

Prieštaringumas: Valdo Ozarinsko kūryba

Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124, Vilnius

lolita.jablonskiene@vda.lt

Architekto ir menininko Valdo Ozarinsko meninės veiklos įsibėgėjimo laiką galima pavadinti ir prailginta XX a. pabaiga, Lietuvoje išsitęsusia dar bent dešimtmetį, ir XXI a. slenksčiu. Tuo metu pradėję reikštis kūrėjai įvairiai reflektavo šią transformatyvią amžių sandūrą, žymėjusią modernybės utopijų pabaigą ir naujus šiuolaikybės iššūkius. Straipsnyje siekiama apibrėžti kritinę, analitinę Ozarinsko erdvinės meno praktikos prieigą, išryškinti jo šiuolaikinio meno projektams būdingas raiškos priemones ir vaizdinius, perteikiančius modernistinių utopijų blyksnius ir jų pabaigos efektus, bei su tuo susijusias prieštaras, jas traktuojant kaip menininko santykio su ribiniu laikmečiu ambivalentiškumą.

Reikšminiai žodžiai: modernybė, šiuolaikybė, utopija, tarpdiscipliniškumas, kritinė erdvinė praktika.

Architekto ir menininko Valdo Ozarinsko (1961–2014) darbų vaidinimas prieštarogais gali stebinti. Asmeniškai jį pažinoję ir jo kūrinis įsiminę žmonės turbūt labiau pritartų kalbėjimui apie konkrečias formas ir aiškius ženklus. Tačiau žvelgiant kad ir iš neilgos perspektyvos į 25 metus plėtotą menininko karjerą, prieštaros tampa ne tik būdingais, bet ir laikmečio idėjinio konteksto atžvilgiu iškalbingais jo meno praktikos bruožais.

Ozarinsko (ir jo bendraminčių, dažnai bendraautorių) meninės veiklos išibėgėjimo laiką galėtume pavadinti ir prailginta XX a. pabaiga, Lietuvoje išsitiesusia dar bent dešimtmetį, šaliai palaipsniui išitraukiant į politinę, ekonominę ir kultūrinę Europos Sąjungos erdvę, ir XXI a. slenksčiu. Be abejo, svarbus ne pats simbolinis amžių skaičiavimas, o tuo metu pradėjusių reikštis menininkų patirta ir įvairiai jų kūryboje atsispindinti transformatyvi epochų sandūra. Nagrinėjant to laiko Lietuvos, taip pat ir kitų Rytų ir Vidurio Europos šalių, šiuolaikinio meno poslinkius, iš pradžių dažniausiai remtasi „pereinamojo“ pokomunistinio laikotarpio samprata ar modeliu, pabrėžiant XX a. 10-ojo dešimtmečio regione vykusį fundamentalų politinį (link demokratijos) ir ekonominį (link liberaliojo kapitalizmo) lūžį, turėjusį lemtingų pasekmių ir meno produkcijai, sklaidai bei recepcijai. Tik vėliau, jau XXI a., imta mąstyti, kad minėtoji „pereinamoji“ būklė išilieja ir į didesnių – globalesnių ir geografinę, ir pasaulėžiūros prasme – pokyčių srovę. Visas pasaulis palaipsniui judėjo iš modernybės (XX a. pabaigoje teoretikų vadintos ir vėlyvąja, ar postmodernybe) į šiuolaikybę¹. Vienas iš svarbių šių epochų skirtumų – jų santykis su laiku, ypač su ateitimi. Modernybei tai buvo svarbi koordinatė, tikslas, pasiekiamas per progresą, tiesa, turintis utopijos, ypač technologinės, bruožų: „[...] „modernumas“ tapo atraminiu terminu, pasakojant apie du amžius trukusį modernybės formavimąsi, susijusį su naujumo, senoviškumo ir futurizmo kategorijomis bei tokiomis meno srovėmis, kaip modernusis menas ir modernizmas, moderniosios architektūros sąjūdis, modernus ar šiuolaikinis dizainas. Visgi nepaisant šių tendencijų gyvybingumo, „modernumas“ ilgainiui ėmė senti, kol tapo visų toleruojamu paradoksu – istoriniu reiškiniu.“² Šiuolaikybės prioritetas

1 Žr.: Terry Smith et al., eds., *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (Durham & London: Duke University Press, 2008).

2 Terry Smith, „Introduction: the Contemporaneity Question“, in Smith et al., *Antinomies of Art and Culture*, 6–7.

orientyras – dabartis. Joje susitelkia, susisluoksniuoja ir netikėtai susijungia arba prieštarauja viena kitai įvairios asinchroniškos praeitys, ateities vizijos ir nūdienos aktualijos. Meno istorikas Alexanderis Alberro 2009 m. vykusioje akademinėje diskusijoje šiuolaikybės tema teigė, kad anksčiau „[...] ateitys buvo itin trokštamos, apmąstomos, planuojamos [...], o dabar mažai girdime kalbų apie ateitis, daugiau – apie baimes“³.

XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje Lietuvos šiuolaikiniame mene galima įžvelgti bent dviejų su ateitimi siejamų utopijų, kurių vieną tikėtų pavadinti didžiąja, kitą – mažąja (labiau vietine ar regionine), apmąstymo atspindžius. Pirmoji susijusi su modernybės (ir modernizmo) idealų, ypač jų sklaidos ir perspektyvų lokaliajoje aplinkoje – mene, architektūroje, naujose medijose – apmąstymu⁴. Atgautos nepriklausomybės siekių kontekste ypač aktuali tapo kritinė sovietinės modernybės atmintis. Mažajai utopijai būdinga tam tikra laisvės, taip pat ir kūrybos laisvės, romantika, puoselėjant (palyginti su sovietine praeitimi) tobulesnės, kone idealios meninės aplinkos, kuri yra palanki visoms naujovėms, net radikaliausiam avangardui, viziją. Aptariamuoju metu ištis funkcionavo keletas, anot kuratoriaus Raimundo Malašausko, „laikinių autonominių zonų“⁵, bent iš dalies palaikiusių tokią alternatyvios tvarkos ir veiklos įsivaizdavimą. Šiuolaikiniams menininkams viena jų tapo Vilniaus šiuolaikinio meno centras (ŠMC), kuriame Ozarinskas nuo 1997 m. dirbo ir su kuriuo ilgą laiką buvo glaudžiai idėjiškai susijęs.

