

# Modernizacija, (post)modernizmai, naujasis modernizmas: Lietuvos dailės nuo XX a. 6 dešimtmečio pabaigos istorijos sąvokos

Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

erika.grigoraviciene@gmx.net

——— Siekiant išplėsti Elonos Lubytės projekto *Tylusis modernizmas* (1997) – savotiško sovietmečio dailės sklaidos ir tyrimų nulinio taško – dailėtyrinį kontekstą, straipsnyje svarstomos kitos artimos Lietuvos moderniosios dailės istorijos sąvokos. Dailės modernizacija – atlydžio metais prasidėjęs istorinis reiškinys – diskursyviai atskiriama nuo modernizmų, ar veikiau (post) modernizmų, išrandamų dabar interpretuojant vėlyvojo sovietmečio daile *estetiniu* režimu. Tai tampa aktualu šiuolaikiniame globaliame daugybinio, išplėsto, pasikartojančio, sugrižtančio modernizmo kontekste. Todėl straipsnyje apžvelgiamas ir naujas, dabartinis, modernizmo raidos Lietuvoje etapas.

*Reikšminiai žodžiai:* modernizacija, daugybinis modernizmas, postmodernizmas, naujasis modernizmas, Jacques'o Rancière'o *estetinis* režimas.

Dailėtyrininkės, muziejininkės Elonos Lubytės 1997 m. Šiuolaikinio meno centre surengta paroda *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982* – tai pirmoji ir bene vienintelė apžvalga, skirta vien tik vėlyvojo sovietmečio dailei. Pasirinktos chronologinės ribos pirmą kartą leido atlydžio ir sąstingio laikų kūrybą pristatyti kaip laike nutolusį, istorinį reiškinį. Pavaadinimo metafora čia nusako ne kūrinių, o jų sklaidos procesų ir menininkų visuomeninio aktyvumo pobūdį<sup>1</sup>. Vis dėlto parodos recenzentai epitetą „tylusis“ ėmė taikyti ir raiškiai ar kūrinių prasmei<sup>2</sup>, taip pat teigė, kad „tylusis modernizmas“ – tai „terminas, tiksliau apibūdinantis ne tiek 1962–1982, kiek 1997 metus“, nes 1997-ųjų žiūrovai (ir parodos dalyviai) „tylųjį modernizmą“ suvokė ne kaip estetinį, o kaip socialinį ar politinį reiškinį<sup>3</sup>, kitaip tariant, sutapatino su „tyliąja rezistencija“. Iki tol atlydžio ir sąstingio dailė buvo laikoma šiuolaikinės dailės pradžia. Lubytės projektas ir jo recepcija bent jau dailės istorijoje sukomplikavo dabarties santykius su praeitimi. Praėjusios epochos terpėje išskirti fenomenai pasirodė pilni benjaminiško *dabarlaikio*. Apsiribodama vien anuomet nuošaliose vietose eksponuotais kūriniiais ir aplenkdamą dailininkų dirbtuves, kur galima aptikti brutalių smurto ir erotikos vaizdų ar atvirai sovietų valdžią kritikuojančių kūrinių, Lubytė išties išrado „tyliojo“ modernizmo dailę – apolitišką, į formos reikalus susitelkusią arba užuominų, metaforų, paslėptų prasmų, ezopinio kalbėjimo kūrybą. Šis projektas – tarsi nulinis atskaitos taškas Lietuvos sovietmečio dailės tyrimuose. Dailėtyros diskurse jis įtvirtino iki tol sovietmečio dailei iš esmės netaikytą modernizmo sąvoką.

Išrasti vieną iš galimų lokalių modernizmų 1997-aisiais buvo ypač tinkamas metas. XX a. pabaigoje Vakarų šalyse kaip tik prasidėjo atnaujinta teoretikų ir menininkų diskusija su modernizmo dailės paveldu. Postūmį tam suteikė prancūzės Catherine David kuruota X Kaselio *documenta* (1997), iš šiuolaikinio meno fiestos virtusi retrospektyva, siūlančia iš naujo pažvelgti į XX a. dailę nuo 7 dešimtmečio. XXI a. susidomėjimas modernizmu auga visame pasaulyje. Jei klasikinio modernizmo geografija apima vos kelis meno centrus, dabar jis (dažnai retroaktyviai) suklesti visuose žemynuose.

1 Elona Lubytė, *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997 (įžanga, puslapiai nenumuoti); Eadem, „Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982 – ar projektas pavyko?“, in: *Lietuvos dailės muziejus: metraštis*, t. 2, 1998, p. 393.

2 Pranas Morkus, „Tylusis modernizmas 1962–1982“, in: *Naujoji Romuva*, 1997, Nr. 7/8, p. 86–87.

3 Jonas Valatkevičius, „Kuratorius iš KGB“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1997 08 09.

Veikiami pokolonijinio mąstymo, dailės istorikai susidomi vadinamuoju ne-europiniu modernizmu, „centruose“ rengiamos „periferinių“ modernizmo parodos<sup>4</sup>. Modernizmas tapo aktualus ne vien dailėtyrai ir dailės sklaidos institucijoms. XXI a. menininkai, ypač jaunosios kartos, visame pasaulyje taip pat iš naujo atranda, atgaivina modernistines formas. Pirmą stambesnę šio naujojo modernizmo (ir jo kilmės konteksto) apžvalgą pateikė XII *documenta* (2007), o XIV Liono bienalė (2017) patvirtino, kad po dešimtmečio jis vis dar madingas<sup>5</sup>. Meninės modernizmo interpretacijos keičia jo formų sampratą, panašiai kaip išsiplėtusi geografija ir pokolonijinis požiūris leidžia suprasti, kad meno modernizaciją centruose lėmė migracija, tarptautinė terpė.

Šio amžiaus dailėtyroje modernizmo sąvoka persimainė, išsiplėtė ir nebėra aiškiai apibrėžta. Dabar jis suprantamas ne tik kaip globalus pokolonijinis reiškinys, bet ir kaip trūkinėjantis, nenuoseklus laiko požiūriu, didele dalimi susijęs su dailėtyrinėmis (re)interpretacijomis, retroaktyviu modernizmo dailės istorijos perrašymu, daugiausia dėmesio skiriant anksčiau ignoruotai moterų ir „periferijų“ menininkų kūrybai. Modernizmas tapo daugybiniis (angl. *multiple*)<sup>6</sup> – vietoj vieno kanoninio modernizmo (intensyvios dailės avangardo krypčių kaitos XX a. pradžioje) radosi jų įvairovė. Modernizmo sąvoka vis dažniau vartojama daugiskaita, be to, jis laikomas „perkrautu“ (angl. *reloaded*)<sup>7</sup> – vėl suaktualintu. Atsisakyta ne tik eurocentrinio, bet ir chronocentrinio požiūrio, išsiplėtė ne tik geografinės, bet ir chronologinės ribos<sup>8</sup>. Pažangos

4 XI *documentos* (2002) kuratorius iš Nigerijos kilęs Okwui Enwezoras (1963–2019) globalius meno modernizacijos procesus apmąstė kartu su visuomenių demokratizacijos procesais.

5 XII *documentos* (2007) kuratoriai vokiečiai Rogeris Martinas Buergelis ir jo žmona Ruth Noack naujausią jaunosios kartos meną pristatė kartu su didesnę parodos dalį sudarančiu ankstesnių dešimtmečių menu, nors apskritai seniausias eksponatas čia buvo XIV a. persų miniatiūra. Kuratoriai kalbėjo apie „formų migraciją“, o bandydami išsiaiškinti aktualią modernizmo sąvokos reikšmę, paradoksaliai klausė „Ar modernizmas – tai mūsų antika?“.

6 2017 m. Luizianos dailės muziejuje Danijoje vykusio tarptautinė konferencija „Multiple Modernisms“ savo koncepciją grindė Izraelio sociologo Shmuelio Noaho Eisenstadto išplėta „daugybinių modernybų“ (*multiple modernities*) bei amerikiečių literatūrologės Susan Stanforf Friedman išsamiai apsvaistytą pasaulinių (*global, planetary*) modernizmo sąvokomis; esminis klausimas ten buvo XX a. paveldo samprata šiuolaikiniame globaliame pasaulyje; <https://www.louisiana.dk/en/multiple-modernisms>.

7 *Moderne, reloaded: Befragung einer Epoche*, sud. Sabine Maria Schmidt, Sabine B. Vogel, in: *Kunstforum international*, Köln, t. 252, 2018.

8 XX a. pabaigoje dailėtyrininkai vis ankstina modernizmo pradžią, nukeldami ją ne tik į XVIII a. pabaigą (Sandro Bocola, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*, München: Prestel, 1994), bet ir į baroko (ir tam tikra prasme net antikos) laikus, Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont, 1996.

idėja grįstą linijinės raidos modelį keičia daugialaikiškumo modelis, laikų painiava, kur nebėra aiškios skirties tarp raidos etapų, tad ir jokių „vėlavimų“ ir užtrukusių vienakrypčių „įtakų“.

Pasak vokiečių dailėtyrininkės Sabine B. Vogel, modernizmas vis kartojasi, sugrįžta lyg bumerangas, nes, kaip teigė dar Charles'is Baudelaire'as, o vėliau Zygmuntas Baumanas, modernybė visuomet yra atsitiktinė ir epizodiška – bėgli, taki ir likvidi (angl. *liquid modernity*). Kadaisė pagrindinė modernizmo dogma buvo tradicijų trūkis ir radikaliai nauja pradžia, dabar radikalių inovacijų reikalavimas baigėsi, vietoj jo atsiranda kartotės, konceptualios kopijos, citavimas ir referavimas; kūriniai ima pasakoti istorijas, gali būti dekoratyvūs ar net kičiniai. Modernizmas nūnai esąs toks šiuolaikiškas dėl to, kad kaip apibrėžtas referencijos taškas yra išplėstas ir kritikuojamas<sup>9</sup>. XXI a. modernizmą, atsiradusį po postmodernizmo, nuo pastarojo sunku griežtai atskirti, nes šis naujasis modernizmas dar pagrištai vadinamas refleksyviu, o tai veikia postmodernizmo bruožas. Pasak vieno iš refleksyvosios modernizacijos koncepcijos autorių Anthony'io Giddenso, modernizmo savimonė lemia ne pastovumą, o priešingai – nestabilumą, nuolat save reflektuojantis ir įtvirtinantis modernizmas bet kada gali virsti antimodernizmu<sup>10</sup>. Nyderlandų kultūros teoretikų Timotheuso Vermeuleno ir Robino van den Akkerio 2009–2010 m. išplatintas *metamodernizmo* terminas kaip tik ir būtų pastanga atskirti postpostmodernistinį meną nuo postmodernistinio: atsiradęs sociopolitinėje sugrįžusios istorijos („istorijos pabaigos“ pabaigos) terpėje, jaunosios kartos kuriamas menas atsisako postmodernaus skepsio, dekonstrukcijos, pastišo, jam būdingas rimties ir vilties pilnas „pragmatiškas idealizmas“, rekonstrukcijos, mito ir metaksės strategijos<sup>11</sup>.

Prancūzų filosofas Jacques'as Rancière'as siūlo menų ir estetikos srityje iš viso atsisakyti modernizmo sąvokos ir pakeisti ją modernizmo, postmodernizmo ir šiuolaikiniam menui vienodai gerai tinkama *estetinio* režimo sąvoka. Esė „Apie menų režimus ir saikingą modernizmo sąvokos

<sup>9</sup> Sabine B. Vogel, „Die Moderne als Joker“, in: *Kunstforum international*, t. 252, p. 78, 83. Taip pat žr. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000.

<sup>10</sup> Sabine B. Vogel, *op. cit.*, p. 83; Sabine Maria Schmidt, „Chronische Moderne“, in: *Kunstforum international*, t. 252, p. 53. Taip pat žr. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash (sud.), *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Suhrkamp, 1996.

