaros, todėl toks kūrinys net nesąmoningai reikalauja prie jo ilgiau užsibūti, akimis slysti jo paviršiumi, skenuoti³⁹. Šiuo atveju didžioji drobės dalis subraižyta langeliais, panašiais kaip mokykliniuose matematikos sąsiuvinuose, o užrašas kūrinio apačioje *Kai Tu būsi senučiukė, eisi Vilniaus gatve ir su savo vyru perskaitysi šias raides* pasakoja apie mokykloje buvusią tradiciją – bendrąsias sąsiuvinų pildymą prisiminimui. Užrašė teigiama – tekstą perskaityti bus galima vaikstant lauke. Tokiu būdu formuojama aliuzija į kūrybos techniką, aerolinių dažų naudojimą, kuriais paprastai kuriamas gatvės menas – grafitis⁴⁰.

Susidomėjimas šiuo menu Lietuvoje prasidėjo 2000 m., kai Kaune vyko pirmasis tarptautinis grafičio simpoziumas „Klasikos parafrazės“, skirtas žymiam menininkui Jeanui Micheliui Basquiat'ui (1960–1988) atminti⁴¹. Tarp jame dalyvavusių aštuonių menininkų⁴² buvo penki žymūs Lietuvos tapytojai: Orūnė Morkūnaitė ir kauniečiai Arūnas Vaitkūnas, Antanas Obscarkas (g. 1958), Eimutis Morkūnas (g. 1950), Arvydas Žalpytis (g. 1955). Visgi šia technika profesionalios tapybos nėra vienas iš šių autorių iki šios nekuria, o Ridikaitė susidomėjo gatvės menu panašiu metu lankydamosi Berlyne⁴³. Tapytoja kalbėdama apie šio

pobūdžio kūrinius teigia, jog tai tikrasis šių laikų liaudies menas, atspindintis individualias paprastų žmonių patirtis. Kalbėdama apie savo kūrybą ji iškelia aerolinių dažų reikšmę:

Kūryba – tai tavo pasaulio suvokimo vizualizacija. Tai dalinimasis jausmais, vaizdais ir idėjomis. Savo kūrybos stiliaus, turbūt, dar ir dabar tebeieškau. Purkšti paveikslus ant drobės aeroliniais dažais turbūt nėra stilius. Tai tiesiog dažai. Priemonė. Aišku jie nustatinėja savo taisykles, <...>. Mano teptukas – oras. Oras tarp manęs ir drobės – trafareto padikuotas labirintas.⁴⁴

Vizualiai menininkės ankstyvieji kūrybiniai bandymai, sukurti purškiant aerolinius dažus, panašūs į ankstyvuosius linijinius piešinius olose, vėliau grafičio išraižymus viešose erdvėse antikoje, taip pat galime prisiminti įvairiausių kalėjimuose, lageriuose kalinių paliktas žymes. Noras palikti savo žymę, inicialą susijęs su tapatybės ego raiška, noru įamžinti savo pėdsaką.

Kitas įdomus aspektas, kad Ridikaitė kūrinių ciklą pavadino *Mano mylimų gummyčių portretai*. Semantiškai žodis portretas (pranc. *portrait* < lot. *protraho* – ištraukiu, iškeliu aikštėn, išryškinu)⁴⁵ reiškia konkretaus asmens ar jų grupės realistišką įamžinimą, reprezentaciją. Tad ji konceptualiai išdidindama kramtomos gumoje rastus lipdukus įamžina konkretų laikmečio ženklą. Kitaip tariant, reprezentuodama popkultūros personažus, ji fiksuoja tuo metu socialinėje terpėje vykusius reiškinius, vakarietiškos kultūros populiarėjimą ir kartu nostalgiką savo santykį su vaikyste, atsiminimų sąsiuvinuose rašytus linkėjimus.

Ridikaitė“, in: *Vox Art*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], <http://www.voxart.lt/single-post/2015/05/04/Tapybos-transformacijos-pagal-Egl%C4%99-Ridikait%C4%99>.

44 *Atėjai, pamatei, išėjai: kultūringos grindys*: Parodos katalogas, kuratorė Vilma Mačianskaitė, Vilnius, 2016.

45 *Dailės žodynas*, atsakingoji redaktorė Jolita Mulevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, Vilniaus dailės akademija, 1999, p. 337.

38 *Ibid.*, p. 240.

39 Vilém Flusser, *Fotografijos filosofijos link*, vertė Indrė Dalia Klimkaitė, Vilnius: Išmintis, 2015, p. 13.

40 Grafitis – tai viešoje erdvėje išraižyti, išpurkšti užrašai, dažniausiai vardiniai inicialai, frazės, skelbiančios tam tikrą informaciją. Užrašai ant sienų pradėjo populiarėti 1960 m. vid. Niujorke, kai prekyboje pasirodė vandeniui atsparūs flomasteriai, 8 deš. pr. pradėti naudoti purškiami aeroliniai dažai.