Dailės kritikai, parodų kuratoriai apie jį daugiausia yra rašę kaip apie tarpdiscipliniškai mąsčiusį ir kūrusį architektą ar specifiškai – parodų architektą⁶ ir, atsižvelgdami į šį diskursą, atitinkamai eksponavę jo

3 Terry Smith, „Contemporaneity in the History of Art: A Clark Workshop 2009, Summaries of Papers and Notes on Discussions“, in *Contemporaneity* 1 (2011): 11, <https://doi.org/10.5195/contemp.2011.32>.

4 Vieną pirmųjų su naujųjų medijų diskursu ir platesne prasme naujo šiuolaikinio meno strategijų apmąstymu susijusį Lietuvos ir JK menininkų projektą „Valdymas iš žemės“ (Vilnius–Londonas, 1997) lydėjusi knyga buvo skirta būtent utopijos temai: Lolita Jablonskienė et al., eds., *Ground Control. Technology and Utopia* (London: Black Dog Publishers, 1997).

5 Raimundas Malašauskas, „Vilniaus geležinkelio stoties restorano padavėjas padarė spalvingiausią pareiškimą Expo 2000 parodoje“, in *Architektas be architektūros. Valdo Ozarinsko retrospektyva*, sud. Virginija Januškevičiūtė (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2018), 39.

6 Žr.: Januškevičiūtė, *Architektas be architektūros*; Aušra Trakšelytė, „Įvietinto meno raiška institucinėje erdvėje: Šiuolaikinio meno centro atvejis“, in „Kai(p) idėja tampa kūrinium“, sud. Aušra Trakšelytė, *Acta Academiae Artium Vilnenis*, nr. 75 (2014), 43–52, ir kt.

darbus⁷. Tai pagrįstas požiūris, akcentuojantis jo akademinį išsilavinimą, tačiau daugiaaspektės Ozarinsko veiklos interpretavimui pasitarnautų ir žvilgsnis į jį kaip į šiuolaikinį menininką, kūrusį specifiskus „architektūriškus“ objektus, instaliacijas, performansus, videofilmus, nagrinėjant juos kaip laikmečiui būdingų pasaulėvokos slinkčių atspindį bei XX–XXI a. sandūros šiuolaikinio meno aktualijų – ir Lietuvoje, ir pasaulyje – atvejį. Straipsnyje siekiama aptarti Ozarinsko projektams būdingas meninės raiškos priemonės ir vaizdinius, kalbančius apie minėtų didžiosios ir mažosios utopijų blyksnius ir jų pabaigos efektus, bei išryškinti su tuo susijusias šio menininko kūryboje atsiskleidžiančias prieštaras, jas suprantant kaip tam tikrą santykio su virsmo laikmečio fizine ir idėjine aplinka ambivalentiškumą.

Kritinė erdvinė praktika

Ozarinskas architektūros studijas tuometiniame Valstybiniame dailės institute baigė 1986 m. ir neilgai trukus (1989 m.) pradėjo dalyvauti šiuolaikinio meno parodose. Nuo 1988 m. buvo Lietuvos architektų sąjungos nariu, bet 1999-aisiais iš šio profesinio junginio išstojo ir įstojo į Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungą. Daugelis šiuolaikinių menininkų ir parodų kuratorių (ne tik lietuvių, bet ir užsieniečių, eksponavusių projektus ŠMC) yra pasitelkę Ozarinsko kaip architekto kompetencijas. Tikėtina, kad bendradarbiams architektūros projektuose, priešingai, imponavo kaip tik meniškoji jo prieiga. Taigi – architektas ar (ir) šiuolaikinis menininkas? Šią dichotomiją gana anksti (1995 m.) Ozarinskas yra įvardijęs pats:

Turėjau laimės pernai vasarą dalyvauti tarptautiniame simpoziume „Projektas sala“ Gdanske. Ten suvažiavo menininkai ir architektai iš Baltijos šalių. Architektai turėjo pateikti salos apstatymo ir keleto konkrečių pastatų (Multimedijų centro ir kt.) projektus, tačiau pagrindinė simpoziumo idėja buvo glaudus šiuolaikinių menininkų ir architektų bendradarbiavimas sprendžiant urbanistines problemas. Iš pradžių ketinau dalyvauti simpoziume kaip architektas – su statinių projektais. Padariau dangoraižių maketus iš metalo ir veidrodinio stiklo, pateikiau savą salos apstatymo koncepciją. Tačiau, užuot paprastai visa tai pateikęs, susigundžiau vėl padaryti instaliaciją. Gavau 500 m² erdvę buvusiam

7 Ryškiausias pavyzdys – paroda *Architektas be architektūros. Valdo Ozarinsko retrospektyva*, kuratorė Virginija Januškevičiūtė, architektas Audrius Bučas, ŠMC, 2018.

grūdų sandėlyje. Mėgstu dideles erdves. Ant lubų pakabinau dešimt projektorių, kurie tamsoje ant grindų rodė maketų skaidres, maždaug dviejų metrų dydžio. Kas matė šią instaliaciją, mane iškart priskyrė menininkams, nors tai buvo tikras architektūrinis projektas, tik neįprastai pateiktas⁸.

Profesinis dvilypumas atsispindi ir dailės kritikų, kuratorių pokalbiuose su menininku bei jo kūrybos interpretacijose⁹. Gal minėtoji tarpdiscipliniškumo samprata padėtų susieti šiuos du tarsi skirtingus polius, kitaip tariant, dvi meno rūšis (medijas)? Tik turime sutarti, ką iš tiesų žymime šiuo terminu, nes jis būna traktuojamas įvairiai. Jurga Daubaraitė ir Erika Grigoravičienė straipsnyje apie šiuolaikinių Lietuvos menininkų porų kūrybą, kuriame greta kitų analizuojama ir Ozarinsko bei jo ilgametės darbų bendraautorės Aidos Čeponytės meninė veikla, teigė, kad tandemams būdingą tarpdisciplininį kūrybos pobūdį lemia tai, jog poros nariai paprastai nėra studijavę tos pačios specialybės (Čeponytė baigė grafiką), o dirbdami kartu jie ne tik sujungia skirtingas žinias bei įgūdžius, bet ir ima „eksperimentuoti su naujomis, nė vieno anksčiau nebandytais priemonėmis“¹⁰. Lietuvoje XX–XXI a. sandūroje tarpdiscipliniškumo kategorija pirmiausia ir tapo nauja raiška grįstų meno praktikų legitimavimo įrankiu¹¹, o ilgainiui net projektų finansavime (Lietuvos kultūros rėmimo fondo lėšomis ir kt.) įsitvirtinusių žymeklių. Tačiau mūsų analizuojamame diskurse aktuali kita šios sampratos reikšmė.