<sup>11</sup> Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, *Anmerkungen zur Metamoderne*, Hamburg: Textem, 2015.

svarbą“ jis teigia, kad *estetinis* menų režimas ir būtų tikrasis terminas tam, ką turėjo apibūdinti paini modernizmo sąvoka, nes jis nesupriešina senovės ir modernybės, leidžia iš naujo atrasti senus kūrinius ir naujai inscenizuoti meno praeitį, paskelbia meniniu principu tam tikrą laikotarpio ar civilizacijos būklės išraišką, kuri anksčiau galiojo kaip „nemeninė“ kūrinio dalis. Modernizmui egzistuoja viena laiko kryptis, o *estetiniam* menų režimui būdingas heterogeniškas laikų gretinimas. Siurrealizmas, pasak Ranciére'o, esąs reikšmingiausias antimodernistinis judėjimas menų srityje, o modernizmo sąvoka, regis, buvo išrasta tam, kad apsunkintų meno pokyčių ir jo ryšio su kitomis kolektyvinės patirties sritimis supratimą. Vieną iš šio sutrikdymo versijų jis vadina modernitarizmu: šiuo atveju *estetiniu* režimu turinčios funkcionuoti meno formos yra verčiamos atlikti ypatingą modernybės užduotį – įgyvendinti laisvės ir autonomijos principus. Postmodernizmas, iš pradžių suprastas kaip menų sampyna, džiugi hibridiškumo ir mišrių formų laisvė, dvimačio abstraktaus paveiklo baigtis kartu su trimačiais ir naratyviais kūriniais sugrįžus daiktiškumui ir reikšmei, netrukus virto bet kokios laisvės ir autonomijos kvestionavimu. Ankstesnę meno autonomiją, pasak Ranciére'o, turėtų pakeisti estetiškos patirties autonomija<sup>12</sup>.

Lietuvos dailės istorijoje greta „tyliojo“ galėtų egzistuoti dar bent keletas modernizmų. „Tylųjį“ modernizmą pirmiausia vertėtų atskirti nuo atlydžio metais prasidėjusios menų modernizacijos – grynai istorinio reiškinio, oficialaus valdiško norminės estetikos projekto, labiausiai sureikšminusio formos (emancipacijos) problemas. Be to, „tylusis“ modernizmas – pirmas nedrąsus bandymas vėlyvojo sovietmečio dailėje atrasti kai ką istoriniu laikotarpiu neminima – skiriasi nuo šio amžiaus dailėtyroje gausėjančių tos dailės interpretacijų iš dabarties pozicijų *estetiniu* režimu. Šių interpretacijų rezultatus vadina (post)modernizmais (šią sąvoką iš esmės vartodama kaip *estetinio* režimo sinonimą), nes Lietuvos dailė jau nuo XX a. 7 deš. turi postmodernizmo bruožų. Manau, kad taip pat verta aptarti ir naujojo modernizmo apraiškas Lietuvos dailėje – svarbią (post)modernizmų išradimo sąlygą.

<sup>12</sup> Jacques Ranciére, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: Polypen, 2008, p. 41–48.

## Modernizacija

Modernizacija, arba atlydžio laikais prasidėjęs ir iki 8 deš. pradžios trukęs dailės (kalbos) at(si) naujinimas, – tai istorinis reiškinys, bendras sovietų valdžios ir (Lietuvos) dailininkų projektas, nulemtas tam tikrų visuomeninių sąlygų ir SSRS viešosios politikos pokyčių.

1956 m. SSRS valdanti komunistų partija pasmerkė Stalino diktatūrą ir jos padarinius kultūrai. Baltijos šalių sovietizavimo modelį Stalino įpėdiniai nusprendė keisti dar 1953 m. pavasarį, pamatę, kad represijos nedavė naudos – tęsėsi partizaninis karas, žmonės į sovietų valdžią žiūrėjo kaip į svetimą ir laikiną. Lietuvoje, kaip ir kitose okupuotose Baltijos šalyse, represijas pakeitė sutautinimo politika, kurios esmė – kuo daugiau lietuvių įtraukti į „socializmo statybą“, leisti plačiau naudoti lietuvių kalbą, liberaliau valdyti kultūrą. Po 1956-ųjų prasidėjusį visų kultūros sričių atsinaujinimą stipriai nulėmė SSRS vadų idėja iš Lietuvos, Latvijos ir Estijos padaryti „sovietinius Vakarus“<sup>13</sup>. Dailei šiame projekte teko gana svarbus vaidmuo.

Postalininiam laikotarpiui apskritai būdingas hipertrofuotas valdžios dėmesys menams. Tikras ar tariamas „respublikų“ kultūrų klestėjimas turėjo tapti svariu sovietų valdžios legitimacijos argumentu. Ideologinę propagandą dailės priemonėmis pakeitė politizuota dailės propaganda. 1957 m. SSRS dailininkų suvažiavimas patvirtino naują dailės plėtros programą, reformavo socrealizmą: nuo šiol menininkai privalėjo „giliau, kūrybiškiau taikyti partiškumo, liaudiškumo, nacionalinės formos ir socialistinio turinio principus“<sup>14</sup>. Prasidėjo kūrybiškojo, arba modernizuoto, socrealizmo etapas, kai iš dailininkų oficialiai pareikalauta originalios tikrovės interpretacijos, individualaus požiūrio, lakoniško apibendrinto vaizdo, emocinės įtaigos, kūrybos aistros ir formų įvairovės. „Socialistinio“ turinio ir „nacionalinės“ formos doktrina buvo apgalvotas dailės sovietizacijos instrumentas ir yra geras visos kultūros bei visuomenės sovietizacijos modelis. Nors ji lyg ir atskiria, supriešina turinį su forma, bet tik tam, kad „giliau“ juos sujungtų – sutautintų komunistines idėjas ir ideologiškai užnuodytų iš modernizmo ir tautodailės kilusias formas.

<sup>13</sup> Jelena Zubkova, *Pabaltijys ir Kremlius 1940–1953*, Vilnius: Mintis, 2010, p. 387–389, 401. „Neišdegė planas paversti Pabaltijo respublikas „visaverte“ SSRS dalimi. Tai buvo visiškai akivaizdu. Matyt, tai suvokus ir kilo idėja iš Pabaltijo padaryti „kitokią SSRS“ – sovietinio gyvenimo vitriną, „sovietinius Vakarus“. Ši idėja, puikiai deranti prie „atšilimo“ dvasios, vis dėlto turėjo tam tikrą ribotumą, neleidžiantį „peržengti ribų“.“; *Ibid.*, p. 401.

<sup>14</sup> Lioginas Šepetys, Kalba LSSR DS VI suvažiavime, 1966, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 344, l. 89.



1.  
Alfonsas Vincentas  
Amraziūnas, *Užupis III*,  
1957, popierius, akvarelė,  
50 × 48, MO muziejus,  
Amb-P0186, nuo 2010

Alfonsas Vincentas  
Amraziūnas. *Užupis III*,  
1957, paper, watercolours,  
50 × 48, Vilnius MO  
Museum, Amb-P0186,  
since 2010



2.  
Jonas Švažas, *Medžiai*  
*Rąžėje*, 1969, drobė,  
aliejus, 110 × 100,  
MO muziejus, Šva-T0473,  
nuo 2010 m.

Jonas Švažas. *Trees in*  
*Rąžė*, 1969, canvas, oil,  
110 × 100, Vilnius MO  
Museum, Šva-T0473,  
since 2010

„Nacionalinės“ formos atnaujinimas buvo perduotas „respublikų“ dailininkų sąjungų kompetencijai, tačiau kūrybinių ieškojimų procesus budriai sekė centro akis. Tapybą, tuomet svarbiausią dailės rūšį, Lietuvoje modernizavo vadinamoji švažininkų karta. Pirmieji LSSR valstybinio dailės instituto Tapybos katedros absolventai – Jonas Čeponis, Silvestras Džiaukštas, Vincentas Gečas, Vladas Karatajus, Galina Petrova, Augustinas Savickas, Aloyzas Stasiulevičius, Leopoldas Surgailis, Sofija Veiverytė ir, žinoma, oficialus ir kartu neformalus jų lyderis Jonas Švažas – studijų metais mokėsi stalininio socrealizmo, o prasidėjus atlydžiui privalėjo jį įveikti, atgaivinti tapybos kalbą ir naujai įkūnyti sovietinius siužetus. Pasak Alfonso Andriuškevičiaus, juos „varžė kompromisai“, daugelis jų buvo „įklimpę tarp tapybinės kalbos laisvės <...> ir oficialiosios ikonografijos reikalavimų“<sup>15</sup>.

Atsakingus postus dailės sistemoje užėmę švažininkų lyderiai atvirai maištavo – ne tik drąsiai eksperimentavo su forma, bet ir bandė keisti norminių oficialaus diskurso sąvokų („teminis paveikslas“) reikšmę, rūpinosi dailės sklaida. 7 deš. ryškiausia figūra šiuo požiūriu buvo LSSR dailininkų sąjungos Tapybos sekcijos pirmininkas Švažas<sup>16</sup>. Jis siūlė „teminį paveikslą“ pakeisti „kūrybinio paveikslu“ sąvoka, tinkama ir peizažui, teigdamas, kad maža, nereikšminga tema turi potencialią galimybę išaugti į didelį, gilų kūrinį, o kasdienis įvykis – virsti herojišku, jei bus perteiktas „nauja, mūsų dienų esmę atspindinčia plastine forma“<sup>17</sup>. Atidžiai žiūrėjo, kad į parodas patektų, SSRS ir užsienyje Lietuvai atstovautų tik ekspresyvi, ryškiaspalvė, nacionalines tradicijas puoselėjanti tapyba, taip pat rūpinosi, kad paveikslai būtų teisingai iškabinti<sup>18</sup>. Vadovavo

15 Alfonsas Andriuškevičius, *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 72, 75.

16 1946–1953 m. studijavęs tapybą, Švažas dar 1952 m. įstojo į KP, 1953 m. tapo DS nariu ir Dailės instituto dėstytoju, 1953–1959 m. buvo DS Jaunųjų dailininkų sekcijos pirmininkas, 1959–1969 m. ir 1973–1974 m. – Tapybos sekcijos pirmininkas, nuo 1965 m. – DS valdybos, Parodų komiteto, o 1963–1968 m. – net SSRS DS valdybos narys. Lankėsi Prancūzijoje, Anglijoje, Kuboje, Maroke, Indijoje, Lenkijoje ir kitose Rytų Europos šalyse. 1956 m. kūrybiniam darbui gavo erdvią studiją Lukiškių (tada – Lenino) aikštėje. Diskutuoti apie meną ten dažnai susirinkdavo kiti jo kartos dailininkai.; Lietuvos dailininkų sąjungos archyvas, Jono Švažo asmens byla; Irena Kostkevičiūtė, *Jonas Švažas*, Vilnius: Vaga, 1985.

17 „Ar tematinis paveikslas nėra peizažas, kur iškeliamos plačios mintys ir analizuojamas gilus turinys? Ir dabar tą teminio paveikslu sąvoką reikėtų patikslinti. Gal tai tikrai tik kūrybinio paveikslu sąvoka.“; Jonas Švažas, LTRS DS VI suvažiavimo stenograma, 1966 gruodis, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 344, l. 27; Jonas Švažas, „Mūsų paveikslai turi alsuoti gyvenimu“, in: *Literatūra ir menas*, 1958 11 07.