41 Linara Dovidaitytė, „Tarptautinis grafiti simpoziumas“, in: *Dailė*, 2000/2, p. 86.

42 Kiti du: Anna Gawronska (Anglija), Michaelis Bause (Vokietija).

43 Austėja Mikuckytė, „Tapybos transformacijos pagal Eglę



5. Eglė Ridikaitė, 13:00, 2006, drobė, aerosolis, silikonas, 157 × 250, LATGA, Vilnius 2018

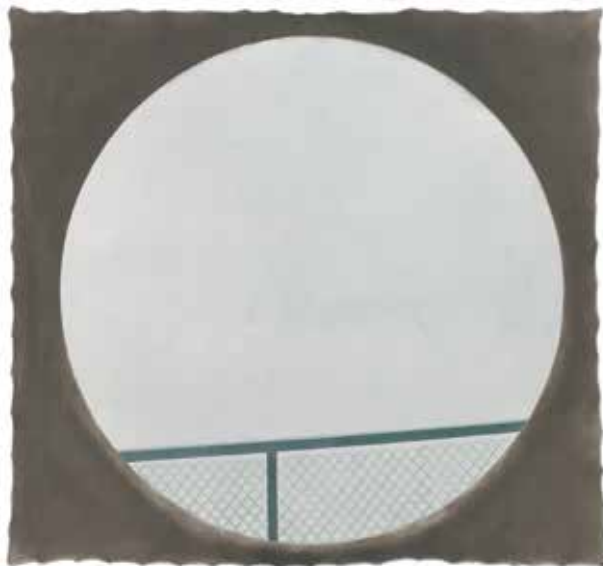
Eglė Ridikaitė, 1 p.m., 2006, aerosol paint on canvas, silicon, 157 × 250

ABSTRAKTI TAPYBA IR LAIKO FIKSAVIMAS:
DIEVO SPALVA

Ciklą *Dievo spalva* sudaro dvi dalys: viena sukurta 2002–2004 m. (15 kūrinių), kita – 2005–2006 m. (6 kūrinių). Pirmojoje, kaip ir vėlesnėje, kūrinių yra vieno dydžio, stačiakampio formos, juos skiria tik kintantys mėlyni atspalviai ir pavadinimai, įterpti pačiuose kūriniuose. Tai – abstraktūs kūrinių, kuriuose paviršius padengtas purškiant vienos spalvos aerosolinius dažus. Netolygus mėlynų dažų intensyvumas kuria šviesėjančios ir tamsėjančios spalvos efektą, kuris asocijuojasi su dangumi. Nors menininkė rankomis nelietė drobės, žvelgdami į kūrinių galime pastebėti purškimo kryptį – tamsesnių ir šviesesnių siluetų sandūrą. Kitaip nei pastozinėje tapyboje, kur matosi rankos gesto palikti pėdsakai, šiuo atveju juos atstoja spalvos intensyvumas, rodantis ilgiau purkštų dažų vietą.

Pavadinimas *Dievo spalva* susijęs su visuose kūriniuose vaizduojama monochromine mėlynos spalvos tapyba ir sutampa su pačiu pirmu (ankstyviausio) ciklo kūrinių pavadinimu [16 il.]. Viena spalva padengtas visas drobės paviršius, išpurkštas visai plonu sluoksniu, todėl vietomis spalva intensyvesnė, kai kur vos matoma. Kūriniuose žvilgsnis klaidžioja po efemiškus vienos spalvos „garus“, apsuptus balto drobės ploto. Tappinio apačioje, kairėje, juodomis spausdintinėmis raidėmis, naudojant vienetinį rankų darbo trafaretą, užrašytas kūrinių pavadinimas, o dešinėje pažymėtas spalvos pavadinimas skaičiais ir galiausiai romėnišku skaitmeniu nurodyta jo vieta (eiliškumas) cikle. Visuose kituose kūriniuose užrašai įkomponuoti kairėje pusėje.

Parodoje *Eksperimentas* (2008) ciklas *Dievo spalva* eksponuotas kartu su Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, Alfonso Budvyčio, Remigijaus Treigio fotografijomis ir kitų autorių tapyba, tarp kurių į katalogą



6. Eglė Ridikaitė, *Pasaulio kraštas*, 2010, drobė, aerosoliniai dažai, silikonas, 275 × 294, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *The edge of the world*, 2011, aerosol paint on canvas, silicon, 275 × 294

įtrauktas vienas Henriko Čerapo kūrinys. Anot vienos iš parodos kuratorių, menotyrininkės Jolitos Mulevičiūtės, būtent fotografijos išradimas lėmė tai, jog menininkai pradėjo žvelgti į realybę kitu kampu, pastebėdami joje nuolatinę ir sunkiai apčiuopiamą kaitą⁴⁶. Plintant mėgėjiškoms fotografijoms, keitėsi požiūris į kūrinio kompoziciją, permąstytas objekto ir erdvės santykis. Galima prisiminti ir simbolistų, neoromantikų paveiksluose plėtotą tuščios erdvės motyvą.

FOTOGRAFIŠKUMO APRAIŠKOS

Pastaruojų dešimtmečiu Lietuvos menininkai vis dažniau tapo remdamiesi fotografijomis, ši tendencija ypač ryški Aistės Kirvelytės (g. 1969), Eglės Ulčickaitės (g. 1989) kūrinuose. Arba jie kuria paveikslą kaip intelektualinės patirties konstruktą, prieš tai

⁴⁶ *Ekperimentas. XX–XXI a. Lietuvos dailės paroda*, kuratorės Lolita Jablonskienė, Erika Grigoravičienė, Jolita Mulevičiūtė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2008, p. 11.

jį redukuodami ir kaip koliažą sudėliodami iš atskirų dalių. Šiuos reprezentacijos pokyčius tapyboje išsamiau analizavo menotyrininkė Milda Žvirblytė taikydama tokio pobūdžio kūriniams „paveikslą kaip ekraną“ modelį⁴⁷. Ji pastebi, kad tapybos kūrinių galima sieti su menininko mąstymo būdu, analizuojant kartu ir paveikslą plastinę kalbą, ir jo turinį.