Architektūros istorikė Jane Rendell straipsnyje „Vieta tarp. Menas, architektūra ir kritinė teorija“ (2003) atkreipė dėmesį į tai, kad apibūdinti mai „tarpdiscipliniškas“, „multidiscipliniškas“ ir „kolaboracinis“ (grįstas

8 Erika Grigoravičienė, „Plieninis pabučiavimas“, 7 meno dienos, 1995 m. balandžio 14 d.

9 Raimundas Malašauskas, „Utopia interrupted“, *NU: The Nordic Art Review*, no. 1–2 (2002), 122–129; Virginija Januškevičiūtė, „Asmeninė Valdo Ozarinsko erdvė“, *ŠMC interviu*, nr. 5 (2006), 10–11; Valentinas Klimašauskas, „Interjeras kaip peizažas (arba šveicariškas peiliukas)“, in *Emisija 2005/2006 – ŠMC*, sud. Linara Dovydaitytė (Vilnius: ŠMC, 2007), 104, ir kt.

10 Jurga Daubaraitė, Erika Grigoravičienė, „Įvaizdinta ir naikinama lytis: šiuolaikinių Lietuvos menininkų poros“, in *Pažymėtos teritorijos*, sud. Rūta Goštautienė ir Lolita Jablonskienė (Vilnius: Tyto Alba, 2005), 109.

11 Dovilė Tumpytė, „Aktualiojo meno raktazodžiai: tarpdiscipliniškumas, medijos ir reliacinė estetika“, *Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga*, 2013 m. spalio 16 d., <https://www.letmekoo.lt/tekstai/aktualiojo-meno-raktazodziai-tarpdiscipliniskumas-medijos-ir-reliacine%CC%87-estetika/>.

bendradarbiavimu) neretai vartojami sinonimiškai arba apskritai yra painiojami, nors iš tikrųjų reiškia skirtingus dalykus: ir multidiscipliniškuose, ir kolaboraciniuose projektuose dažnai išsaugomas atskirų medijų (pavyzdžiui, dailės ir architektūros) skirtingumas, ieškoma jų sankirtų ir sąveikų, o kurdami, mąstydami tarpdiscipliniškai „individai juda tarp disciplinų ir taip kvestionuoja savo veiklos principus“¹². Neabejotinai – „tarp“ šios autorės citatoje reiškia ne judėjimą nuo vienos medijos prie kitos – lyg pasivaikščiojimo maršrutą, o kūrybą visai naujoje erdvėje, tarsi įterptame specialiaame paviljone, kuriame įkūnijamas kritinis požiūris į atskiras medijas ar meno praktikos tipus. Ozarinsko kūrybos (beveik visuomet kolaboracinės, dažnai ir multidiscipliniškos) atspirties taškas – architektūros impulsas, tačiau ji skleidžiasi toje kitoje „tarp“ erdvėje, kurią formuoja programiškai kritinis santykis su architektūros praktika ir diskursu¹³. Simptomiška, kad kaip architektui jam taip pat dažniau teko projektuoti laikinus paviljonus¹⁴, o ne pastatus. Kartu tai ir tarpdisciplininio šiuolaikinio meno, išsirutuliojusio XX a. avangarde: konstruktyvistų, minimalistų, konceptualiojo, įvietinto meno kūrėjų (pavyzdžiui, irgi architektūrą studijavusio Gordono Matta-Clarke'o ar „paviljonų architektu“ neretai vadinto Dano Grahamo) ir kitų darbuose bei jų teorinėje interpretacijoje, – tęsinys bei modernistinio meno srovėms būdingo tradicinių medijų (pavyzdžiui, skulptūros) grynumo strategiško atsisakymo pavyzdys. J. Rendell pasiūlė tokią kūrybą vadinti kritine erdvine praktika¹⁵.

XX a. pabaigoje, įsitvirtinant Lietuvos šiuolaikiniam menui ir formuojantis Ozarinsko kaip šiuolaikinio menininko identitetui, šių praktikų

- 12 Jane Rendell, „A Place Between, Art, Architecture and Critical Theory“, in *Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*, ed. Virve Sarapik and Kadri Tüür, *Proceedings of the Estonian Academy of Arts 14* (Tallinn: Estonian Academy of Arts, 2003): 223, http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3_14_Rendell.pdf.
- 13 Virginija Januškevičiūtė magistro baigiamajame darbe (2021) nagrinėjo Ozarinsko kritinės raiškos raidą, remdamasi Jacques'o Rancière politikos samprata ir šio, tuomet dar nepublikuoto straipsnio autorės teze, kad „Valdo Ozarinsko kūryba yra architektūros kritika“. Žr.: Virginija Januškevičiūtė, „Piktasis Buda. Kritikos raiška Valdo Ozarinsko kūryboje“ (magistro baigiamasis darbas, Vilniaus dailės akademija, 2021), 6.
- 14 Pavyzdžiui, Lietuvos paviljonai pasaulinėse parodose Hanoveryje (2002, kartu su Audriumi ir Marina Bučais, Gintaru Kuginiu ir Aida Čeponyte) ir Aičyje (Japonija, 2005, kartu su Bučais).
- 15 Lietuvoje ši terminą meno doktorantūros projekte yra aptaręs Mindaugas Reklaitis, žr.: Mindaugas Reklaitis, „Performatyvi architektūra kaip kritinė erdvinė praktika“ (meno projektas, Vilniaus dailės akademija, 2022).

tankis pasaulyje išaugo. Tai patvirtino ne vienas tuometinis tarptautinis projektas, pavyzdžiui, 2000 m. *Moderna museet* Stokholme surengta paroda *O jeigu? Menas ant architektūros ir dizaino ribos* (*What if? Art on the Verge of Architecture and Design*), kurią kuravo švedų kuratorė Maria Lind, bendradarbiaudama su britų menininku Liamu Gillicku. 30 menininkų ir jų kolektyvų (be Gillicko, Jasonas Dodge'as, Michaelis Elmgreenas ir Ingaras Dragsetas, Dominique Gonzalez-Foerester, N55, Simonas Starlingas, „Superflex“, Apolonija Šušteršič, Rirkritas Tiravanija ir kt.), kurių kūrybą ir tuomet, ir vėliau aktyviai sekė šiuolaikinio meno bendruomenė, specialiai šiai parodai sukūrė ar adaptavo projektus, estetiškai ir konceptualiai įsiterpiančius į architektūros, dizaino, urbanistikos diskursą. Beje, ŠMC panašiu metu taip pat buvo galima pamatyti ne vieno *O jeigu?* parodos dalyvio ir kitų šios krypties menininkų kūrinius. Tuo požiūriu ypač išsiskyrė Kęstučio Kuizino kuruota VII Baltijos šiuolaikinio meno trienalė *Cool Places* (1998)¹⁶, kurioje dalyvavo ir Ozarinskas su Čeponyte. Taigi tai buvo aktuali ir įtakinga šiuolaikinio meno aplinka, kuri tuomet supo ir iš dalies skatino jų kūrybą. Drąsiai galima teigti, kad Ozarinsko erdvinė praktika buvo šios tarptautinės srovės dalis. Žinoma, jau minėtų ir kitų menininkų santykis su architektūra buvo ir tebėra įvairus – ne vienas jų į architektūrą ar miestą, ir kaip erdvinę, ir socialinę struktūrą, ar dizainą (interjerą, daiktus) žvelgė veikiau kaip į vizualinį kontekstą, ir tik kai kurie kūrė, tiksliai analizuodami bei revizuodami ir šias meno rūšis, ir (arba) dominuojančias šiuolaikinio meno apraiškas, pavyzdžiui, skulptūrą ar instaliaciją.