18 1966 m. Baltijos šalių parodai Maskvoje Švažas pats pagamino lietuvių ekspozicijos maketą, kur „kiekvienas autorius pristatomas keletu darbų ir eksponuojamas su kaimynu kontrasto principu, kad labiau būtų išryškinta kiekvieno meninė individualybė“; Irena Kostkevičiūtė, *op. cit.*, p. 82.



kūrinių atrankai ir savo sumanytose, nuo 1969 m. Vilniuje rengtose Baltijos šalių tapybos trienalėse. Rasdavo gerų argumentų pateisinti savo ir kolegų „netinkamą“ elgesį. Pasak Švažo, blogai, kad po parodų kūriniai atsiduria saugyklose ar grįžta į dirbtuves:

tokia padėtis daro neigiamą poveikį ir meno vystymuisi – dailininkui nieko nebelieka kaip tik užsisklęsti savo dirbtuvėje ir gilintis į grynai profesinius klausimus. <...> nenormalu, kad iki šiol neturime pastovios dabartinės lietuvių dailės ekspozicijos. <...> laikas susirūpinti nacionalinės galerijos kūrimu.<sup>19</sup>

Tarp skulptorių toks lyderis buvo Vladas Vildžiūnas, ilgametis LSSR dailininkų sąjungos Skulptūros sekcijos pirmininkas, skulptorių dirbtuvių komplekso Vilniaus Jeruzalėje aktyvistas<sup>20</sup>. Vildžiūną, kaip ir Švažą, šiandien galėtume vadinti maištaujančiais herojais, o jų kurstomą dailės atnaujinimo sąjūdį – prisitaikymu per maištą. Pasak filosofės Nerijos Putinaitės, maištaujanti asmenybė tapo postalininės ideologijos ar net politikos dalimi, nors maištauti galėjo ne bet kas – tik esami ar būsiami sistemos funkcionieriai, ir oficialūs kūrėjai šiuo požiūriu buvo panašiai privileguoti kaip ir partijos lyderiai; kūrybinis veiksmas, grįstas individualiu vertybiniu išgyvenimu, buvo sovietinių prisitaikymo strategijų atspirties taškas, tad maištaujantys herojai iš tiesų ne tiek silpnino, kiek stiprino sovietų tvarką<sup>21</sup>. Dailės modernizacija taip pat iš tiesų veikiau buvo jos sovietizacija, tik gerai, kad ne itin nuosekli, sklandi ir kryptinga.

Iki 7 deš. vidurio valdžia leido dailininkams eksperimentuoti beveik netrukdomai, nes reikėjo išrasti naujas „nacionalines“ formas, tinkamas originaliai išreikšti sovietines temas ir idėjas. Dailės atnaujinimas reišk-

<sup>19</sup> „Dailė ir visuomenė. Pokalbis“, in: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 5, p. 17.

<sup>20</sup> Vladas Vildžiūnas Jeruzalėje įsikūrė pirmasis 1962 m., 8 deš. dirbtuves įsirengė Petras Mazūras, Gediminas Karalius, Stanislovas Kuzma, Mindaugas Navakas. 8 deš. pabaigoje Mazūras čia įrengė bronzos liejyklą. Darbui pritaikyta vieta, materialinė technologinė bazė ir greitai idėjų apykaitą skatinusi socialinė aplinka Jeruzalę pavertė tikru skulptūros inovacijų slėniu. Vildžiūno ir jo žmonos grafikės Marijos Ladigaitės namai sovietmečiu garsėjo kaip įdomių žmonių susibūrimų vieta, kur buvo dalijamasi idėjomis ir žiniomis iš laisvojo pasaulio, meno ir kultūros naujienomis. Svečiai galėjo pamatyti ir naujausius skulptorių darbus. Pasak Kęstučio Šapokos, nors ir eidamas Skulptūros sekcijos pirmininko pareigas, Vildžiūnas subūrė „skulptorių bendraminčių koloniją, gyvenančią lyg ir paraleliniame pasaulyje, – su sovietmečio tikrove tarsi nieko bendra neturinčiųjų broliją“; Kęstutis Šapoka, *Stanislovas Kuzma*, Vilnius: Artseria, 2011, p. 10.

<sup>21</sup> Nerija Putinaitė, *Nenutrūkusi styga: prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007, p. 45–46, 74, 81, 92, 119.

kė individualios raiškos paieškas, atgaivintą tarpukario Lietuvos („Ars“) modernizmo tradicija, artimesnę pažintį su Vakarų modernizmu, taip pat sklaidos infrastruktūros plėtrą. 1967 m. Vilniuje atidarius Dailės parodų rūmus, ten eksponuojama dailė privalėjo atlaikyti akį rėžiantį akmeninių salių grindų „skilandį“. Formos lakoniškumo, monumentalaus apibendrinimo, ekspresyvumo normos dailės praktikoje virto tam tikrais vaizdo redukavimo būdais, individualių vaizdavimo schemų išradimu ir kartojimu. 6 deš. pabaigoje jau išryškėjo „kūrybinės individualybės“. Dailininkų santykis su (sovietine) tikrove iš tiesų dažniausiai nebuvo itin originalus, aistringas ar mąslus<sup>22</sup>. Tapybos ekspresyvumas anuomet veikiau reiškė tam tikrą priemonių semantikos žinojimu pagrįstą formos disciplinavimo būdą: dinamišką paveikslų sandarą, ryškiaspalvių dėmių kompoziciją, spartų, platų, ryžtingą (bet nebūtinai spontanišką) potėpį, supaprastintą piešinį, figūrų stilizavimą ir deformaciją, karikatūrai artimą vaizdinę santrumpą. Bene moderniausia atlydžio tapybos savybė – paveikslų plokštumos akcentavimas, paviršiaus neperregimumas, tapybinio signifikanto sudaiktinimas. Trečiojo matmens auginimas, dažų reljefas ypač būdingas Stasiulevičiaus tapybai. Nuo 7 deš. pradžios tirštomis plytų, tinko ar grindinio spalvos linijomis jis piešė pavienius Vilniaus statinius arba jų fragmentus, žemėlapius primenančias miesto stogų bei gatvių išklotines, vienas iš pirmųjų Lietuvoje ėmė naudoti koliažą – klijuoti kartono, grubaus suglamžyto audinio gabalus, laikraščių skiautes.

Švažas daugiausia tapė pusiau abstrakčius, vizualiai prancūzų tapytojų Nicolas de Staello, Pierre'o Soulages'o abstrakčiajam ekspresionizmui artimus peizažus. 7 deš. viduryje jis atrado savąją paveikslų sandaros formulę – tvirtą keletą konstruktyvių linijų ir kontrastingų spalvos plotų junginį, pateikiantį labai sąlygišką, vos atpažįstamą regimosios tikrovės vaizdą. Siužetas jam jau tebuvo pretekstas formai tobulinti, Švažo tapyboje galima aptikti vos kelis besikartojančius motyvus – miesto, pramonės ir technikos, uosto ir medžių. Ryškių spalvų žerėjimas pro juodų linijų tinklą šiek tiek primena vitražų fragmentus. Vis dėlto didesnis tapybos novatorius

<sup>22</sup> Pasak Linaros Dovydaitytės, politinio „atlydžio“, arba „atšilimo“, laikais susiformavo ir „šilta“ tapybos samprata, grindžiama individualumu, emocionalumu, psichologiniu paveikumu, empatija. Aistringas menininko santykis su vaizduojamu objektu, kaip tvirtino to meto kritikai ir patys tapytojai, uždega kraują žiūrovui, bet interpretuodami, aktyviai perkurdami tikrovę (ką ir liepė norminė estetika, tipiškumo kategorija), pasitelkdami metaforą, švažininkai kartu pelnė menininkų mąstytojų vardą, nes domėjosi ne daiktu, o veikiau idėjų pasauliu; Linara Dovydaitytė, *Ekspresyvumo kategorija sovietmečio Lietuvos tapyboje: meniniai ir sociopolitiniai aspektai*: Daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2006, p. 30, 57.

7 deš. buvo kitas dailės sistemos funkcionierius Gečas. Nors 8 deš. debiutavęs vadinamasis tapytojų *ketvertas* niekuomet garsiai nepripažino jo kaip pirmtako, tiesa, kad jis gerokai anksčiau išbandė pagrindines jų strategijas – rinkosi bereikšmius motyvus, tapė tarsi atsitiktinai iškirptus aplinkos, nepagražintos kasdienybės fragmentus, nevengė ironijos, naudojo ne tik momentinės fotografijos principą, bet ir montažinę kompoziciją, fotografinio vaizdo citatas, paveikslą paveiksle, o tapydamas interjerą ar miesto fragmentą, rinkosi specifines detales, tampančias nuorodomis į patį vaizdavimą ir žiūros sąlygas. Ekspresyviai tikroviška Gečo tapyba, nebijant blogai derančių spalvų ir juodų kontūrų, visiškai neatitiko „kolorizmo“ normų<sup>23</sup>.

Trečiasis matmuo, artinantis tapybą prie skulptūros, juodos linijos, paveikslą darančios panašų į piešinį ar virtažą, fotografiškumas ir kiti tapybos hibridizacijos bruožai byloja apie dailininkų siekį tirti ir plėsti šios dailės rūšies ribas, nebijant sunaikinti jos esmę. Savirefleksijos ir metalygmens plotme sovietmečiu tapyba išties pirmavo ir anksti pranoko ne tik modernizacijos, bet ir modernizmo paradigimą. 7–8 deš. skulptūroje tokia medijos dekonstrukcija būdinga nebent Kazimiero Teodoro Valaičio *dekoratyviniams* darbams. 1969 m. pertvarą „Žirmūnų“ restorane jis sumontavo iš *ready made* objektų – tuomet Vilniuje gaminamo dulkių siurblio „Saturnas“ detalių, ištrindamas ribą tarp meno ir kasdienybės. Tačiau neviešai saviraiškai Valaitis ilgą laiką rinkosi ne skulptūrą, o tapybą ar grafiką<sup>24</sup>. Moderniausią grafiką 7 deš. dar kūrė Vincas Kisarauškas ir Valentinas Antanavičius – taip pat ne Grafikos sekcijos nariai. Oficialus apibendrintos formos reikalavimas buvo raginimas ją gryninti, tačiau to meto kūrybinei praktikai kaip tik labiau būdingas medijų maišymasis, nepaisant sekcijų ir rūšių ribų, įvairūs šalutiniai formalių eksperimentų efektai ir šalutinės veiklos, pavyzdžiui, atvirlaiškių kūrimas ir siuntinėjimas<sup>25</sup>.

Pasak išsamios studijos apie dailės modernizacijos sąjūdį autorės Jolitos Mulevičiūtės, politinis atlydis, industrializacija, urbanizacija, kultūros modernizacija ir ją lydintis jaunystės kultas, atgaivinta tarpukario

23 XX a. viduryje Lietuvoje klestėjusi vadinamoji *koloristinė* tapyba siaurąja prasme reiškia tapybą be grizailės elementų – juodų ir baltų dažų, šiltų spalvų daiktams ir figūroms tapant šaltus šešėlius, šaltų spalvų objektams – šiltus. 7 deš. viešajame dailės diskurse ši sąvoka imta nepagrįstai taikyti bet kuriai ryškių spalvų tapybai.

24 Giedrė Jankevičiūtė, *Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974*, Vilnius: Nacionalinė dailės galerija, 2014.

25 Paroda *Nebaigti reikalai*, Nacionalinė dailės galerija, 2019.

lietuvių dailės tradicija, Vakarų modernizmo parodos SSRS – tai veiksniai, to meto jaunąją dailininkų kartą skatinę siekti kūrybinio perversmo, bet formos emancipacija vis dėlto pirmausia buvo oficialios norminės estetikos, dailės valdymo pasekmė, ir apskritai dailės modernėjimas atlydžio laikotarpiu – ribotas, labiau pastebimas architektūroje ar taikomojoje, o ne vaizduojamojoje dailėje, jo įkarštis atslūgo jau 7 deš. viduryje, atsinaujinimo procesas tebuvo vien blėstantis entuziazmas ir netrukus jį pakeitė retrospektyvumo tendencijos<sup>26</sup>. Dailės ir visos kultūros retrospektyvumą iš dalies taip pat lėmė SSRS viešoji politika<sup>27</sup>, bet tai buvo tik viena dailės modernizacijos pabaigos scenarijaus dalis.