Fotografiškumo aspektų galima aptikti dar anksesnėje Ridikaitės kūryboje. 2001 m. pakeitusi anksčiau kūryboje naudotus aliejinius tepamus dažus purškiamais aerosoliniais ir vėliau pradėjusi naudoti trafaretus iš esmės pakeitė ne tik patį kūrybos procesą, stilių, bet ir temas, susijusias su grafičio meno estetika. Galime susieti kūrinius su grafičiu, gavtės meno raiška, kur įvairiausias miesto gatvių sienas padengia aerosoliniai užrašai, jau tapę savita miesto „estetikos“ dalimi. Ji apnuogina drobę, atidengia nelygų jos plotą neužtapydama, o užrašo žodžius, tai kaip inversija gatvės menininkų grafičiams, kurie dažnai uždažomi, paslepami. Vizualiai labai panašiai atrodo siūta Ridikaitės drobė ir Akvilės Anglickaitės (g. 1982) kūrinių cikle *Serija* (2008) įamžinti lygiai taip pat kvadratiniai voleliais uždažytų sienų plotai⁴⁸. Priešingai nei Ridikaitės ankstesniuose kūriniuose *Mutacijos – laikinos galvos* (1996–1997) ir minėtuose peizažuose naudojamas plonas dažų sluoksnis arba visai jo nenaudojama, Anglickaitės fotografijų cikle matosi, jog sienos uždažytos storai, siekiant kuo geriau paslėpti užrašus.

Anglickaitė, sugretindama uždažytus sienų plotus su abstrakčia tapyba, kvestionuoja vertinimo kriterijus, taikomus gatvės menui viešojoje erdvėje ir abstrakčiai tapybai – galerijose. 9 nuotraukų seriją papildė specialiai Vytauto V. Jurgučio muzikinė kompozicija tokiu pačiu pavadinimu *Serija*. Muzika taip pat abstrakti, sukurta naudojant tiksliai apskaičiuotas serijines muzikos komponavimo technikas,

⁴⁷ Milda Žvirblytė, „Reprezentacijos pokyčiai šiuolaikinėje Lietuvos tapyboje. Psichoanalizės metodo taikymo galimybės“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 53: *Kūrinys kontekste*, 2009, p. 40.

⁴⁸ *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*, p. 12.



7. Eglė Ridikaitė, *Kitas zuikis*, 2011, drobė, aerosoliniai dažai, silikonas, 290 × 310, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *Different Hare*, 2011, aerosol paint on canvas, silicon, 290 × 310

suformuotas XX a. pradžioje, siekiant apsaugoti nuo autoriaus subjektyvumo ir siužeto.

O kokios mintys kyla žvelgiant į Ridikaitės kūrinus, sukurtus purškiant aerosolinius dažus? Pirmiausia, ar tai vis dar tapyba? Šiuo atveju tokia kūryba tik iš dalies gali būti suvokiama kaip manualinė, nes Ridikaitė drobės nei teptuku, nei rankomis neliečia, o

gamina trafaretą ir spaudo flakonėlio galvutę purškdamą dažus. Tokią pusiau automatinę tapybą galima palyginti su Roberto Narkaus kūryboje taikomomis strategijomis, kai fotografijos primena iš interneto pasiskolintas ikonas. Pavyzdžiui, *bliss.bmp* pavadinimas iš karto asocijuojasi su skaitmeninėmis technologijomis, bet pažvelgus į metriką paaiškėja, jog tai – sidabro



8. Eglė Ridikaitė, *Oni propali v Moskve (Jie dinga Maskvoje)*,
2012, drobė, aeroliniiniai dažai, silikonas, 268 × 502,
LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *Oni propali v Moskve (Gone Missing in Moscow)*,
2012, aerosol paint on canvas, silicon, 268 × 502

bromido atspaudas, išgautas iš skaitmeninio negatyvo, kas nurodo, jog kūrinys nėra grynas skaitmeninių technologijų produktas⁴⁹.

Ridikaitė ciklo *Persekiojantys vaizdai* (2005–2008) [17 il.] kūrinuose kasdienės aplinkos objektus pavaizdavo visiškai plokščius nekurdama erdvės iliuzijos⁵⁰. Vaizdas čia priplotas, suslėgtas, šį įspūdį dar labiau sustiprina paviršių dengianti blizgi silikono plėvelė, ji tarsi užrakinanti, dar labiau atitolindama jį nuo realybės⁵¹. Tokią kūrybinę strategiją galima suvokti kaip

49 Vytautas Michelkevičius, „Postfotografija: nuo globalių teorinių įžvalgų link lokalių praktikų Lietuvoje“, in: *Vilniaus fotografijos mokykla: tęstinumo ir naujų strategijų problemos*, sudarė Margarita Matulytė, Vilnius: LDM, VDA, 2009, p. 192.

50 Milda Žvirblytė, „Paveikslas kaip ekranas: psichoanalitinis ir kinematografinis požiūris“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 52: *Meno kūrinys: paviršius, figūra, reikšmė*, 2009, p. 246.