„Iš tiesų, atrodo, kad šiuo metu bet kuri radikali estetinė praktika (skulptūros ar kitokia) privalo save apibrėžti prieštaraujančiu santykiu su architektūra, jei ne aiškia opoziciją jai“¹⁷, – 2001 m. rašė meno istorikas ir kritikas Benjaminas Buchlohas, atkreipęs dėmesį į šiuolaikinės architektūros spektakliškumą, kai avangardiniai impulsai, kurių ji sėmėsi iš radikalių menininkų (pavyzdžiui, Frankas Gehry's iš Richardo Serros, „Herzog & de Meuron“ iš Dano Grahamo), ėmė virsti vizualiniais efektais. Šią šiuolaikinės

16 Parodoje eksponuoti ir šiai šiuolaikinio meno srovei atstovaujančių žymių Šiaurės šalių menininkų Olafuro Eliassono, Ingaro Dragseto ir Michelio Elmgreeno, OLO (Marko Voukola, Pasi Karjula), N55 (Jonas Sorvino, Rikke Luther, Cecilia Wendt, Ingvil Aarbakke) darbai.

17 Benjamin H. D. Buchloh, „Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn“, *Artforum* 40, no. 3 (2001): 110.

architektūros tendenciją – reprezentacinio režimo dominavimą modernistinės architektūros vertybių (technologinio ir socialinio naujumo, pažangos ir kt.) atžvilgiu – tyrėjai taip pat priskiria šiuolaikybės bruožams¹⁸. Tai galima traktuoti ir kaip modernybės puoselėtos utopijos pabaigos ženklus.

Ozarinskas per daugiau nei porą dešimtmečių sukūrė projektų, taip pat priskirtinų kritinėms erdvinėms praktikoms, ir visus juos konstravo tarpdiscipliniškai, plėtodamas dialogą su architektūros diskursu ir modernistinės architektūros ideologija. Todėl analizuoti ir interpretuoti jo kūrinius geriausia pasitelkiant būtent šios meno rūšies kategorijų aparatą – tai, ką menininkas nuolat naudojo ir dekonstravo.

Erdvė ir mastelis

Šio straipsnio pradžioje cituojamame tekste Ozarinskas prisipažįsta, kad mėgsta dideles erdves. Viena jų – ŠMC patalpos (per 2000 m²) tapo lyg savotišku jo darbostaliu, taigi ir kritiniams eksperimentams parankiausia (ir palankiausia) terpe. Ikoniškas sovietinio laikotarpio pastatas nesilygiuoja į nūdienos architektūros „spektaklius“, tačiau jame neabejotinai yra įvietintas, tai yra svarbių lokalių reikšmių prisodrintas ir specifiniais naratyvais apipintas, modernistinės reprezentacinės architektūros diskursas. ŠMC erdvė yra programiškai atvira – išsiliejanči į miestą ir jį patį į vidų įtraukianti. Kartu tai ir tipiškas „baltasis kubas“, taip pat programiškai atsiribojantis nuo realios fizinės ir socialinės aplinkos, kitų nei čia vykstančių įvykių ir veikėjų. Instaliuodamas parodas, Ozarinskas nesyk puikiai išryškino išpūdingus tenykščių erdvių parametrus: geometriškumą, aukštį, plotą, erdvės takumą ir kita, tačiau bene įdomiausi yra tie jo projektai, kuriuose į tai žvelgiama abejojant ar net prieštaraujant – kaip į ribojančią, kaustančią sistemą, kuria dabartyje tapo modernistinio pastato fizinės erdvės ir jų semantika. Taip 2005 m. kartu su IX Baltijos šiuolaikinio meno trienalės „BMW, arba juodųjų rinkų pasauliai“ kuratoriais Sofia Hernández Chong Cuy, Raimundu Malašausku ir Alexis'u Vaillant'u jis suformavo „šešėlinę“ ŠMC erdvę, parodos struktūrą parėmęs salių sienų metamų šešėlių (ne)tvarka, o po ketverių metų vykusioje X trienalėje¹⁹ sudvigubino pastatą, į tikrąjį jo planą įterpęs keturiskart sumažintą modelį. Pagaliau 2010 m. kartu su dažnu architektūros projektų

18 Terry Smith, *The Architecture of Aftermath* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

19 Paroda *Miesto istorijos*, kuratoriai Ann Demeester ir Kęstutis Kuizinas, ŠMC, 2009.



1. Valdas Ozarinskas ir Audrius Bučas, *Juoda pagalvė*, instaliacija, ŠMC, Vilnius, 2010, Kazio Varnelio nuotrauka

Valdas Ozarinskas and Audrius Bučas, *Black Pillow*, installation, CAC, Vilnius, 2010

bendraautoriumi Audriumi Buču Ozarinskas ŠMC didžiąją salę ir tiesiogine, ir perkeltine prasme „pažemino“, išsraudę į ją milžinišką oro pripūstą juodos gumos pagalvę (*Juoda pagalvė*) [1 il.]. Paprastai išpūdingu dydžiu ir skaidrumu išsiskiriančią salės erdvę šis nuo grindų iki lubų išpampęs objektas ne tik optiškai sumažino, bet ir apnaikino – dalį jos tiesiog susiurbė, uždarė savyje, kur ji tapo ne tik nematoma, bet ir tikėtinau itin nemaloni: troški, sintetinė; estetiškai ir psichologiškai subjaurinta erdvė.