Dar 7 deš. antroje pusėje viešojo dailės diskurso retorika pasikeitė. Imta priekaištauti, kad dailėje vyrauja formos problemos, liepta ir toliau kurti „teminius“ paveikslus – siužetines figūrines kompozicijas sovietinėmis temomis. Pretekstas tam buvo su sovietinės santvarkos steigėjų ir steigties įvykių jubiliejais susijusios parodos, bet griežtesnę dailės politiką veikiau lėmė 1968-ųjų Prahos įvykiai. Vis dėlto dailininkų pabarimai Dailininkų sąjungos suvažiavimuose ar valdybos plenumuose stagnacijos laikais jau virto tuščiais ritualiniais paistalais, neturinčiais tiesioginio ryšio su parodų, valstybinių užsakymų ir kūrinių išsigijimo praktika. Valdžia ir oficialūs Dailininkų sąjungos lyderiai perdėtai aiškiai pasakydavo ne tik ką reikia daryti, bet ir tai, ko neva negalima. Atlydžio pradžioje trūkumu laikyta smulki, „anekdotinė“ tema, vėliau esą visiškai nepageidaujama tapo abstrakcija, taip pat pernelyg stipri daiktų ir figūrų deformacija, dailės savireferentiškumas ir savistaba, anuomet vadinta „profesinio sprendimo interpretacija“<sup>28</sup>. Jau eg-

26 Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m.“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 192.

27 Pasak Boriso Groysa, postalininiu laikotarpiu propagandinės šaltojo karo ir komunistinės sovietų valdžios įtvirtinimo strategijos pasikeitė. SSRS skelbėsi esanti ne naujos, iki tol niekur neregėtos visuomenės kūrėja, bet paskutinis išlikęs humanistinės pasaulėžiūros bastionas. Atsisakyta šūkių apie lemiamą istorinį lūžį, naujos visuomenės ir naujo žmogaus kūrimą, vietoj jų iškilo nenuaja idėja, kad sovietinė sistema įkūnija „amžinus žmonijos idealus apie geresnį gyvenimą“ ir „pastovias moralines vertybes“, kurias Vakaruose sunaikino beatodairiška pažanga ir tolerancija morališka smertiniems dalykams; Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München–Wien: Carl Hanser Verlag, 1988, p. 85.

28 „teoriškai visiškai galima įsivaizduoti atvejį, kada pagrindiniu kūrybos motyvu taps pats dekoratyvumo siekimas. Tačiau tada vaizduojamasis menas nebetektų savo prasmės, kadangi jis būtų nebe tikrovės interpretacija (kurios tikslai nulėmė ir įprasmino patį dekoratyvinį sprendimą), o profesinio sprendimo interpretacija. Beje, reikia pasakyti, kad <...> profesinio sprendimo dominavimas šiandieninėje tapyboje turi ir tokią potencialią galimybę, o tai jį daro ypač nepageidautinu.“; Gytis Vaitkūnas, „Pastabos dėl šiandieninės lietuvių tapybos“, in: *Dailė*, 1971, p. 26.

zistuojantys dailės reiškiniai buvo įvardijami kaip potenciali grėsmė. Painsi viešojo dailės diskurso dialektika sovietmečiu nebuvo išimtis<sup>29</sup>. Sovietinę norminę estetiką galima vertinti ir kaip negatyvų imperatyvą, kitaip sakant, ji galbūt numatė, kad menininkai priešinsis reikalavimams. Oficialiu abstrakcijos draudimu veikiausiai bandyta dar labiau sužadinti raiškos autonomijos siekį ir nukreipti dailininkų ieškojimus nepavojinga kryptimi<sup>30</sup>. Vis dėlto vadinamojo „švažininkų šešėlio“ ir vėlesnės kartos tapytojai itin daug dėmesio skyrė paveikslo turiniui, gal dėl to, kad dailės kritikoje kūrinių interpretacija tuomet buvo paremta beveik vien tik regimosios paveikslo sandaros nagrinėjimu ir pažangos – formos modernėjimo – idėja, bet gal ir įtardami, kad „teminio“ paveikslo prievole juos kaip tik stengiamasi atgrasyti nuo bet kokio conceptualumo, artikuliuotos minties, išplėtotų pasakojimų, galinčių subrandinti kritines įžvalgas.

Dailės modernizacijos procesas Lietuvoje iš esmės baigėsi su 1972-ųjų Kauno pavasariu. Po jo partiečiai ir Dailininkų sąjungos lyderiai beveik liovėsi viešai narstyti ir kontroliuoti kūrinių raišką ir turinį, o labiau rūpinosi menininkų lojalumu. Uždrausti buvo tik religiniai simboliai, pornografiniai vaizdai ir atvirai antisovietiniai siužetai. Nors SSRS dailininkų sąjungos Propagandos skyrius 8 deš. ėmė kurti išsamius parodų teminius planus, kur rekomendavo vaizduoti „lenininės nacionalinės politikos triumfą“ ar „materialaus ir kultūrinio liaudies gyvenimo lygio pakėlimą“, niekas nereikalavo jų įgyvendinti, jie nebuvo susiję su kūrinių vertinimo ir atrankos kriterijais. Valdžiai labiausiai rūpėjo formali dailės kokybė ir jos tolygiai auganti kiekybė. Maištas dailėje atrodė mažiau pavojingas nei gatvėse. Dailininkų sąjungos sekcijų posėdžiuose imta svarstyti ne turinio ir formos, o narių buities klausimus. Atidžiau stebimi buvo tik jaunieji, tačiau jei 1973 m. *ketverto* debiutas spaudoje dar buvo sutiktas rūstoka, gera nežadančia kri-

29 Pasak Groyso, iš sovietinių žmonių reikalauja ne mąstyti sovietškai, o mąstyti sovietškai ir antisovietškai tuo pat metu – mąstyti totaliai.; Boris Groys, *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, p. 59.

30 Anot Kristinos Budrytės, abstrakčiosios tapybos kūrėjai sovietmečio Lietuvoje, kitaip nei XX a. pradžios teosofinių pažiūrų dailininkai, nesiekė darbuose koduoti paslėptų religinių ar juolab politinių prasmų, norėjo tik tapyti, apsiriboti grynosios plastikos uždaviniais. Jų abstrakti dailė buvo tyli ir bežadė, bet tariama teosofinė abstrakcionizmo kilmė, struktūralistinė reikšmingos formos paradigma, taip pat tai, kad Niujorko abstrakčioji tapyba šaltojo karo pradžioje buvo įgijusi ypatingą reikšmę kaip politinės laisvės simbolis (Vakaruose) ir labiausiai „buržuazinė dekadentinė“ kryptis (SSRS), abstrakciją darė potencialiai grėsmingą sovietinei santvarkai; Kristina Budrytė, *Lietuvos abstrakčioji tapyba sovietmečiu*: Daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2008, p. 7, 52, 78, 95, 84, 100.

tika, vėliau 8 deš. vykę jaunųjų dailininkų parodų aptarimai veikiau įteisino dailės raidos pokyčius.

Modernizacija ne tik lėmė raiškos emancipaciją, dailei „gražino <...> amą“, leido jai vėl naudotis specifine jos kalba<sup>31</sup>. Nurodymas vaizduoti lakoniškai ir apibendrintai, remiantis individualiais sugebėjimais, sumaniems dailininkams leido lengviau gauti ir atlikti valstybės užsakymus, tad jie turėjo daugiau laiko kurti sau. Nuo 7 deš. ir sistemos funkcionierių, ir autsaiderių dirbtuvėse gausėjo neoficialių, ne valstybei skirtų kūrinių. Dailės modernizacija taip pat paskatino formuoti uždara, elitinę dailininkų bendruomenę. Nors ji tebuvo sovietinis autonomiškos dailės sistemos pakaitalas, ilgainiui tapo svarbiu savaimios sovietmečio visuomenės sandu.

### (Post)modernizmai

Išrasti lietuviškuosius modernizmus įmanoma tik interpretuojant tam tikrą vėlyvojo sovietmečio dailės dalį iš dabarties pozicijų, nes iki XX a. paskutinio dešimtmečio vidurio modernizmo sąvoka iš esmės jai nebuvo taikoma. Modernizacijos laikais ir kiek vėliau toji dailės dalis sklaidos požiūriu buvo itin tyli, beveik neperžengdavo dirbtuvių sienų, bet nuo 8 deš. ji jau eksponuota ir viešai. Vis dėlto šių dailininkų kūryba visuomet stokojo oficialaus ir platesnio pripažinimo, o jie patys buvo nepatenkinti aktualia meno būkle. Šiandien tai laikoma kone esminiais modernizmo bruožais. Ieškant medžiagos interpretacijoms, sunku atsiriboti nuo kitos paradigmos – dar XX a. 9 deš. kritikų išrastos šiuolaikinės dailės, arba veikiau tik vyrų tapybos, nuo „didžiojo“ tapytojų kartų ir grupuočių pasakojimo<sup>32</sup>, tačiau šiame amžiuje daugelis kritikų, kuratorių ir dailėtyrininkų, atvirai deklaruodami ir praktikuodami estetinį požiūrį į sovietmečio dailės palikimą, atsisakė vienvyriškumo ir vienos medijos adoravimo. Išgarsintos moterys dailininkės<sup>33</sup>, taip pat ir išėivijos modernistės, išnagrinetos „paraštinės“ dailės sritys<sup>34</sup>,

31 Alfonsas Andriuškevičius, *op. cit.*, p. 74.

32 Plačiau žr. Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Interse, 2017.

33 Čia pirmiausia minėtinos Laimos Kreivytės kuruotos Marijos Teresės Rožanskaitės parodos, menininkės kūrybai ir jos interpretacijoms skirti leidiniai (*Marija Teresė Rožanskaitė: vaizdai ir tekstai*, sud. Laima Kreivytė, Vilnius: Interse, 2011 ir kt.).

34 Ieva Pleikienė, *Lietuvos mažoji grafika. Meninės komunikacijos paštu formos (1960–1990)*: Daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2005.



3

Valentinus Antanavičius, *Žvėris*, 1968, kartonas, aliejus, 124,5 × 199, MO muziejus, Ant-T1038, nuo 2018

Valentinus Antanavičius, *Beast*, 1968, cardboard, oil, 124,5 × 199, Vilnius MO Museum, Ant-T1038, since 2018

parašytos ekspresyvumo<sup>35</sup>, siurrealumo<sup>36</sup>, abstrakcijos<sup>37</sup>, popmeno<sup>38</sup>, „laukinio“ modernizmo<sup>39</sup> istorijos.

Interpretacinė dailėtyros kryptis ypač suklestėjo antrąjį šio amžiaus dešimtmetį, kai išliekamąją sovietmečio kūrinių vertę ėmė rūpintis net keletas institucijų – Lietuvos dailininkų sąjunga ir Vilniaus dailės akademija su savo leidyklomis, 2009 m. Vilniuje atidaryta Nacionalinė dailės galerija ir panašiu metu atsiradę keletas privačių institucionalizuotų kolekcijų, iš kurių bene svarbiausia būtų dailę nuo 1960 m. iki šių dienų kaupiantis Modernaus meno muziejus. Įkvėpimo naujoms modernizmo interpretacijoms tikriausiai suteiks 2019 m. vasarą pertvarkyta Nacionalinės dailės galerijos ilgalaikė ekspozicija, atnaujintas Kazio Varnelio muziejus.

<sup>35</sup> Linara Dovydaitytė, *op. cit.*

<sup>36</sup> Ramutė Rachlevičiūtė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje*: Daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2012.