51 Kristina Stančienė, „Eglė Ridikaitė: Kančios ir katarsio vaizdai“, in: *Dailė*, Nr. 2, 2008, p. 18.

bandymą kvestionuoti įprastą tapybinę raišką ieškant savito raiškos būdo, kuris neįsitektų vieno diskurso tinkle. Kitaip tariant, menininkė, anot Jeano François Lyotard'o, „atsiduria filosofo vietoje“, jos kuriamas menas nepaklūsta iš anksto primestoms taisyklėms⁵².

Ridikaitė pasitelkdama minėtas priemones pastaraisiais metais sukūrė hiperrealistiškus kūrinius cikluose *Europa* [18 il.], *Palikimas (babutas skarialas)* [19 il.], *Kultūringos grindys* [20 il.], beveik nepalikdama jokių kūrybos proceso žymių. Jos kūrinuose nesimato persidengiančių dažų sluoksnių, potėpio, gesto žymių, jokių faktūros iškilimų. Kūrinio paviršius vientisas ir lygus, nelieka žiūrovo žvilgsnį galinčių pasiekti laiko pėdsakų, tad sąlygiškai primena (skaitmeninį) atspaudą arba ekraną.

52 Jean-François Lyotard, „Atsakymas į klausimą: Ką reiškia postmodernas?“, vertė Nijolė Keršytė, in: *Post/modernizmas*, sudarė Audronė Žukauskaitė, Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006, p. 22.



9. Eglė Ridikaitė, *Švintina*, 2011, drobė, aerosolis, silikonas,
167 × 160, LATGA, Vilnius 2018

Consecration, 2011, aerosol paint on canvas,
silicon, 167 × 160

Jos kūrinų cikluose *Palikimas (babutas skarialas)* ir *Kultūringos grindys* užfiksuoti realūs objektai (grindys, skarelės) vizualiai izoliuoti nuo konkrečios vietos ir laiko. Šią prarastą laiko dimensiją cikle *Palikimas (babutas skarialas)* sugrąžina menininkės užrašai, pirmuoju atveju įsiterpę į patį kūrinį, tapę jo dalimi, nes tekstas yra jos močiutės rytų aukštaičių tarpe įvardytos skarelių ypatybės, paskirtys. Taip

Ridikaitė skarelių atvaizdams ne tik suteikė asmeninį santykį ir istoriją, bet ir susiejo jas su konkrečiu regionu, simboliškai skarelės tapo atminties talpyklomis, redukuotu tikrovės modeliu, kur vaizdas tampa metonimija, nurodančia į už jo slypinčius kultūrinius, istorinius, socialinius ryšius. Tad paveiksle skarelės naujai įprasminamos, iš daikto jos tapo jo reprezentacija – simboliu.



10. Eglė Ridikaitė, *Kultūringos grindys. Agnėš*, 2015–2016,
drobė, aerosoliniai dažai, silikonas, 295 × 414,
LATGA, Vilnius 2018

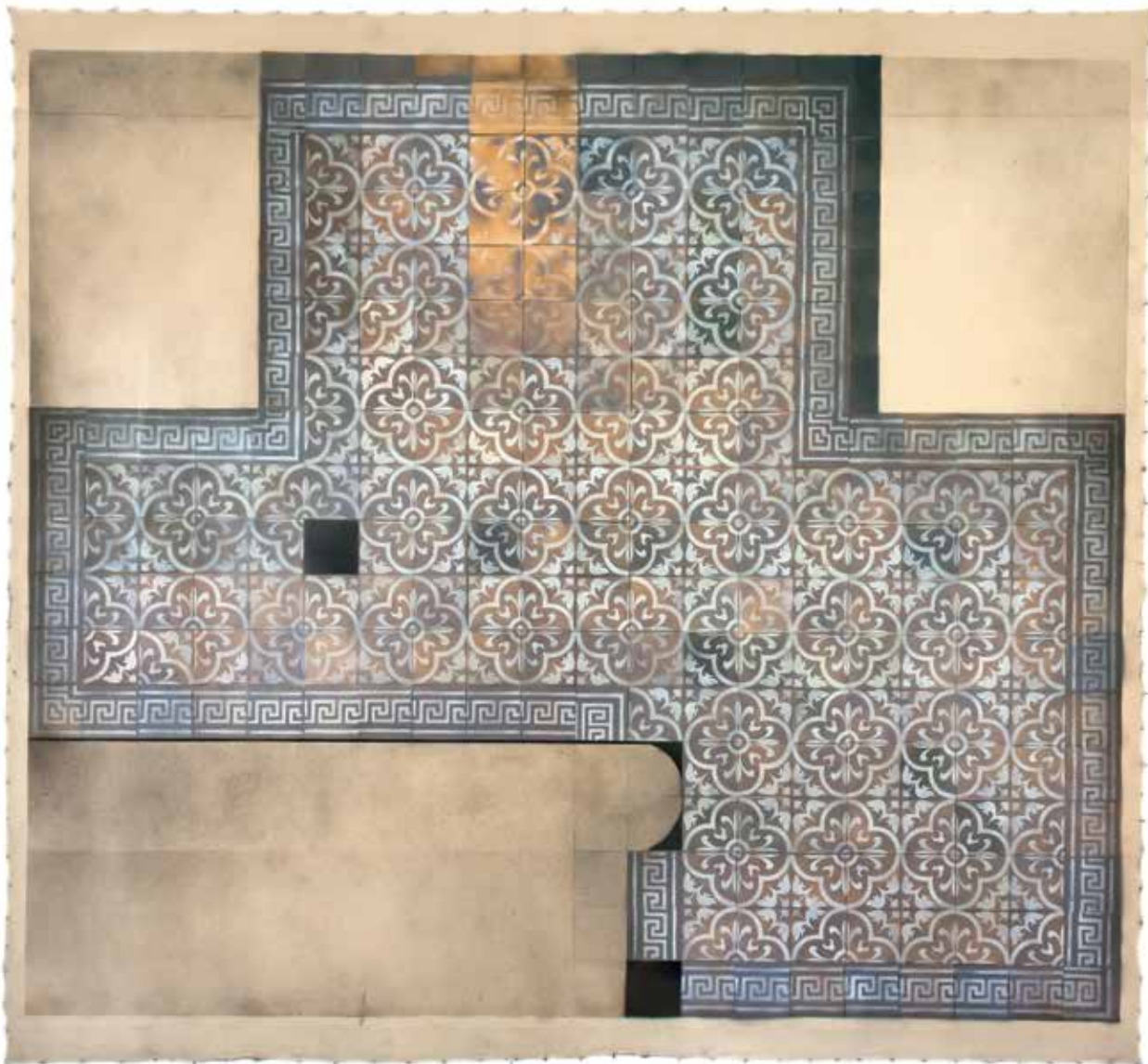
Eglė Ridikaitė, *Intelligent Floor. Agnėš*, 2015–2016,
aerosol paint on canvas, silicon, 295 × 414