Ir *Miesto istorijų* architektūroje, ir *Juodoje pagalvėje* svarbiu ne tik formalios kalbos, bet ir kritinės analizės įrankiu tapo mastelis – priemonė, kurią Ozarinskas taikė daugelyje įvairiomis medijomis sukurtų darbų. Mastelis paprastai sutelkia, koordinuoja matymą, tačiau netikėtai jį pakeitus, įprastą, „normalų“ žvilgsnį galima išbalansuoti ir tuo pat metu išlaisvinti kartu su žiūrovo vaizduote. Minėtoje parodoje *Cool Places* eksponuotoje



2. Valdas Ozarinskas ir Aida Čeponytė, *Traukos taškai*, instaliacija viešojoje erdvėje, Vilnius, 2002, fotografija iš ŠMC archyvo

Valdas Ozarinskas and Aida Čeponytė, *Points of Traction*, installation in public space, Vilnius, 2002

videoinstaliacijoje (*Geriau daryti ką nors, negu nieko*, 1998, kartu su Čeponyte) į ŠMC didžiąją salę buvo žvelgiama iš „skruzdės perspektyvos“ – vaizde atsivėrė didžiulis (tuomet renovuojamų) grindų plotas, kurį performatyviai drauge „brėžė“ ar „matavo“ šlifavimo mašina ir bėgančio žmogaus kojos. Tai lyg iš itin arti matomas natūralaus dydžio erdvės planas ar žemėlapis, o kartu ir nauja vieta, besiformuojanti „čia ir dabar“, mechanškai ardant sovietinio modernistinio interjero paviršių (baltąją kubą erzinusį, gadinusį grindų margumą). Kitame – Danijos Frederisijos uosto pertvarkymo – projekte (2001) Ozarinskas su Čeponyte, priešingai, siūlė į teritoriją žvelgti iš itin toli – iš kosminio palydovo, uosto įrenginius pažymėję erdvėlaivių skirtingumui nuo kitų kosminių kūnų naudojamais indikatoriais – baltame fone taisyklingai įkomponuotais juodais taškais. Projektuota taip, kad tai turėtų būti ir interaktyvus ryšys: duomenų kaupimas ir apykaita tarp Frederisijos

ir kosminės stoties. Šiame architektūros projekte atrasta mastelio paklaida buvo pritaikyta ir VIII Baltijos šalių trienalėi sukurtoje šių menininkų lauko instaliacijoje *Traukos taškai* (2002) [2 il.]. Lėkštės formos „TV antenas“ (baltos spalvos su juodu tašku centre) pritvirtinus prie ŠMC fasado, žvilgsnis į pastatą tarsi pasiklydo erdvėje ir laike – tarp didelio ir mažo, to, kas matoma čia ir dabar, ir galbūt įžvelgiamo (taip pat ir neapčiuopiamoje ateityje) iš kitų orbitų.

Modulis ir serija

„Meno kūrinys suvokiamas kaip stereotipinių formų rinkinys, modulinė sistema, reprodukcija be originalo. Simbolis virsta hieroglifu ar serijine forma ir turi tik sintaksinę vertę, lygią sau pačiai“, – apie Ozarinsko ir Čeponytės objektą-instaliaciją *Panaudota Lietuvoje* (1996) [3 il.] rašė kuratorius Evaldas Stankevičius²⁰. Šis iš surastų, veikiausiai gamyboje ar statybose (nebe)naudojamų metalinių modulių (stačiakampių plokščių), pramonės atliekų sukonstruotas ant grindų rodomas objektas šiuolaikinio meno kontekste bent kiek asocijuojasi su minimalistų kurtomis geometrinių formų serijomis. Tiesa, kitaip žvelgiant, jis gali priminti superracionalų miesto planą, net patį miestą, tvarkingas automobilių eiles, prekių išdėstymą parduotuvėje ar kitą panašų darinį – labiau struktūrą, o ne konkretų vaizdinį. Žinant Ozarinsko aistrą įvairiems pramoniniu būdu pagamintiems daiktams ir aparatams, nekyla abejonių, kad kartotiniai industrinės aplinkos atributai – visi daugiau ar mažiau vienodi – yra šio kūrinio medžiaga. „Stengiuosi įsigyti kuo didesnę kiekį vienodų daiktų. Esu prisipirkęs įvairių primityvių specialios medicininės įrangos detalių, 100 porų pačiūžų, dvi dėžės kaliošų, taip pat akordeono dėklų, sagų, sulankstomų lovelių ir t. t. Aibė daiktų kelia kitokias mintis negu vienas daiktas, kiekybė kažkaip perauga į kokybę, iš kiekio, pasikartojimo atsiranda savita daiktų magija“²¹, – yra sakęs menininkas. Ne (tik) konkretus *ready-made* ženkliškumas ar jų asociatyvumas pagrindžia konceptualią čia analizuojamo objekto perspektyvą. Potencialiai begalinė (atvira) modulių serija yra pasikartojimu grįstos „kietos“ racionalios sistemos agentas. Tai ir modernistinėje architektūroje bei ją lydinčioje industrinėje statyboje

20 Lolita Jablonskienė ir Evaldas Stankevičius, sud., *Nauja Lietuva / Nowa Litwa / New Lithuania* (Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1996), 16.

21 Grigoravičienė, „Plieninis pabučiavimas“.



3. Valdas Ozarinskas ir Aida Čeponytė, *Panautota Lietuvoje*, objektas, 1996, fotografija iš Aidos Čeponytės archyvo

Valdas Ozarinskas and Aida Čeponytė, *Used in Lithuania*, object, 1996

įsitvirtinusi sistema, kurią neabejotinai gerai pažįsta menininkas-architektas, ir kartu – tam tikras aukštesnis principas, kontroliuojantis visos modernybės konstravimą, jos sklaidą ir net gyvenimo joje mechaniką. Galiausiai, nieko nėra unikalaus ar individualaus – tik serijos ar sistemos elementai, dalys. Tokios visa apimančios sistemos dominavimą liudija ir kiti Ozarinsko naudoti „serijiniai“ daiktai: palapinės (su grupe lietuvių architektų įgyvendintame projekte *Erdvė 01-14*, 2000), plastikinės dėžės rekonstruotoje ŠMC fojė (2006), įvairūs konteineriai su jų naudojimo ir judėjimo tvarką apibrėžiančiomis standartinėmis grafinėmis žymomis (pavyzdžiui, su Audriumi ir Marina Bučais sukurtas paviljonas-instaliacija *Vilnius–Lincas*, 2005) ir kita.