<sup>37</sup> Kristina Budrytė, *op. cit.*

<sup>38</sup> Viktoras Liutkus, „Popartas atėjo visiems laikams!“, in: *Kultūros barai*, 2015, Nr. 7/8, 63–66; Deima Žuklytė-Gasperaitienė, *XX a. 7–8 dešimtmečių Lietuvos grafikos kaitos kryptys: poparto ir siurrealizmo bruožai*: Baigiamasis magistro darbas, Vilniaus dailės akademija, 2018.

<sup>39</sup> *Gyvūnas – žmogus – robotas*: Parodos katalogas, sud. Erika Grigoravičienė, Ugnė Paberžytė, Vilnius: MO muziejus, 2019.

Ieškoti sovietinėje praeityje gero, *nesovietinio* moderniojo meno skatina naujausi istorikų darbai, netiesiogiai patvirtinantys, kad priešinimasis socrealizmui dailėje ir oponavimas režimui nebuvo tokie skirtingi dalykai, kaip kadaise atrodė rezistencinės kultūros kritikams<sup>40</sup>. Istorikų tyrimai ne tik leidžia apibendrinti dailininkų laikysenų ir veikimo sociopolitinėje aplinkoje būdus, bet ir atveria visai naują, iki šiol dailėtyrininkų beveik nepaisytą tyrimų perspektyvą – gilintis ne tiek į aplinkos poveikį kūrybai, kiek į dailės poveikį sociopolitinei ir sociokultūrinei terpei, ilgainiui subrandinusiai sovietų režimui priešiškas politines idėjas.

(Re)interpretacijos būdingos ne tik šiuolaikiniam dailėtyriniam modernizmo dailės diskursui, bet ir pačiai interpretuojamai dailei, ypač mano plačiau nagrinėtai 7 deš. „radikalų“, *ketverto* ir *penketo* kūrybai<sup>41</sup>. Raiškos priemonių kaita, atsinaujinimo siekis, bendraminčių grupuotės – tai modernizmo bruožai, bet greta vaizdo savame istoriniame laike čia tampa svarbi kita – vaizduose išsaugomo laiko – paradigma, labiau sietina su postmodernizmu, kuris iš esmės ir yra suvokimo režimas. Lietuvos tapyba nuo 7 deš. turi demodernizacijos ir (ar) postmodernizmo bruožų. Tai medijos hibridiškumas, savistaba, tapybą (ar paveikslą) kaip raiškos sistemą apėmusi nuolatinė krizė, paveiksle pasirodantis pasakotojas, besikreipiantis į konkretų žiūrovą ir sujungiantis tapymo ir žiūrėjimo laikus. Vinco Kisarausko, Valentino Antanavičiaus, Arvydo Šaltenio, Kosto Dereškevičiaus, Mindaugo Skudučio kūryboje, matyt, neatsitiktinai apstu įvairiausių temporalumo išraiškų – tai ne tik subjektyviai patiriamas laukimo laikas, fenomenologinis kankinamai ištįsęs *dabar* ir fotografinis būtasis laikas, nesugražinamai praėjusi akimirka, bet ir stulbinanti kultūrinės atminties formų įvairovė – nuo antikos siužetų ir pavidalų interpretacijų, montažo ir vaizdo intarpų – apropiacijos įkalčių ir būdų parodyti ir kartu sunaikinti laiko nuotolį – iki varburgiško motyvų, pavidalų, vaizdo formulių *išlikimo* (vok. *Nachleben*), kurio požymius žiūrovui ir interpretuotojui leidžia pamatyti jo dabartis.

Lietuvos moderniajai dailei nebūdingas radikalus naujumas, bet dailėtyrininkai pastebi, kaip sunku tiksliai apibūdinti jos santykį su Vakarų modernizmu – dažniausiai tai nėra tiesiog epigoniškumas, bet ir ne perdir-

<sup>40</sup> *Sąjūdžio ištakų paieška: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, sud. Jūratė Kavaliauskaitė, Ainė Ramonaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2011; *Nematoma sovietmečio visuomenė*, sud. Ainė Ramonaitė, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2015.

<sup>41</sup> Žr. Erika Grigoravičienė, *op. cit.*



bimo žymių pilna konceptuali refleksija, juolab – dekonstrukcija. Čia tiktų Jolitos Mulevičiūtės įvesta „suvoktos tradicijos“ sąvoka, nors autorė ja pirmiausia nusako Vinco Kisarausko ir kitų dailininkų kūrybos santykį su visa Europos kultūra, antikos palikimu<sup>42</sup>. Linara Dovydaitytė sąmoningą „posūkį prie istorijos“ įžvelgia tik 9 deš. neoekspresionistų tapyboje<sup>43</sup>, bet ir ankstesnių laikotarpių sovietmečio dailės interpretacijose įtakų ir sekėjiškumo diskursą palaiapsniui keičia citatos ir parafrazės sąvokos<sup>44</sup>. Galbūt čia dar tiktų ir *išlikimas*, apie jį susimąstyti būtent šia prasme skatina Ramutės Rachlevičiūtės pastaba, kad siurrealizmo raiška Lietuvoje ėmė plisti kaip tik po tarpautinio siurrealizmo baigties, pagrindinio šios krypties ideologo mirties<sup>45</sup>.

*Išlikimo* simptomų galima aptikti 9 deš. postmodernistų – pirmiausia *penketo* tapytojų – kultūrinės atminties formų repertuare, o jų santykis su *ketverto* kūryba galėtų būti Lietuvos dailės santykio su Vakarų modernizmu modeliu. Po neilgai trukusio *ketverto* strategijų tąsos etapo, kada panašūs motyvai buvo kartojami gana panašiomis raiškos priemonėmis, *penketas* ėmė toms strategijoms oponuoti, motyvus cituoti perdirbdami, dekonstruodami. Skudučio *Metabolistinis paveikslas* net pavadinimu byloja apie kūrybos kaip medžiagų apykaitos, virškinimo, perdirbimo ir transformacijos procesus. Racionalų ginčą su *ketverto* kūryba, sąmoningą tapybos raidos refleksija, suvoktą istoriją *penketo* kūryboje dar papildo keistas, neracionalus, sapniškas ir vaiduokliškas, arba *išlikimo*, ryšys, kai regimieji ir prasminiai vaizdų ryšiai pamatomi interpretuotojų iš laiko nuotolio. Nors *išlikimo* modelis labiausiai ir būdingas paties *penketo* santykiui su istorine vaizdinija, jis tiktų nusakyti ir, pavyzdžiui, Valentino Antanavičiaus nuta-pytų monstrų giminytę su Georges'o Bataille siurrealistiniu vaizdažodiniu beformytės diskursu.

Modernizmo ir postmodernizmo bruožų turinčiai dailei, sukurtai tarp atlydžio modernizacijos ir 10 deš. prasidėjusios šiuolaikinio meno eros, tinka Ranciére'o įvesta *estetinio* režimo sąvoka, nesupriešinanti naujo ir

42 Jolita Mulevičiūtė, *op. cit.*

43 Linara Dovydaitytė, *op. cit.*

44 Pasak Giedrės Jankevičiūtės, „Valaitis citavo ir parafrazavo Fernand'ą Léger, Henry Moore'ą, Pablo Picasso, kai kuriuos kitus Vakarų modernizmo klasikus <...>. Valaičio parodoje pristatytos Vakarų dailės transformacijos tiesiog siūlyte siūlo surengti parodą apie kubizmo poveikį Lietuvos ir viso mūsų kultūrinio regiono dailės modernizacijai“; Kristina Stančienė, „Menininkas ir jo laikas: pokalbis su parodos „Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974“ kuratore Giedre Jankevičiūte“, in: *7 meno dienos*, 2015 01 30.

45 Ramutė Rachlevičiūtė, *op. cit.*



4.  
Vincas Kisarauskas,  
*Ketvirtadienis*, 1974,  
kartonas, aliejus, 123 × 77,  
autorius šeimos nuosavybė

Vincas Kisarauskas,  
*Thursday*, 1974, cardboard,  
oil, 123 × 77, author's family  
archive



5.  
Mindaugas Skudutis, *Mergaitė ir  
žalvarnio galva, arba Mergaitė  
prieš veidrodį*, 1979, kartonas,  
aliejus, 80 × 50, autorius  
nuosavybė

Mindaugas Skudutis, *A Girl  
with the Roller's Head, or a Girl  
in front of the Mirror*, 1979,  
cardboard, oil, 80 × 50, author's  
personal archive

seno, meno ir gyvenimo, meno ir politikos. Ji pirmiausia yra interpretacijos prieiga ir sąlyga, nes ypač aiškiai postuluoja poetikos ir estetikos nesutapimą: bent jau nuo tada, kai postruktūralizmas ir dekonstrukcija išardė patikimą ryšį tarp juslinio pavidalo ir prasmės, kūrybos ir suvokimo taisyklės nebegali ir neprivalo sutapti, o meno poveikis yra neprognozuojamas, grindžiamas nuomonių skirtumais ir nepriklauso nuo autoriaus ketinimų. Be to, Ranciére'o skirtis tarp *representacinio* ir *estetinio* meno kūrybos ir suvokimo režimo praverstų ir sociokultūrinėje laikotarpio terpėje išaknintiems vėlyvojo sovietmečio dailės procesams tirti, nes socrealizmas SSRS ar kitų XX a. totalitarinių valstybių menas kaip tik būtų savita, ekstremali *representacinio* režimo versija. Šis režimas pirmiausia reiškia idėjų ar kitokių iš anksto žinomų duotybių atvaizdavimą ir atpažinimą, tad vaizdas čia pavaldus žodžiui, tema lemia raiškos būdus, galioja griežta raiškos normų sistema, žanrų hierarchija, nominali fakto ir fikcijos skirtis<sup>46</sup>. *Estetinio* režimo atveju, pasak Ranciére'o, vaizdas nepaklūsta žodžiui, nėra aiškios skirties tarp išmonės ir tikrovės, pastovaus ryšio tarp temų ir raiškos būdų<sup>47</sup>. *Estetinis* režimas – tai ne tik suvokimo laisvė, bet ir raiškos emancipacija be medijos grynumo ir radikalių meno autonomijos siekių. Jis atitinka demokratiją politikoje ir nelaisvoje visuomenėje gali būti geru auklėjamuoju jos pavyzdžiu.

Nors oficialus sovietmečio dailės diskursas tiesiogiai (formalistine kritika) ir netiesiogiai (abstrakcijos draudimu) skatino raiškos laisvės ir kūrybos autonomijos siekį, dailininkai visai neketino kūryboje atsiriboti nuo bet kokios ideologijos, politikos ir vertybių sistemų. Jie tik formų ryšius su idėjomis padarė painius ir nenuspėjamus, taip žlugdydami reprezentacinę tvarką, kad triumfuotų estetinė – demokratijos analogas. Gerai žinoma jų nuostata vengti bet kokių paveikslo turinio komentarų liudija intenciją nepriboti kūrinio viena nuovokių to meto žiūrovų bendrijai pasiūlyta metafora, produktyvaus poetikos ir estetikos nesutapimo pripažinimą.

Jei istorinė atlydžio laikų dailės modernizacija pirmiausia reiškia jos sovietizaciją, tai dabartinės interpretacijos *estetiniu* režimu, arba (post) modernizmai, – tai būdas ją išsovietinti, susiejant su erdvės ir laiko požiūriu universalesne problematika. Nei modernizacijos įkarštyje, nei po jos Lietuvos dailininkai nebuvo išties modernūs. Modernizuotojai neturėjo teisės

<sup>46</sup> Jacques Ranciére, *Politik der Bilder*, Zürich-Berlin: Diaphanes, 2005, p. 139.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 21, 56, 141.