DOKUMENTIŠKUMAS: KULTŪRINGOS GRINDYS

Parodoje *Atėjai, pamatei, išėjai: kultūringos grindys* pristatyti tapybos kūriniai – tai vienoje vietoje eksponuotos 23 skirtingose miesto vietose stovinčios grindys. Beveik ketverius metus kurdama ciklą tapytoja ieškojo grindų, vienais atvejais rasdama pati, kitais – savo atradimais dalydavosi jos pažįstami (*Grindys, kurias matė Vilma*). Kūrybinio proceso metu tapytoja nuolat kontaktavo su grindimis susijusiais asmenimis, greta gyvenančiais ar dirbančiais, taip tarsi įsibraudama į vis naujas mikrobendruomenes. Tokiu būdu ji ne tik fiksavo jų kasdienybės dalį, o veikė ir patį santykį

su šiuo įprastu, dažnai nepastebimu architektūros elementu. Galima šį kūrybos būdą priskirti vienam iš meninio tyrimo tipų – „tyrimu per meną“, taikant Christopherio Fraylingo tipologiją⁵³. Menininkė parodoje eksponuodama realistiškus grindų atvaizdus ne tik suardė įprastą suvokimo logiką, bet ir vaikščiodama po daugiabučių laiptines fiksavo, analizavo (matavo, perpiešinėjo ir t. t.), tad įgijo daug vertingų žinių, kurias naudodama kūryboje sukūrė visiškai

53 Vytautas Michelkevičius, „Link meninio tyrimo: pirmas teorinis ir praktinis kompleksas“, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis*, Nr. 79: *Meninis tyrimas: teorija ir praktika*, Vilnius: VDA leidykla, p. 7.



11. Eglė Ridikaitė, *Kultūringos grindys. Prie Liudo. Įėjimas*
Pamėnkalnio 23 / Aukų 5, 2016, drobė, aerosoliniai dažai,
silikonas, 325 × 353, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *Intelligent Floor. At Liudas'. Entrance*
Pamėnkalnio street 23 / Aukų street 5, 2016, aerosol paint on
canvas, silicon, 325 × 353

kitokį žiūrovų santykį su architektūriniu elementu (senų laiptinių grindimis).

Ši paroda tapo dar vienu simptominiu reiškiniu, rodančiu pastaruoju dešimtmečiu ypač ryškų susidomėjimą Vilniaus miesto istorija ir paveldu. Dar 2008 m. pasirodė menotyrininkės, rašytojos Kristinos

Sabaliauskaitės romanas *Silva Rerum I* apie barokinį Vilnių, po kurio sekė daugybė įvairaus pobūdžio leidinių, susijusių su Vilniaus ar kitų miestų istorija. Anot Linos Michelkevičės, Ridikaitės paroda buvo tokia lankoma ir aktuali visuomenei, nes pasirodė „laiku ir vietoje“ ir vienoje parodoje jungė kelis aspektus:



12. Eglė Ridikaitė, *Kultūringos grindys. Įėjimas Kalvarijų 10*, 2016, drobė, aerosoliniai dažai, silikonas, 295 × 486, LATGA, Vilnius 2018

Eglė Ridikaitė, *Intelligent Floor. Entrance Kalvarijų street 10*, 2016, aerosol paint on canvas, silicon, 295 × 486

Ridikaitės vertikalios grindys randa sau tobulą nišą tarp naujųjų Vilniaus tyrinėjimų ir jo entuziastų: mažai pastebėtą ir įvertintą, tačiau labai universalų objektą (tikėtina, kad tokias grindis per daug nemąstydami trypiate ar trypėte ir jūs), netipinę, tačiau paveikią perteikimo priemonę, fotografišką dokumentumą, sykiu pasiliekančią meno teritorijoje, plonytę ribą tarp asmeniškumo ir objektyvaus duomenų rinkimo (taip: „Įėjimas prie Andžės / Gėlių g. 9“), išplėstinį projekto pristatymą (ekskursijos po kūrinių prototipus su gidu) ir žavingą dekoratyvumą, kurį galima tyrinėti, bet labai lengva – ir tiesiog grožėtis.⁵⁴

54 Lina Michelkevičė, „Laiku ir vietoje. Eglės Ridikaitės „Kultūringos grindys““, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-07-07], <http://artnews.lt/laiku-ir-vietoje-egles-ridikaites-kulturingos-grindys-40437>.