Mechaniškas (pasi)kartojimas veikia ne tik statiškuose, bet ir procesu paremtuose menininko kūriniuose. Baseine, nė kiek nepajudėdama



4. Valdas Ozarinskas, *Filtrai*, fotoinstaliacija, 2014, Gintaro Kuginio nuotrauka

Valdas Ozarinskas, *Filters*, photo installation, 2014

iš vietos, monotoniškai valtį irkluoja „ne sportininkų“ ekipa – šį performansą ir jo videodokumentaciją, sukurtus projektui *Valdymas iš žemės* (*Irklavimas*, 1997), Ozarinskas ir Čeponytė yra pavadinę „paskutine mašinalaus gyvenimo riba“²². Jų videoinstaliacijoje *Raudona* (1997) išdidinta, visą ekraną užimanti herojės (pačios Čeponytės) galva taip pat mechanškai skaito nesibaigiančią, pasikartojimų pilną namų išlaidų knygą – monotoniškas ritmas, monotoniškas gyvenimas: „dekoracijos keičiasi – ritmas išlieka“²³. Kūrinių recenzavusiai Skaidrai Trilupaitytei toks „neutralus matematinis „diktavimas“ taip pat priminė „minimalistų garbintą „nulinį laipsnį“²⁴ (tai yra minimalią meno dozę kūrinys, pasiekiamą kartotinėse modulių serijose). Turbūt arčiausiai prie šio „nulinio laipsnio“ priartėjo paskutinis Ozarinsko kūrinys – didelių juodų, nieko nevaizduojančių fotoatspaudų serija *Filtrai* (2014), eskonuota Antano Mončio

22 Aida Čeponytė, Valdas Ozarinskas, in Jablonskienė et al., *Ground Control: Technology and Utopia*, 44.

23 Ibid.

24 Skaidra Trilupaitytė, „Kiek kainavo batonas, šokoladas ir citrina“, *7 meno dienos*, 1997 m. lapkričio 28 d.

namuose-muziejuje Palangoje [4 il.]. Tarsi modernizmas būtų pasibaigęs tuo, kuo prasidėjo, – juodu kvadratu²⁵.

Funkcija ir forma

Viena charakteringiausių šio menininko kūryboje taikytų kritinių priemonių yra daikto funkcijos pakeitimas – akivaizdi prieštara pamatinei modernistinės architektūros formulei „forma seka funkciją“: „[...] mūsų krašte materialioji kultūra buvo ir liko problematiška. Gyvenome valstybėje, kurioje buvo daug nepritaikomų, blogai funkcionuojančių, nereikalingų daiktų ir kartu visus kankino daiktų deficitas. Dabar už didelius pinigus pardavinėjamas atgyvenęs šlamštas. Daikto funkcijos pakeitimas aktualus ne tik mene, bet ir buityje.“²⁶ Rezultatą galima būtų pavadinti transfunkcionalumu, pabrėžiant ne tiek konvencionalios, įprastos paskirties ribų peržengimą, kiek jų nutrynimą ir vėlesnį įvairių galimų ir įsivaizduojamų funkcijų sumaišymą, supynimą. Ši strategija ypač gerai atsiskleidžia rekonstruotoje ŠMC fojė, iš tikrųjų sukurtoje „tarp“ dviejų disciplinų: interjero ir instaliacijos. Tai yra pastato vestibulis, lankytojų aptarnavimo vieta, tačiau 2006 m. ŠMC vykdytame tęstiniame projekte *Emisija* jis buvo pristatomas ir kaip Ozarinsko šiuolaikinio meno kūrinys *Fojė* [5 il.]. Be įkūnyto gryno architektūrinio gesto – išardymo (išardyta ne tik sena vestibulio įranga, bet ir struktūriniai modernistinio pastato elementai – atidengta, apnuoginta betoninė lubų konstrukcija), – čia matome ir nestandartinę, trikdančią daiktų intervenciją į erdvę: lėktuvo ar sklandytuvo sparnus, apverstą valtį, eilėmis sukabintas, suguldytas ir važinėjančias plastiko dėžes, įtvirtinimui naudojamas nebuitines grandines ir diržus. Visi jie – pramoninės gamybos objektai. Tačiau vertingesnis nei pats *ready-made* panaudojimas, o ir Ozarinsko kūrybiniam mąstymui specifiskesnis bruožas atsiskleidžia, analizuojant būtent šių objektų funkcijos ir formos santykį. Kasdieniame gyvenime konkrečią, ypač techninę paskirtį turinčių daiktų forma dažniausiai yra tarsi nematoma – ji tiesiog tarnauja funkcijai. Transfunkcionalumo būklės, ŠMC fojė tapdami ir stalais, lentynomis bei kėdėmis, pramoniniai daiktai netikėtai įgauna ar atgauna savo pavidalą: nebegalima nepastebėti jų aptakumo, grakštumo, ilgumo ar smulkumo, beveik ornamentu tampančių

25 Šį kūrinių ir Kazimiro Malevičiaus *Juodąjį kvadratą* (1915) skiria beveik lygiai 100 metų.

26 Grigoravičienė, „Plieninis pabučiavimas“.



5. Valdas Ozarinskas, *Fojė*, instaliacija, ŠMC, Vilnius, 2006, fotografija iš ŠMC archyvo, Andrejaus Vasilenko nuotrauka

Valdas Ozarinskas, *Foyer*, installation, CAC, Vilnius, 2006

struktūrinių detalių, skirtingų tekstūrų; be to, šios formos jungiasi į įvairias kombinacijas tarpusavyje ir su kitais įprastais ir neįprastais aplinkos elementais. Tikrėsios daiktų funkcijos ir naujo jų įvaizdžio sampyna formuoja sukeistintą ir kartu poetišką erdvę, kurią galima palyginti su siurrealistu Maxo Ernsto aprašyta koliažo logika: „*Ready-made* tikrovė (kanoja), kurios paskirtis yra naiviai suvokiama kaip savaime suprantama, atsidūrusi greta kitos ne mažiau absurdiškos tikrovės (siurblio), ten, kur joms abiem visai ne vieta (miške), išsyk praras šią savo naivią paskirtį ir tapatumą; per daugybę vertybinių sugretinimų ji atsisakys apgaulingo absoliutumo ir taps nauja absoliučia vertybe – tikra ir poetiška: kanoja ir siurblys mylėsis.“²⁷

Asociacija su siurrealistų propaguotomis prieštaromis skatina dar sykį prisiminti šiuolaikinio meno parodą *O jeigu?*. Pristatydama jos koncepciją, kuratorė M. Lind tuomet klausė: „Kaip galima sujungti skeptiškumą ir entuziazmą? Patvirtinimą ir kritiką? Atvirumą su tikslumu? Arba tuo

27 Max Ernst, „What is the Mechanism of Collage?“ (1936), <http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art319/319Read/319Ernst.pdf>.