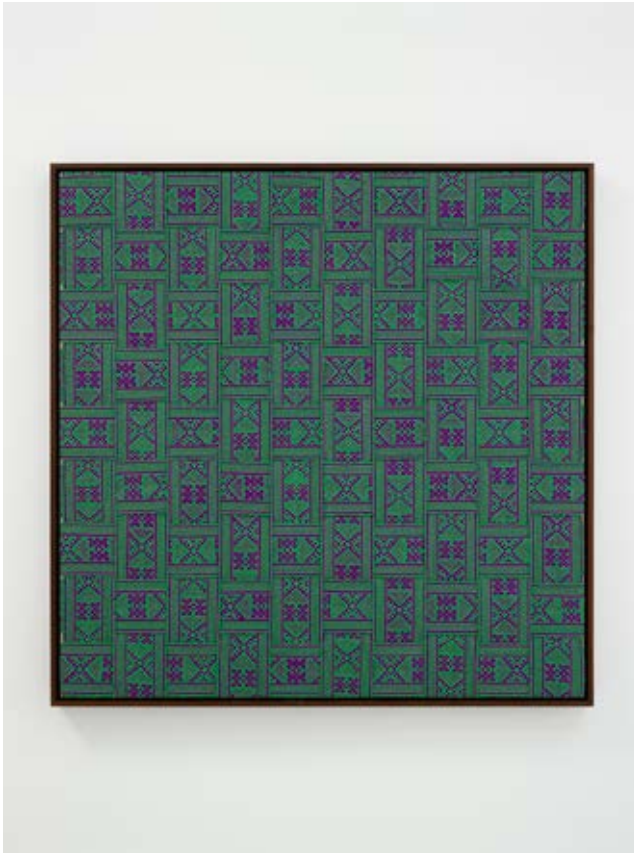
atsikratyti *representacinio* režimo normų, (post)modernistai painiojo meną ir gamtą Bruno Latouro prasme<sup>48</sup>, pavyzdžiui, konstruodami žmonių palai-  
kų figūras iš žuvies griaučių (Ranciére'ui raiškos autonomijos siekis ir me-  
džiagiškas kūrinių ištirpimas kasdienybėje kaip tik atrodo vienas didžiausių  
*estetinio* režimo paradoksu).

### Naujasis modernizmas

Lietuvos meno lauke šiame amžiuje taip pat vykstantį modernizmo „perkrovos“ procesą patvirtina tai, kad menininkai vėl susidomi moderniomis formomis. Naujajam modernizmui galima būtų priskirti kai kuriuos ne vien jaunosios, bet ir vidurinėsios kartos menininkų kūrinius. Vietoj postmoder-  
naus skepsio jiems būdingas pozityvus, konstruktyvus ir ramus nusiteikimas, vietoj postmodernios formų ir medijų hibridizacijos – formų (bet nebūtinai medijų) gryninimas. Viena iš naujojo modernizmo krypčių – skaitmeninis modernizmas – atsisako pastovių materialių laikmenų, bet derina visų tradi-  
cinių ir naujų vaizdo medijų formas. Lietuvoje naujojo modernizmo tenden-  
cijos, regis, labiau susijusios su tradicinėmis dailės medijomis. Manau, kad egzistuoja daugialypiai priežastiniai ryšiai tarp bendro tradicinių dailės rūšių suklestėjimo XXI a. po pertraukos, kai dominavo naujųjų medijų šiuolaikinis menas, naujojo modernizmo ir ankstesnių, sovietmečio, modernizmų išradi-  
mo. Naujasis modernizmas dar paprastai pasižymi „ledine“ technine atlikimo prezicika ir aiškiais švariomis formomis. Jos ne tik (dar kartą) redukuotos, bet ir reaktyvuotos, referentiškos ir refleksyvios – joms nebūdingas nauju-  
mo, originalumo ir autonomijos siekis. Pateiksiu keletą pavyzdžių.

Kęstutis Grigaliūnas amžiaus pradžioje įgyvendino keletą kūrybos ir sklaidos principus jungiančių conceptualių projektų, Vilniaus grafikos cen-  
tro dirbtuvėse atspausdamas išstisus kitų dailininkų kūrinių šilkografinių re-  
produkcijų albumus. Vienas jų – tai *Latako gatvės albumas Nr. 3* (2005), 24 estampų serija pagal Algirdo Petrulio (1915–2010) piešinius. Grigaliūno pa-  
prašytas, devyniasdešimtmetis tapytojas juodu flomasteriu ant standartinių dokumentų dydžio popieriaus lapų nupiešė kone šimtą piešinių, kuriuose op-  
tinio meno bruožų turinčias vingrių linijų abstrakcijas kartais papildė žmonių  
veidai ar kiti atpažįstami motyvai. Išsirinkęs sau patikusius, Grigaliūnas juos

48 Bruno Latour, *Mes niekada nebuvoime modernūs*, Vilnius: Homo liber, 2004.



7.  
Indrė Šerpytytė, *Fata Morgana*, iš ciklo *From. Between. To.*, 2019, medvilnė ant medinių porėmių, 106 × 106, autorės nuosavybė

Indrė Šerpytytė, *Fata Morgana*, from the series *From. Between. To.*, 2019, cotton on a wooden stretcher, 106 × 106, author's personal archive



8.  
Kęstutis Grigaliūnas, *Be pavadinimo*, iš *Latako gatvės albumo Nr. 3 (Algirdo Petrulio piešiniai)*, 2005, šilkografija, 34 × 52, MO muziejus, nuo 2009, LATGA, Vilnius 2020

Kęstutis Grigaliūnas, *Untitled*, from *The Latakas Street Album no. 3* (drawings of Algirdas Petrulis), 2005, silk screen print, 34 × 52, Vilnius MO Museum, since 2009, LATGA, Vilnius 2020

atspaudė keliskart išdidinęs. Šis kūrinys atkreipia dėmesį į tai, kad vyresnės kartos dailininkai, tik dažniau ne kitų dailininkų, o dailėtyrininkų ir sklaidos institucijų padedami, tiesiog tęsia arba nuolat atnaujina modernizmo projektą ir kad „taka“ modernizmo fazės labai trumpos, lyginant su žmogaus amžiumi. Kęstučiui Grigaliūnui studijuojant grafiką Valstybiniame dailės institute, čia dar dėstė Antanas Gudaitis (1904–1989), Antanas Kučas (1909–1989) ir daugiau tarpukario modernistų. Ne tik Lietuvoje, bet ir visame pasaulyje modernistai pasižymi ilgaamžiškumu ir darbingumu senyvame amžiuje, tai gali būti viena iš vis pasikartojančio modernizmo sugrįžimo priežasčių<sup>49</sup>.

Kiek kitoks reaktyvuotų formų pavyzdys – tarptautinio pripažinimo sulaukusios jaunosios kartos menininkės Indrės Šerpytytės paveikslai iš tradicinių apeiginių baltiškų juostų<sup>50</sup>. Tradicinė tautodailė – vienas iš svarbiausių Lietuvos XX a. modernizmo pirmavaizdžių. Juostos jau ne kartą taikytos šiuolaikiniame mene<sup>51</sup>. Šerpytytė naudoja ne rastas kokioje nors senoje skrynioje, sudėvėtas, o naujai išaustas juostas ir iš jų ant kvadratinio porėmio išaudžia kažką panašaus į rupią drobę. Toks audimas, metmenų ir ataudų supynimas, būdingas ne juostoms, o drobei – tapybos pagrindui. Raštų motyvai sudaro naujas ritmiškas daugybes kompozicijas. Menininkė „tyrinėja kultūriškai įkrautų simbolių kaip abstrakčios kalbos naudojimą“, „prikelia geometrinės abstrakcijos tropus“, o naudodama juostas, nepakeistas kaip *redimeidus*, „atiduoda duoklę jų istorinei reikšmei ir dekonstruoja ją“<sup>52</sup>.

Šerpytytė reaktyvuoja ne tik tradicinius juostų ornamentus ir spalvų derinius, bet ir groteles – universaliausią modernizmo dailės formą, kuri šiaip jau nėra modernistų išradimas, nes būdinga būtent tapyboje naudojamos drobės struktūrai. Pasak Rosalindos Krauss, originalumas avangardo dailės praktikoje iš tiesų esąs nuolatinis tam tikrų metodų ir figūrų pakartojimas, o ne, kaip anksčiau manyta, visų praeities tradicijų atmetimas ar absoliuti pradžia, kurios kilmės šaltinis – menininko „aš“; viena iš tokių paradigminių avangardo figūrų yra geometrinėje abstrakcijoje, mini-

49 2019 m. vasarą Niujorke vyko čia gyvenančios iš Kubos kilusios menininkės Carmen Herrera (g. 1915) skulptūrų paroda. Trimates ir dvimates geometrinės abstrakcijos visą gyvenimą kurianti menininkė 6 deš. pradžioje eksponavosi Paryžiuje su *naujaisiais realistais*, bet pripažinimo sulaukė tik šiame šimtmetyje. Herreros kūrybinė biografija išskirtinė, bet kartu ir tipiška modernizmo kontekste.

50 Projektas *From. Between. To* 2019 m. „Vartų“ galerijoje.

51 Vienas iš pavyzdžių – Audriaus Novicko kinetinė instaliacija iš 25 juostų *Suktimis* (1998), eksponuota parodoje *Po tapybos* Šiuolaikinio meno centre.

52 „Vartų“ galerijos informacija.

malizme dažnos grotelės, tinklas, rastras (angl. *grid*) – ne tik paradoksaliai nuolatos iš naujo atrandamas stereotipas, bet ir kalėjimas, kuriame įkalin-tas menininkas paradoksaliai jaučiasi laisvas<sup>53</sup>. Originalumo nesiekiantiems naujesiems modernistams tinklas, grotelės tampa paradigmine figūra. Jos dažnai pasikartoja, pavyzdžiui, Lino Jusionio tapyboje<sup>54</sup>.

Konstruktvyvios, laikmeną ir formą savotiškai patobulinančios kar-totės skiriasi nuo postmodernių ironiškų citatų, pavyzdžiui, modernizmo klasikų kūrybos motyvų sarkastiškuose Gintaro Znamierowskio paveiks-luose. Sąmoningai pasirinkęs meno lauko autsaiderio poziciją ir antitapybiš-kai nusiteikęs menininkas Pieta Mondriano abstrakcijas derina su hiperre-alistiškai nutapytomis žmogaus kūno dalimis ar papuošia jomis Šiuolaikinio meno centro laiptais kopiančios senutės liemenę<sup>55</sup>. Saikingu optimizmu pa-sižymi tik ankstyvesnis *Victory Boogie Woogie* (2007) – tiksliai Mondriano paskutiniojo kūrinių tokiu pat pavadinimu kopija, papildyta geltonomis ta-bletėmis – šypsenėlėmis<sup>56</sup>.

Abstrakčios, redukuotos šiuolaikinio meno formos gali būti supran-tamos kaip referentiškos ir reikšti ne tik tabletes, bet ir, pavyzdžiui, mikro-organizmus<sup>57</sup>. Linas Liandzbergis, daugelyje darbų taip pat derinantis redu-

53 Rosalind Krauss, „Die Originalität der Avantgarde“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, t. 2, sud. Charles Harrison, Paul Wood, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, p. 1317–1319. „Jei meni-ninko „aš“ yra jo kūrinio šaltinis, tai jo produkcija yra tokia pat unikali, kaip ir jis pats; jo unikalumas garantuoja originalumą to, ką jis pagamina. Suteikęs sau šį įgaliojimą, jis ima savo originalumą kultivuoti rastrų kūrime. Tačiau konkretus menininkas ne tik nėra raistro išradėjas – niekas negali pretenduoti į šį išradimą, nes ši figūra šimtmečius priklauso visiems. Struktūriškai, logiškai ir aksiomatiškai rastras gali būti tik pakartotas.“; *Ibid.*, p. 1319.

54 *Disciplina* (2010), *Kažkurį dieną, kažkurį naktį – nepamenu* (2012), MO muziejus.