Parodą galima buvo patirti keliais lygmenimis. Estetiškai – nes eksponuoti ryškūs, aiškūs, realistiški, aiškią struktūrą ir stilistinę vienovę bei ornamentinį ritmą turintys kūriniai, kuriais galima tiesiog grožėtis. Jusliškai – didelio formato kūriniai eksponuoti be porėmio, todėl savaime sutapo su sienomis, prigludo, tad jie pakeitė ir savitai jungė net ir didelę ekspozicijos plotą. Vaikstant po parodą, nesinorėjo skubėti, nes čia, kitaip nei daugelyje kitų, „nieko nėra“, tik sienos, atkartojančios tą patį ir sąlyginai panašų objektą – „grindis“. Tai galima sulyginti su patirtimi vaikstant po istorinius muziejus, kai pirmą kartą pamatome praėjusio amžiaus, jau nebenaudojamą, buities įrankį greta kitų tokių pat to paties laikotarpio, rūšies, bet iš įvairių tos šalies ar miesto vietų. Jie tampa atminties

talpyklomis⁵⁵, to laikmečio istorijos liudytojais, ir tik jų sugretinimas išryškina įdomiausius niuansus: spalvos, dydžio ir kitus skirtumus, rodančius skirtingas žmonių mąstymo variacijas.

Grindis galima interpretuoti istoriškai, galvojant apie originalių grindų, kuriomis remiantis buvo sukurti kūriniai, kontekstą. Jos ilgainiui apsinešė laiko sluoksniais, keitėsi butų šeiminkai, kartu ir socialinės, politinės, ekonominės aplinkybės, o grindys išlaikė savo pagrindinę funkciją. Atsidūrusios drobėje jos tarsi paverčiamos vertybe, išsaugomos, užfiksuojamos, o vėliau tokiu būdu suaktualinamos ir perkeliamos į sterilią ekspozicijos erdvę. Iškilusi laiko kategorija inspiruoja mintį, jog Ridikaitės grindų atvaizdas tokiu būdu tapo simuliakru, įsiterpusiu tarp realaus daikto, jo realaus atvaizdo (grindų realybėje arba tiksloje fotografijoje) ir jos sukurtojo naudojant trafaretus ir purškiant aerozolinius dažus. Menininkė net ir remdamasi tiksliais grindų matmenimis sukūrė savitą jų interpretaciją.

Ridikaitė kurdamą grindų ciklą rėmėsi jų originaliais, matavo kiekvieną plytelę ir žymėjosi jos niuansus. Įdomu, jog kurdamą ji purškė vieną plytelę po kitos jas įstatydama į iš anksto atkurtus tikslus laiptinės kontūrus. Po truputį atkurdamą laiptinės struktūrą menininkė iš naujo sukūrė jos atvaizdą. Ernestas Hansas Gombrichas analizuodamas Platono *Valstybėje* suformuotą palyginimą apie paveikslą ir veidrodžio atspindį, kur priešinami dailidė ir tapytojas, teigia, jog tarp jų nėra didelės sankirtos. Abu perteikia lovos idėją, todėl pasiruošimo metu jiems reikalingos panašios žinios ir nuo konteksto priklauso, kam bus naudojami jų brėžiniai ir galutiniai produktai. Taigi lova, pasak Gombricho, ženklina tam tikro objekto rūšį⁵⁶.

55 Ši sąvoka tyrime suvokiama kaip analogija Pierre'o Nora (g. 1931) suformuotai atminties vietos sampratai. Plačiau: *The Lieux de mémoire: history and application*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0797-60622008000100001.

56 Ernest Hans Gombrich, *Dailė ir iliuzija*, vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: Alma littera, 2000, p. 84.

Grįžtant prie Ridikaitės ciklo *Kultūringos grindys*, galime teigti, jos grindų brėžinys artimas originaliam. Ji perteikia grindų idėją kaip ženklą, tik pakeičia jo funkciją ir kontekstą. Taigi grindys čia jau ne tik architektūros sudedamoji dalis, o estetiškas, istorinis ženklas. Lyginant šį atvaizdą su originalu išryškėja kartų skirtumai. Drobėje vaizduojamos grindys atrodo visiškai naujos: nesimato nei purvo, nei iškilusių plytelių, tik kai kur sodresnės arba blankesnės spalvos. Originalios grindys ir toliau bus veikiamos laiko, o kūrinyje užfiksuoti jų atvaizdai vizualiai nesikeis, bet keisis pats žiūrovų santykis su vaizdais. Pavyzdžiui, jei nebeliks originalių jose vaizduojamų grindų, jos taps tarsi įrodymu, dokumentu, ženklinančiu ir grindis, ir tą konkretų laikmetį, kai buvo sukurtas jų atvaizdas.