6. Valdas Ozarinskas, fotografijos instaliacijai *Geras plienas – 2* (1995), parodos *Architektas be architektūros? Valdo Ozarinsko retrospektyva* ŠMC fragmentas, Vilnius, 2018, fotografija iš ŠMC archyvo, Andrejaus Vasilenko nuotrauka

Valdas Ozarinskas, Photos for the installation “Good Steel – 2” (1995), installation view of the exhibition “An Architect without Architecture? Retrospective of Valdas Ozarinskas” at the CAC, Vilnius, 2018

pat metu žvelgti ir į dalį, ir į visumą?“²⁸ Šie klausimai turbūt yra svarbūs ir aptariant panašių prieštarių persmelktą Ozarinsko kritinę erdvinę praktiką. Neretai interpretuota kaip futuristinė, gerokai pralenkusi lietuviškas modernybės realijas, ji tuo pat metu kėlė ir prieštarų minčių bei jausmų, plaukiančių iš dažno šio menininko kūrinio skleidžiamos neįtikojamos ar net grėsmės. Be abejo, prie to daug prisidėjo jo nuolat naudotos neįtikojamos industrinės medžiagos (metalas, plastikas, guma ir kt.), o ypač jų tiesioginis fizinis (ar tiesiog įsivaizduojamas) santykis su žmogaus kūnu. Įgyvendindamas projektą *Geras plienas – 2* (1995) [6 il.], Ozarinskas paskatino (faktiškai privertė) projekto dalyvius išmėginti plieno mėginius-etalonus dantimis, sukonstravo kaustančias *Metalines liemenėles* (1996, su Čeponyte), instaliacijoje *Gyvenimo grožis. Kvėpavimo grožis* (1995, su Čeponyte) elektros skydinės patalpoje rodė nuogo moters kūno, susmaigstyto akupunktūrinėmis

28 Maria Lind, „What if“, in *What if? Art on the Verge of Architecture and Design*, ed. Maria Lind (Stockholm: Moderna museet, 2000), n. p.

adatomis, fotografijas. Nejauką skleidė ir žiūrovui primetamas vujaristinis žvilgsnis Ozarinsko ir Čeponytės videofilmuose, eksponuojančiuose perdėm intymias privačias situacijas: besimylinčią porą (*Vyras ir moteris*, 1999) ar sunkiai sergančią seną moterį (*Balta*, 1998). Neretai ir pasitelkti vaizdai ar vaizdiniai, pavyzdžiui, filmuota medžiaga iš Visagino atominės elektrinės, „švytinti“ iš šių menininkų sukurtų šviestuvų-monitorių, pakabintų Kopenhagos geležinkelio stotyje (tarptautiniame projekte *Lux Europae*, 2002), ar militaristiniai atributai kavinės „Nato’s“ interjere ir kita, transliavo vienodai entuziazmu ir skeptiškumu atmiestą žinią. Be kitų galimų interpretacijų, tikėtina, kad šis ambivalentiškas, prieštaringas žvilgsnis į stebimą pereinamąjį laikmetį – architektūrą, meną, taip pat į kasdienį gyvenimą, – kuris Ozarinsko kūryboje nuolat rutuliojosi tarp utopijos ir šliaužiančio distopijos šešėlio ar bent utopijos pabaigos nuojautos, ilgainiui atvedė jį prie nesėkmės diskurso. Pastarasis aštriausiai nuskambėjo kartu su Buču kuruotoje parodoje *_formalizmas_: _ne_sėkmės_* (ŠMC, 2010), pristačiusioje *Juodą pagalbę*, ir projekte *Romas Ubartas* (2012), kurio metu Ozarinsko pakviestas buvęs čempionas Romas Ubartas sviedė diską į ŠMC sieną – į pastatą, apie kurį daug kalbėta ir šiame straipsnyje, – tarsi siekdamas jį sugriauti ar bent pažeisti. Šis smūgis drauge su į *Juodą pagalbę* susiurbta ŠMC „atmosfera“ tapo bene iškalbingiausiais mažosios utopijos – įsivaizduotos saugios zonos – pabaigos ženklais Ozarinsko kūryboje ir jo biografijoje.

Išvados

Ozarinsko šiuolaikinio meno kūrinių analizei pritaikius architektūros kategorijų tinklėlį (erdvė – mastelis, modulis – serija, funkcija – forma), išryškėjo jo erdvinėms praktikoms būdingas kritinis žvilgsnis į modernybės, ypač jos sovietinės versijos, siekius ir vertybes, taip pat į modernizmo estetiką. XX–XXI a. sandūroje toks kritinis diskursas buvo plėtojamas ir tarptautinėje meno scenoje. Ambivalentišką autoriaus (bei jo bendradarbių) santykį su šia pasaulėžiūra ir jos pagimdytais fiziniais pavidalais liudija tai, kad į (jau) istorinį modernybės palikimą jis, viena vertus, žvelgė kaip susidomėjęs, neretai ir kiek susižavėjęs kasinėtojas ir, kita vertus, įvairiomis priemonėmis jį dekonstravo kaip konceptualiai mąstantis šiuolaikinis

tyrėjas. Skleisdamasi tarp *high-tech* estetikos ir industrinių relikvų melancholijos, kasdienių, grynai praktiškų ir naujų poetiškų įvairių objektų funkcijų, modernistinės architektūros analitinio išardymo ir jos destrukcijos siekių, sistemos konceptualizavimo ir jos kaip galios aparato suvokimo, (kosminio) skrydžio perspektyvos ir dužimo bei nesėkmės naratyvų, menininko kūryba reprezentuoja epochų sandūrai būdingas prieštaras. Vienoje pusėje – futuristinių modernybės vizijų blyksniai, kitoje – nejaukūs, gąsdinantys jų utopiškumo atspindžiai dabartyje. Vėlyvuosiuose darbuose įkūnytas ir gilus asmenišką nusivylimą „mažąją“ utopiją, sieta su ŠMC ideologijos stabilumu (ir universalumu). Anksčiau buvusi gana glausto meno lauko interesų gynėja, XXI a. ši institucija atsivėrė globalios šiuolaikybės įvairovei. Įvykusį pokytį, prisimindamas Ozarinską, poetiškai yra įvardijęs rašytojas Rolandas Rastauskas: „Erdvėlais išskrido, o keleivis arba užsibuvo viešbučio bare, arba liko mums nežinomo eksperimento operatoriumi.“²⁹

Distopiškas asociacijas keliantys architekto-menininko darbuose paplitę vaizdiniai – nuo domestifikuotos karinės įrangos, bauginančios atominės elektrinės šviesos, atgrasių industrinių medžiagų, subadyto kūno ar suniokoto pastato iki beprasmybe pribloškiančios milžiniškos juodos pagalvės – kalba ir apie anuomet dar neįvardytą, bet sparčiai artėjusią antropoceno krizę. Šiuo požiūriu juos galima laikyti dabar aktualios kritinės antropoceno vaizduotės, besiskleidžiančios naujos kartos menininkų, pavyzdžiui, dueto „Pakui Hardware“ (Neringa Černiauskaitė ir Ugnius Gelguda), Emilijos Škarnulytės ir kitų kūryboje, pranašais.