55 *Šventinė kompozicija su dviem mėlynais staciakampiais ir feministės kūno dalimis* (2009), *Šiuolaikinio meno centras* (2011). Pasak Aistės Paulinos Virbickaitės, „Antitapybiškumas – vienas svarbiausių šio menininko tikslų. Znamierowskio paveikslų lygutėlis potėpis bei grynos, neretai sintetinės spalvos nieko nepapasakos apie autorių ar jo turtingą emocinį pasaulį“; <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/sventine-kompozicija-su-dviem-melynais-staciakampiais-ir-feministes-kuno-dalimis/2822>.

56 Pasak A. P. Virbickaitės, „Ne taip svarbu, tai vaistai, narkotikai ar tiesiog vitaminai. Praryk tabletes ir bus linksmau, lengviau, saugiau. Tai – vartotojiškos visuomenės atributas. [...] Mondriano tapybos asketiškumas bei kruopštumas regimas ir Znamierowskio paveiksluose. Plonytis ir labai lygus dažų sluoksnis, preciziška linija ir, labai svarbu, – jokių emocijų! [...] Mondrianas garsus visame Vakarų pasaulyje tapo tik tada, kai 20 metų po jo mirties dizaineris Yves’as Saint Laurent’as sukūrė „Mondriano suknelę“, kurią papuošė menininko kūrybos fragmentais“; <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/victory-boogie-woogie/2819>.

57 Pasak Sabine B. Vogel, apie mirtinai pavojingas bakterijas pasakojančios švedų menininkės Lindos Persson instaliacijos „dailioms abstrakčioms formoms tarsi atima nekaltybę“; Sabine B. Vogel, *op. cit.*, p. 92.

kuotus geometrinius ir realistinius pavidalus, geometriniais vaizduoja akimi nematomas organizmų ląsteles ar ypatingų galių turinčias nanodaleles. Apie 2010-uosius jis sukūrė paveikslų seriją apie naujausias nanotechnologijas, į žmogaus organizmą paleidžiamus gydomuosius nanorobotus. Diptiko *Kartais meilės būna per daug* (2012) antroje dalyje, pasak Kristinos Stančienės, Liandzbergis nutapo lyg ir „meilės vaisių“ – embrioną ankstyvoje vystymosi stadijoje: tai rausva, iš atskirų ląstelių sudaryta struktūra (jos atsiradimo pradžia vaizduojama pirmoje diptiko dalyje), dėl apimties iliuzijos atrodanti „pritvinkusi energijos, augimo, paslaptinių meilės syvų“<sup>58</sup>.

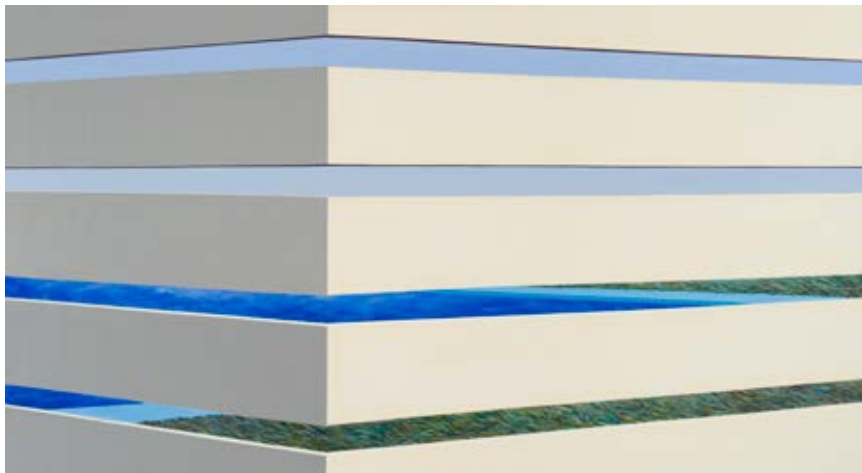
Naujosios tapybos refleksyvumas, arba savistaba, dažnai susijusi su žvilgsnio „perkrova“ ir medijos sandaros tyrimais. Jau minėtas Jusionis iš taupių užuominų kuria painaus ir pasunkinto erdvės patyrimo būseną. Preciziškuose, minimalistiniuose, „lediniuose“ jo paveikluose, regis, nėra jokių praeities pėdsakų, tačiau akylai žinovai juose gali išvysti išgrynintus ar pakeistus Vinco Kisarausko, Vincento Gečo, Kosto Dereškevičiaus, Arvydo Šaltenio, Davido Hockney'o, Johno Baldessario metodus ir motyvus. Menininką akivaizdžiai domina žiūros ekonomija – žiūrėjimas pro plyšį, žvilgsnio užkardos, tvoros, sienos ir kiti žiūros apribojimai, apie tai neretai byloja ir kūrinių pavadinimai<sup>59</sup>. Paveikslą *Disciplina* (2010), kuriame vaizduojama tinklinė tvora, galima palyginti su Dereškevičiaus, Skudučio paveikslais su tinklinės tvoros motyvu. Pasak Monikos Krikštopaitytės, „8-ojo dešimtmėčio tapyboje ankštos erdvės metafora kalbėjo apie ideologiją, o Jusionio darbuose žvilgsnio ribojimas panaudotas kaip sąmoninga strategija manipuluoti žiūrovu ir taip kurti žiūrėjimo įdomumą“<sup>60</sup>. Vis dėlto Jusionio ir kitų šiuolaikinių menininkų kūrybai veikiau būdingas ne „intertekstinis“ (kai formos nurodo konkrečius kūrinius, tampa citatomis), o „architekstinis“ ryšys su pirmavaizdžiais – čia kartojamos pamatinės formalios modernizmo dailės struktūros. Modernizmui būdingą geometrinę abstrakciją Jusionis meistriškai derina su centrine perspektyva arba veikiau *camera obscura* sugeneruotomis tikrovės vaizdo ištraukomis. Dėl to jo paveikslai tampa fo-

58 <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/kartais-meiles-buna-per-daug-i/2435>;  
<http://www.mmcentras.lt/autoriai/linas-liandzbergis/480>. Pasak Kristinos Stančienės, „Į meilę tapytojas tarsi žvelgia per mikroskopą, norėdamas įžiūrėti ir perteikti smulkiausias, plika akimi nematomas jos dalelytes. <...> Paprastai panašūs ‚svetimkūniai‘ arba lipdukai Liandzbergio tapyboje tik pridengia dalį paveiklo fono. O šis elementas besąlygiškai užvaldo visą paveiklo ‚ekraną‘“; Kristina Stančienė, *op. cit.*

59 *Horizontas, Ugdymas* (2009), *Dar pažiūrėkime ten* (2012), MO muziejus.

60 <http://www.mmcentras.lt/autoriai/linas-jusionis/468>.





6

Linas Jusionis, *Horizontas*, 2009, drobė, akrilas, 110 × 200, MO muziejus, Jus-T0205, nuo 2010

Linas Jusionis, *Horizon*, 2009, canvas, acrylic, 110 × 200, Vilnius MO Museum, Jus-T0205, since 2010

tografiški, kinematografiški ir naratyvūs<sup>61</sup>.

Atnaujinti žvilgsnį yra ir jaunosios kartos menininko Jurgio Tarabildos tikslas<sup>62</sup>. Jo *Midnight Purple above Deep Yellow on the White* (2018) ir kiti tos serijos minimalistiniai, vos iš kelių elementų sudaryti paveikslai, kaip ir Lino Jusionio darbai, darniai sujungia geometrinę abstrakciją ir veikia „akies apgaulės“ nei optinio meno trečiojo matmens iliuziją. Jie primena XX a. kūrinius, pavyzdžiui, Romano Vilkausko paveikslą *Didžiosios vinyš* iš *Etnografinio* ciklo (1983) tiek, kiek Jusionio paveikslai – Dereškevičiaus *Moterį su dešrele* (1974). Panašiai kaip dailės paskirtį apibūdino vienas iš modernizmo teorijos pirmtakų Konradas Fiedleris, Jurgis Tarabilda esą siekia sutrikdyti žvilgsnį ir net patį pasaulį, parodyti neatpažintus kasdienių reiškinių ir daiktų bruožus<sup>63</sup>. Jo triptikas *Peeled Painting* – tai tapybos, kaip

<sup>61</sup> Pasak Jolantos Marcišauskytės-Jurašienės, Lino Jusionio dėmesio centre – žiūrovo gebėjimas iš keleto paveiksle pateiktų užuominų, ženklų susikurti savą istoriją. Paveiksle *Ugdymas* žaidimų aištelės motyvas pasiskolintas iš Lindsio Anderseno (Lindsey Anderson) filmo *If*, kur parodijuojama britų viešųjų mokyklų tvarka. Paveikslo kompozicija sudaryta iš įvairiomis kryptimis išdėstytų stačiakampių, labai griežtų geometrinių formų, čia viskas atrodo šalta, sterili ir negyva. „Nepaisant to, plokštumos ir linijos susikerta taip, kad paveikslas mums vis tiek sudaro kintančio vaizdo įspūdį. Tokį, lyg būtum šiapus aikštelės ir bėgtum jos paribiu.“; <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/ugdymas/2264>.

<sup>62</sup> Baigęs skulptūros studijas, Jurgis Tarabilda dirba ir su šviesa, fotografija, filmu ir (neon) raidėmis, kuria gatvės meną, o 2017 m. pelnė „Jaunojo tapytojo“ publikos prizą.

<sup>63</sup> „Jurgis Tarabilda: apie kūrybą, mėgstamą muziką ir nuotykius studijų metais“; <https://vilniausgalerija.lt/2019/01/22/jurgis-tarabilda-apie-kuryba-megstama-muzika-ir-nuotykius-studiju-metais/>.

dvimatės vaizduojamosios dailės šakos, dekonstrukcija: nuo daugybę kartų pertapinėtų ir galiausiai beveik monotoniškai spalva padengtų drobių jis pusiaulupa dažų sluoksnį panaudodamas karšto oro orpūtę<sup>64</sup>.

Rūta Vadlugaitė, jau ne vienerius metus Vilniaus „Contour Art Gallery“ pristatoma menininkė, tapybos magistro studijų Vilniaus dailės akademijoje baigiamajam darbui (2019) sukūrė geometrinės abstrakcijos paveikslų seriją, kurioje tiesiogine to žodžio prasme *nagrinėja* tapybos medijos sandarą, išardydama paveikslus į fizines sudedamąsias dalis, tarsi ieškodama minimalaus būtino ir pakankamo elementų kiekio, reikalingo paveikslui būti paveikslu – dažais nuteptu plokščiu paviršiumi, kuriame galima išvelgti kai ką, ko ten iš tikrųjų nėra – vaizdą. Įkvėpta Kazimiro Malevičiaus, Pieto Mondriano ir kitų metatapytojų (belgo Raoulio De Keyserio ir ypač prancūzų konceptualisto Danielio Bureno) ji stengiasi priartėti prie „nulinio tapybos laipsnio“<sup>65</sup>. Pasak Vadlugaitės, būtent abstrakcijas lengviau ardyti į „vidines“ (spalva, šviesotamsa, erdvė) ir išorines (porėmis, drobė, gruntas, dažų masė) sudedamąsias dalis ir vėl jungti į „tapybos DNR“ sekas; „taip produkuodama save pačią tapyba tampa šiek tiek išmani“, o „vaizdas <...> dažnai ne tik susilieja, bet ir susiliečia su fiziniais elementais“<sup>66</sup>.

Fizinis ir struktūrinis paveikslų ardymas, naikinimas ir net auto-destrukcija būdinga XX a. 6–7 deš. Vakarų avangardui. Vadlugaitės, Tarabildos ir kitų jaunųjų menininkų kūriniuose įdomiai dera sena ir netikėta.