APIBENDRINIMAS

Straipsnyje chronologiškai aptarta tapytojos Eglės Ridikaitės 20-ties metų kūryba, išskirti svarbiausi jos raidos etapai. Pastebėta, jog menininkės kūryba plėtojosi nuosekliai, vienas kūrinių ciklas palaipsniui plaukė iš kito. Dar studijuodama akademijoje, ji tapė ekspresionistiniu stiliumi, tačiau aliejinius dažus naudojo akvarelės principu. Paskutiniaisiais studijų metais diplominiame cikle *Mutacijos – laikinos galvos* Ridikaitė šią tapybos raišką naudojo intuityviai, daugiausia dėmesio skirdama spalvinei vaizdo sąrangai, emociniams išgyvenimams perteikti

Pirmieji konceptualūs kūriniai buvo sukurti 1997–1998 m. Tuščiame drobės fone menininkė grafiškai vaizdavo išdidintus asmeninius užrašus, kurie susiję su konkrečiu laiku ir perteikė tiek kasdienes, tiek metafizines autorės patirtis. Nuo 2001 m. menininkė nebenaudojo teptuko ir aliejinių dažų, o pasitelkdama rankų darbo trafaretus purškė įprastai gatvės mene (grafitis) naudojamus aerozolinius dažus. Kadangi į kūrybos procesą įsiterpė ruošinys (trafaretas), veikiantis kūrinio sąrangą, plastinę kalbą, ši technologija pakeitė menininkės santykį su dažais ir drobės

paviršiumi. Joje visiškai nebesimatė jokių faktūros pėdsakų, gesto, motyvai dažnai būdavo plokšti, dekoratyvūs, būdingos intensyvios spalvos.

Tarpdiscipliniškumas menininkės kūryboje reiškėsi kaip atsigręžimas į naujas eksponavimo, pačios tapybos medžiagiškumo eksperimentus, tapo svarbus kūrybos proceso, idėjos eksploatavimas. Jos tapyboje ypač ryškiai atsiskleidė postmoderniam menui būdingas atsigręžimas į realybę, nevengta provokuoti, ironizuoti. Jungiant kelių disciplinų žinias, kūrybos technikas sukurtas laikmečio aktualijas reflektuojantis menas. Kitaip tariant, nuo vertikaliosios paveikslu kaip lango sampratos pereita prie horizontaliosios – kūrinių kaip informacinio teksto. Apskritai menininkų susidomėjimą vieną discipliną peržengiančia raiška galima suvokti ideologiškai, kaip norą išsilaisvinti iš sovietmečiu nusistovėjusio modernizmo, tam tikrą apsisvalymo ritualą, reflektuojant traumines patirtis.

Gauta 2017 07 25

LITERATŪRA

- Andriuškevičius Alfonsas, „Trys palydimos pastabos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 07 01, Nr. 25, p. 6.
- Andriuškevičius Alfonsas, „Vilniaus dailės akademijos magistrat. Tapyba“, in: *Dailė*, Nr. 2, 2000, p. 92.
- Atėjai, pamatei, išėjai: *kultūringos grindys*: Parodos katalogas, kuratorė Vilma Mačianskaitė, Vilnius, 2016.
- Baudrillard Jean, *Simuliakrai ir sumuliacija*, vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 7–8.
- Benjamin Walter, *Nušvitimai*, vertė Laurynas Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 234.
- Brayson Morman, „Art and intersubjectivity“, in: Mieke Bal, *Loking in the Art of Viewing*, Amsterdam: G&B International, 2001, p. 23.
- Dailės istorijos šaltiniai nuo seniausių laikų iki mūsų dienų*, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: VDA, 2012, p. 345.
- Dailės žodynas*, atsakingoji redaktorė Jolita Mulevičiūtė, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, Vilniaus dailės akademija, 1999, p. 337.
- Dovidaitytė Linara, „Tarpautinis graffiti simpoziumas“, in: *Dailė*, 2000/2, p. 86.
- Duona ir druska*: Parodos katalogas, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1994, p. 33.
- Eksperimentas. XX–XXI a. Lietuvos dailės paroda*, kuratorės Lolita Jablonskienė, Erika Grigoravičienė, Jolita Mulevičiūtė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2008, p. 11.
- Flusser Vilém, *Fotografijos filosofijos link*, vertė Indrė Dalia Klimkaitė, Vilnius: Išmintis, 2015, p. 23–24.
- Foucault Michel, *Diskurso tvarka*, iš prancūzų kalbos vertė Marius Daškus, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 18.
- Gombrich E. H., *Dailė ir iliuzija*, vertė Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: Alma littera, 2000, p. 84.
- Klajumienė Dalia, *Vilniaus gyvenamųjų namų interjerų dekoru elementai nuo klasicizmo iki modernio*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 325.
- Lietuvos dailė 1989–1999*: Parodos katalogas, Vilnius: ŠMC, 1999, p. 124–125.
- Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų: apropiacija, bendradarbiavimas, dokumentalumas, fikcijos, institucinė kritika*: Parodos katalogas, Vilnius: ŠMC, 2010, p. 118.
- Michelkevičius Vytautas, „Link meninio tyrimo: pirmas teorinis ir praktinis komplektas“, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis*, Nr. 79: *Meninis tyrimas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, p. 7.
- Michelkevičius Vytautas, „Postfotografija: nuo globalių teorinių įžvalgų link lokalių praktikų Lietuvoje“, in: *Vilniaus fotografijos mokykla: tęstinumo ir naujų strategijų problemos*, sudarė Matulytė Margarita, Vilnius: LDM, VDA, 2009, p. 192.
- Narušytė Agnė, „Ne ant drobės“, in: *Lietuvos dailė 1996–2005*, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 177.
- (Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos, sudarė Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: LTMKS, 2011, p. 34.
- Ortega y Gasset José, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, Vilnius: Vaga, 1999, p. 158.
- Pažymėtos teritorijos*: Straipsnių rinkinys, sudarė Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė [ir kt.], Vilnius: Tyto Alba, 2005, p. 72–73.
- Pleij Herman, *Karminas, purpuras ir smėlis*, iš nyderlandų kalbos vertė Antanas Gailius, Vilnius: Aidai, 2010, p. 112.
- Post/modernimas*, sudarė Audronė Žukauskaitė, Kaunas: Kitos knygos, Meno parkas, 2006, p. 22.
- Stančienė Kristina, „Eglė Ridikaitė: Kančios ir katarsio vaizdai“, in: *Dailė*, Nr. 2, 2008, p. 18.
- Summers David, „Real metaphor: towards a redefinition of the ‘conceptual’ image“, in: *Visual theory. Painting and Interpretation*, sudarė Norman Bryson, Micheal Ann Holly, Keith Moxey, New York: Harper Collins, 1991, p. 231.
- Wollhem Richard, „What the spectator sees“, in: *Visual theory. Painting and interpretation*, sudarė Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, New York: Harper Collins Publishers, 1991, p. 104.
- Žvirblytė Milda, „Paveikslas kaip ekranas: psichoanalitinis ir kinematografinis požiūriai“, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis*, t. 52: *Meno kūrinys: paviršius, figūra, reikšmė*, 2009, p. 246.
- Žvirblytė Milda, „Tapybiniai dienoraščiai“, in: *Literatūra ir menas*, 1999 07 03.
- Žvirblytė Milda, *Paveikslas ir ekranas: Lietuvos tapyba nuo XX a. 7 dešimtmečio*: Daktaro disertacija, Vilnius: VDA, 2010, p. 5.
- Žvirblytė Milda, „Reprezentacijos pokyčiai šiuolaikinėje Lietuvos