Gauta — 2024 03 04

29 Rolandas Rastauskas, „(Ne)panaudota Lietuvoje“, in *Nemunas*, 2020 m. birželio 21 d., <https://www.nemunas.press/straipsniai/nepanaudota-lietuvoje/>.

Literatūra

- Buchloh, Benjamin H. D. „Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn“. *Artforum* 40, no. 3 (2001): 109–115.
- Daubaraitė, Jurga ir Erika Grigoravičienė. „Ivaizdinta ir naikinama lytis: šiuolaikinių Lietuvos menininkų poros“. In *Pažymėtos teritorijos*. Sudarė Rūta Goštautienė ir Lolita Jablonskienė, 105–133. Vilnius: Tyto alba, 2005.
- Grigoravičienė, Erika. „Plieninis pabučiavimas“. *7 meno dienos*, 1995 m. balandžio 14 d.
- Jablonskienė, Lolita, Duncan McCorquodale and Julian Stallabrass, eds. *Ground Control. Technology and Utopia*. London: Black Dog Publishers, 1997.
- Jablonskienė, Lolita ir Evaldas Stankevičius, sud. *Nauja Lietuva / Nowa Litwa / New Lithuania*, katalogas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1996.
- Januškevičiūtė, Virginija. „Asmeninė Valdo Ozarinsko erdvė“. *ŠMC interviu*, nr. 5 (2006): 10–11.
- , sud. *Architektas be architektūros. Valdo Ozarinsko retrospektyva*, parodos gidas. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2018.
- Klimasauskas, Valentinas. „Interjeras kaip peizažas (arba šveicariškas peiliukas)“. In *Emisija 2005 / 2006 – ŠMC*. Sudarė Linara Dovydaitytė, 104. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007.
- Lind, Maria, ed. *What if? Art on the Verge of Architecture and Design*, catalogue. Stockholm: Moderna museet, 2000.
- Rastauskas, Rolandas. „(Ne)panaudota Lietuvoje“. *Nemunas*, 2020 m. birželio 21 d. <https://www.nemunas.press/straipsniai/nepanaudota-lietuvoje/>.
- Rendell, Jane. „A Place Between, Art, Architecture and Critical Theory“. In *Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*. Edited by Virve Sarapik and Kadri Tüür. *Proceedings of the Estonian Academy of Arts*, no. 14 (2003): 221–232. https://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3_14_Rendell.pdf.
- Smith, Terry. „Contemporaneity in the History of Art: A Clark Workshop 2009, Summaries of Papers and Notes on Discussions“. In *Contemporaneity*, vol. 1 (2011): 3–34. <https://d-scholarship.pitt.edu/17595/1/32-97-10-PB.pdf>.
- Smith, Terry, Okwui Enwezor and Nancy Condee, eds. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham & London: Duke University Press, 2008.
- Trakšelytė, Aušra. „Įvietinto meno raiška institucinėje erdvėje: Šiuolaikinio meno centro atvejis“. In „Kai(p) idėja tampa kūrinium“. Sudarė Aušra Trakšelytė. *Acta Academiae Artium Vilnenis*, nr. 75 (2014): 43–52.
- Trilupaitytė, Skaidra. „Kiek kainavo batonas, šokoladas ir citrina“. *7 meno dienos*, 1997 m. lapkričio 28 d.
- Tumptytė, Dovilė. „Aktualiojo meno raktažodžiai: tarpdiscipliniškumas, medijos ir reliacinė estetika“. In *Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga*, 2013 m. spalio 16 d. <https://www.letmekoo.lt/tekstai/aktualiojo-meno-rakta zodziai-tarpdiscipliniskumas-medijos-ir-reliacine-CC%87-estetika/>.

Summary

Contradictions: The Creative Work of Valdas Ozarinskas

Lolita Jablonskienė

Keywords: modernity, contemporaneity, utopia, interdisciplinarity, critical spatial practice.

The period of artistic momentum for architect and artist Valdas Ozarinskas (1961–2014) can be described as both the extended end of the 20th century, which lasted for at least another decade in Lithuania as the country gradually integrated into the political, economic, and cultural space of the European Union, and as the threshold of the 21st century. Artists who began their careers during this transformative era reflected in various ways on the end of modernity's utopias and the new challenges of contemporaneity. This article aims to define the critical and analytical approach characteristic of Ozarinskas's artistic practice, highlighting the means of expression and imagery typical of his contemporary art projects, which convey flashes of modernist utopias, the effects of their conclusion, and the associated contradictions, treating these inconsistencies as an ambivalence in the artist's relationship with this liminal period.

Applying the grid of architectural categories (space – scale, module – series, function – form) to the analysis of Ozarinskas's contemporary artworks reveals his critical view of the aspirations and values of modernity, particularly its Soviet version, and the aesthetics of Modernism. The artist's (and his collaborators') ambivalent relationship to this worldview and its physical forms is evident in his dual approach: he acted as a curious, even fascinated excavator of the (already) historical legacy of modernity, while also deconstructing it through various means as a conceptually minded contemporary researcher. Straddling the line between high-tech aesthetics and the melancholy of industrial relics, between the mundane, purely practical aspects and the new poetic functions of various objects, between the analytical decomposition of modernist architecture and attempts to destroy it, between the conceptualization of the series and system and its perception as an apparatus of power, and between the perspective of (space) flight and the narratives of crashing and failure, Ozarinskas's oeuvre represents

the contradictions inherent to the turn of the epochs. On one side are the flashes of futuristic visions of modernity; on the other, the uncanny, frightening reflections of their utopianism in the present.

The dystopian imagery in Ozarinskas's work – from domesticated military equipment, the terrifying light of a nuclear power plant, and repulsive industrial materials to a mutilated body, a ruined building, and the senselessness of a giant black pillow – also points to the then unnamed but rapidly approaching crisis of the Anthropocene. In this respect, his works can be seen as the precursors of the critical imagination of the Anthropocene, which is particularly relevant today and is unfolding in the work of a new generation of artists.