### Išvados

Lietuvos dailės istorijoje modernizmas tapo daugybiniu dar XX a.: atsiradęs amžiaus pradžioje, suklestėjęs tarpukariu, 6 deš. pabaigoje jis atgijo po stalinistinio laikotarpio pauzės. Tad modernistinių formų sugrįžimas XXI a. jaunųjų menininkų kūryboje jau tampa savotiška rutina.

Modernizmas kaskart grįžta persimainęs, įgijęs sau priešingų savybių ir neišvengiamai pasidaro refleksyvus. Tai galiausiai jį suartina su postmodernizmu. Ne tik 9 deš., bet jau ir 7–8 deš. Lietuvos dailė, ypač tapyba, turi potsmodernizmo bruožų: tai kūriniuose numatytas intertekstualus suvokimas, (tapybos) medijos savistaba, ypatingas dėmesys laiko vaizdavimui.

64 *Ibid.*

65 Danielio Bureno 7 deš. koncepcijoje tai reiškė prasmės (vaizdo) naikinimą ir tapybos fizinės laikmenos sureikšminimą; Rūta Vadlugaitė, *Magistro baigiamojo darbo tiriamasis raštas*, Vilniaus dailės akademija, 2019, p. 18.

66 *Ibid.*, p. 24–25.



9

Jurgis Tarabilda, *Midnight Purple above Deep Yellow on the White*, 2019, drobė, akrilas, 110 × 80, MO muziejus, Inv. Nr. Tar-T1191, nuo 2019, LATGA, Vilnius 2020

Jurgis Tarabilda, *Midnight Purple above Deep Yellow on the White*, 2019, canvas, acrylic, 110 × 80, Vilnius MO Museum, Jus-T1191, since 2019, LATGA, Vilnius 2020

Erika Grigoravičienė ——— *Modernizacija, (post)modernizmai, naujasis modernizmas: Lietuvos dailės nuo XX a. 6 dešimtmečio pabaigos istorijos sąvokos*

mui, (sociokultūrinės laikotarpio terpės nulemta) ironija. „Ledinės“ formos XXI a. jaunųjų menininkų kūrinuose iš pažiūros neturi jokių intertekstualumo įkalčių, pamatyti jų pirmavaizdžius – grynai suvokėjo reikalas, bet medijos refleksija čia įgyja naują dimensiją – kitaip nei kadaise, dabar apie ją aiškiai kalbama ir žodžių kalba.

Dailėtyroje, kaip ir literatūrologijoje ar muzikologijoje, visada pravartu aiškiai atskirti produkcijos ir recepcijos prieigas, kūrėjo ir suvokėjo perspektyvas. Tai dar svarbiau nagrinėjant istorinių praeities laikotarpių, ypač politinės nelaisvės laikotarpių, menus. Diskursyviai, analitiškai atskyrus šias prieigas, įmanoma jas sąmoningai, refleksyviai derinti viename tyrimų ar sklaidos projekte. *Tyliojo modernizmo* projekto autorė skirti tarp kūrybos ir suvokimo prieigų ištrynė nejučia, knygoje akcentuodama sklaidos aspektą, o parodoje tarsi pakartodama, susumuodama sklaidos įvykius. Kūryba ir istorinė sklaida yra išskirta laikotarpio terpėje, ir čia turėtų būti pasakojama ne tik apie parodas nuošaliuose vietose, darbą dailės mokyklose, susibūrimus, informacijos dalybas, suplyšusius nuo vartymo iš Lenkijos parsivežtus naujausio Vakarų meno parodų katalogus ar kitus „tyliojo“ modernizmo niuansus, bet ir apie triukšmingą valdišką dailės modernizaciją. Kitaip tariant, ne vien apie priešinimąsi dailės sovietizacijai, bet ir apie patį sovietizacijos projektą. Interpretuojant sovietmečio dailės kūrinius iš dabarties pozicijų, susiejant juos su interpretuotojams aktualiais diskursyviais kontekstais, jie tarsi išlaisvinami iš laikotarpio gniaužtų. Manau, kad susižavėję vienu ar kitu kūriniu, patyrę ypatingą regimąjį paveikslų poveikį, turime teisę naudotis sąvokomis ir remtis tekstais, kurie autoriams nebuvo žinomi. Matydama, kad paveiksle forma susilieja su materija, dažai maišosi su krauju, nevadinu to „perdėta deformacija“, kaip anuomet sakydavo sistemos funkcionieriai, o pasitelkiu šiuolaikines batajiško *informe* interpretacijas, nes tai geresnis būdas parodyti tai kitiems.

Baigdamą norėčiau (retoriškai) paklausti: kodėl (būdami tokie turtingi modernizmais) vis dėlto nepatenkame į globalią „perkrauto“ modernizmo istoriją, kodėl „centruose“ atkakliai nerengiamos lietuviškojo modernizmo parodos? Kodėl globaliu mastu „tylusis“ modernizmas išlieka tylus, kitaip tariant, kodėl apie jį pasaulyje nekalbama, o domimasi tik šiuolaikinių

menininkų kūryba? Ar kartais ne dėl to, kad, nepaisant net keleto pasitaikiusių tinkamų progų, iki šiol nesugebame pristatyti aiškiau artikuliuoto jo vizualaus pasakojimo?

Gauta — 2019 08 02

## Šaltiniai

- „Dailė ir visuomenė. Pokalbis“, in: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 5, p. 17–20.
- Lietuvos dailininkų sąjungos archyvas, Jono Švažo asmens byla.
- Šepetyš Lionginas, Kalba LSSR DS VI suvažiavime, 1966, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 344, l. 89.
- Švažas Jonas, „Mūsų paveikslai turi alsuoti gyvenimu“, in: *Literatūra ir menas*, 1958 11 07.
- Švažas Jonas, LTRS DS VI suvažiavimo stenograma, 1966 gruodis, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 344, l. 27.
- Vadlugaite Rūta, *Magistro baigiamojo darbo tiriamasis raštas*, Vilniaus dailės akademija, 2019.
- Vaitkūnas Gytis, „Pastabos dėl šiandieninės lietuvių tapybos“, in: *Dailė*, 1971, p. 26.
- Literatūra**
- Andrieškevičius Alfonsas, *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Bocola Sandro, *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys*, München: Prestel, 1994.
- Budrytė Kristina, *Lietuvos abstrakčioji tapyba sovietmečiu*: Daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2008.
- Dovydaitytė Linara, *Ekspresyvumo kategorija sovietmečio Lietuvos tapyboje: meniniai ir sociopolitiniai aspektai*: Daktaro disertacija, Vytauto Didžiojo universitetas, 2006.
- Grigoravičienė Erika, *Ar tai menas, arba Paveikslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Interse, 2017.
- Groys Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1988.
- Groys Boris, *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- <https://www.louisiana.dk/en/multiple-modernisms>.

- <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/sventine-kompozicija-su-dviem-melynais-staciakampiais-ir-feministes-kuno-dalimis/2822>.
- <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/victory-boogie-woogie/2819>.
- <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/kartais-meiles-buna-per-daug-i/2435>.
- <http://www.mmcentras.lt/autoriai/linas-liandzbergis/480>.
- <http://www.mmcentras.lt/autoriai/linas-jusionis/468>.
- <http://www.mmcentras.lt/kuriniai/ugdymas/2264>.
- <https://vilniausgalerija.lt/2019/01/22/jurgis-tarabilda-apie-kuryba-megstama-muzika-ir-nuotykius-studiju-metais/>.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Teodoras Kazimieras Valaitis 1934–1974*, Vilnius: Nacionalinė dailės galerija, 2014.
- Kostkevičiūtė Irena, *Jonas Švažas*, Vilnius: Vaga, 1985.
- Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, t. 2, sud. Harrison Charles, Wood Paul, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- Latour Bruno, *Mes niekada nebuvome modernūs*, Vilnius: Homo liber, 2004.
- Lubytė Elona, *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982*, Vilnius: Tyto alba, 1997.
- Lubytė Elona, „Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982 – ar projektas pavyko?“, in: *Lietuvos dailės muziejus: metraštis*, t. 2, 1998, p. 392–394.
- Moderne, reloaded: Befragung einer Epoche*, sud. Sabine Maria Schmidt, Sabine B. Vogel, in: *Kunstforum international*, Köln, t. 252, 2018.
- Morkus Pranas, „Tylusis modernizmas 1962–1982“, in: *Naujoji Romuva*, 1997, Nr. 7/8, p. 86–87.
- Mulevičiūtė Jolita, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970 m.“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992, p. 128–199.
- Putinaitė Nerija, *Nenutrūkusi styga: prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Aidai, 2007.

- Rachlevičiūtė Ramutė, *Siurrealumas XX a. II pusės Lietuvos dailėje: Daktaro disertacija*, Vilniaus dailės akademija, 2012.
- Rancière Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: Polypen, 2008.
- Rancière Jacques, *Politik der Bilder*, Zürich-Berlin: Diaphanes, 2005.
- Stančienė Kristina, „Menininkas ir jo laikas: pokalbis su parodos „Teodoras Kazimieras Valaitis. 1934–1974“ kuratore Giedre Jankevičiūtė“, in: *7 meno dienos*, 2015 01 30.
- Šapoka Kęstutis, *Stanislovas Kuzma*, Vilnius: Artseria, 2011, p. 10.
- Valatkevičius Jonas, „Kuratorius iš KGB“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1997 08 09.
- Vermeulen Timotheus, Akker Robin van den, *Anmerkungen zur Metamoderne*, Hamburg: Textem, 2015.
- Wyss Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont, 1996.
- Zubkova Jelena, *Pabaltijys ir Kremlius 1940–1953*, Vilnius: Mintis, 2010.

## Summary

## Modernisation, (Post)modernities, and New Modernism: The Concepts of Lithuanian Art History Starting from the Late 1950s

Erika Grigoravičienė

*Keywords:* modernisation, multiple modernities, postmodernism, new modernism, Jacques Rancière's notion of *aesthetic* regime.

This paper expands on the art historical context of Elona Lubyte's project *Quiet Modernism* (1997)—which is now widely acknowledged as a certain point of reference in soviet art studies and art distribution—with the aim to introduce other concepts relevant to Lithuanian art history. Here the modernisation of art that began during the decade of the Khrushchev Thaw is discursively separated from other modernisms or, rather, (post)modernisms that are currently being invented as a result of using the (Jacques Rancière's) *aesthetic* regime to interpret the late soviet art.

When researching the art of the past, particularly that of the periods of political oppression, it is crucial to distinguish between the productive and reproductive approaches, as well as to differentiate between the perspectives of creator and perceiver. Art production and historical distribution are deeply rooted in the milieus of each period, therefore we should also consider not only the art shows in remote areas and other nuances of 'quiet modernism', but also the clamorous modernisation of the official art. In other words, it is not only about the resistance against the sovietisation of art, but also about the very project of sovietisation as such. Viewed from our current perspective and linked with the discursive contexts that are relevant to the interpreters themselves, the soviet artworks become freed from the historical clutches of a particular epoch and enter a more universal discourse.

The year 1997 was a particularly favourable time to invent some of those possible 'local' modernisms. The end of the 20<sup>th</sup> century saw a renewal



of the debates on the heritage of the Western modern art. This project is still pertinent in the context of the multiple, extended, repeating, and recurring global modernities. The fact that, in the field of Lithuanian art, artists are showing their interest in modernist heritage, proves that the currently ongoing process of ‘reloading’ the modernism is very much alive. The paper also gives an overview of this new stage of modernist development in Lithuania. Some of the works by middle-aged artists are just as attributable to the new modernism as those by the young generation. With their serene and constructive attitudes, the former are displaying purity of forms (but not that of media) that they clarify, reactivate, reference, and reflect on.

The paper concludes with the question: why the 20<sup>th</sup> century Lithuanian modernism is still excluded from the global history of the ‘reloaded’ modernism, and why is it not featured at the representative art ‘centres’? This might be due to the fact that Lithuania still lacks a clearly articulated visual narrative of its own modernism.