tapyboje. Psichoanalizės metodo taikymo galimybės“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 53: *Kūrinys kontekste*, 2009, p. 40. *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų*, sudarė Raminta Jurėnaitė, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000, p. 10.

INTERNETINĖS PRIEIGOS

- Michelkevičė Lina, „Laiku ir vietoje. Eglės Ridikaitės „Kultūringos grindys“, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-07-07], <http://artnews.lt/laiku-ir-vietoje-egles-ridikaite-kulturingos-grindys-40437>.
- Mikuckytė Austėja, „Tapybos transformacijos pagal Eglę Ridikaitę“, in: *Vox Art*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], <http://www.voxart.lt/single-post/2015/05/04/Tapybos-transformacijos-pagal-Egl%C4%99-Ridikait%C4%99>.
- Poškus Vidas, „TRADICIJŲ IR POKYČIŲ KARTA: XX amžiaus 10 dešimtmečio Tapybos katedros studentų darbai iš VDA muziejaus fondų. Reportažas iš parodos KKKC Parodų rūmų“, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-07-07], <http://vdamuziejus.blogspot.lt/2017/02/tradiciju-ir-pokyciu-karta-xx-amziaus.html>.
- Šapoka Kęstutis, „Jei gali netapyti – netapyk“, in: *7 meno dienos*, Nr. 841 (12), 2009 03 27, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], http://archyvas.7md.lt/lt/2009-03-27/daile_2/jei_gali_netapyti_netapyk.html.
- Šapoka Kęstutis, „Tradicija, mokykla ir stilius: keletas pakartotinių pastabų apie naująją lietuvių tapybą“, in: *Kultūros barai*, Nr. 11, 2005, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07] <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB0001:J.04~2005~1367190297255/datastreams/DS.002.o.01.ARTIC/content>.
- The Lieux de mémoire: history and application, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-05-07], http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0797-60622008000100001.

THE METAMORPHOSIS OF EGLĖ RIDIKAITĖ CREATIONS

Ieva Baublytė

SUMMARY

KEYWORDS: Eglė Ridikaitė, contemporary painting, aerosol, development of creativity, media, artistic research, memory cache, photography.

The article focuses on the creative development of Eglė Ridikaitė (b. 1966). It's the first exhaustive research in which author aims to analyze and interpret Ridikaitė's artworks along with their links with the local context, the social and

historical phenomena considering the relations with the modern art processes. Also in this article author uses the interview with the artist.

The article is based on authors Bachelors thesis that was inspired by the recent cycle of works “Came, saw, left: cultural floors“ (2017), while closely examining the creations of the artist it came to light that exactly 20 years have passed since E. Ridikaitė has finished her painting studies but so far there is no detailed study or a published catalog that analyses her works. This led to consistent investigations of the artists oeuvres since the beginning of her studies at 1991 Vilnius Academy of Arts, department of Painting, in order to reveal the overall formation of her creative image.

The consistent research based on analysis and interpretation of artworks allows to see the full view of Ridikaitė's creative development. Almost of the artist's paintings are created in groups – cycles and the author of this article analyzes them chronologically by seeking to show the natural growth of the artist.