

Intermedialumas ir bioįvairovė XX a. 9–10-ojo dešimtmečio Lietuvos dailėje, arba Dviejų kengūrų pasakojimas

Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
erika.grigoraviciene@gmx.net

——— XX a. 9–10-ajame dešimtmetyje Šarūnas Sauka, Audrius Puipa ir kiti dailininkai, tapybą ir grafiką suartinę su fotografija (ir vaizdus su žodžiais), ėmė dažnai vaizduoti gyvūnus. Atrodo, kad intermediali raiška jiems buvo reikalinga bioįvairovės idėjoms, daugiarūšės draugijos siužetams plėtoti. Fotografija dailininkams pravertė ir praktine plotme, nes, kaip žinoma, gyvūnai nepozuoja. Ši daugialypė XX a. pabaigos dailės hibridizacija nagrinėjama pasitelkus šiuolaikines hibridinio būvio, kolektyvinio mąstymo ir mišrios raiškos teorijas.

Reikšminiai žodžiai: intermedialumas, bioįvairovė, gyvūninis posūkis, Donna J. Haraway, Audrius Puipa, Šarūnas Sauka.

Dailės intermedialumo klausimus gvildenu jau kelerius metus. Lietuvos kultūros tyrimų instituto konferencijų pranešimuose nagrinėjau vaizdų ir žodžių santykius – šiuolaikinės dailės kūrinių ar parodų *lydraščių* prasmę ir multimedialius, iš vaizdų ir žodžių sudarytus kūrinius¹. Tiriant sovietmečio dailę jau seniai krito į akis fotografinis XX a. 7–8-ojo dešimtmečio tapybos vaizdų pobūdis. 2017 m. Nidos fotografijos simpoziume turėjau progą papasakoti apie fotorealizmą, montažines kompozicijas su fotografinio vaizdo intarpais, momentinio supančios tikrovės atvaizdo, atsitiktinio fragmento principus Vincento Gečo, Marijos Teresės Rožanskaitės, Igorio Piekuro, Vinco Kisarausko, Arvydo Šaltenio, Kosto Dereškevičiaus, Algimanto Švėgždos paveiksluose².

Bioįvairovė kaip socialinė ir kultūrinė kategorija mano dėmesio centre atsidadė kuruojant parodą *Gyvūnas – žmogus – robotas* (2019) MO muziejuje³. Be Lietuvos laukinio modernizmo pavyzdžių, paveikslų paviršiuje išrastų dievybių ir pabaisų, tarprūšine erotika pasižyminčios mitų ir pasakų ikonografijos, pasakojimų apie tikrus ir įsivaizduojamus Vilniaus gyvūnus, gamtos muziejaus paradigmą mene, neidilišką kaimo idilę ir gyvulininkystės dramą, parodoje buvo skyriai „Kompanionų vienatvė“ ir „Daugiarūšė bendrija“. Čia eksponuoti Audriaus Puipos darbai ir ypač Šarūno Saukos ankstyvojo, fotorealistinio, laikotarpio paveikslas *Negatyvus požiūris* (1982) privertė susimąstyti apie ryšį tarp intermedialumo ir bioįvairovės, tarp hibridinės raiškos ir daugiarūšės kompanijos siužetų. XX a. 9–10-ajame dešimtm. Sauka, Puipa ir kiti dailininkai, tapybą ar grafiką suartinę su fotografija (ir vaizdus su žodžiais), ko gero, neatsitiktinai ėmė dažnai vaizduoti gyvūnus. Paskaitoje 2019 m. Nidos simpoziume mėginiau apžvelgti šią daugialypę XX a. pabaigos dailės hibridizaciją⁴.

1 Žr.: Erika Grigoravičienė, „Vaizdas ir žodis šiuolaikinėje dailėje“, in: *Dailės istorijos studijos*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014, t. 6, p. 266–288; Eadem, „Vaizdas, žodis ir vaizdinys šiuolaikiniame mene“, in: *ibid.*, t. 7, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 235–267; Eadem, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011. Domėtis dailės intermedialumu taip pat paskatino Vilniaus universiteto studijų programoje „Intermedialios literatūros studijos“ 2014–2018 m. skaitytas paskaitų kursas.

2 „Fotografiškumas XX a. 7–8-ojo dešimtmečio Lietuvos tapyboje“, Nidos fotografijos simpoziumas, 2017. Vertingesnės paskaitos įžvalgos pateko į antrąją monografiją (Erika Grigoravičienė, *Ar tai menas, arba Paveikslas (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Interse, 2017).

3 *Gyvūnas – žmogus – robotas*, sud. Erika Grigoravičienė, Ugnė Paberžytė, Vilnius: MO muziejus, 2019. Paroda sumanyta ir pristatyta MO steigėjams ir vadovams dar 2016 m. vasaros pradžioje.

4 „Intermedialumas ir bioįvairovės vizijos Lietuvos dailėje nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio“, Nidos fotografijos simpoziumas, 2019. Šis straipsnis iš dalies paremtas ta paskaita.

Hibridiškumo sąvoka meno lauke šiandien pirmiausia reiškia meno ir mokslo, medijų ir gamtos sąsajas. Pasaulyje jos jau prieš kurį laiką pasidarė realios. Sintetinės biologijos įrankiai tampa meninės raiškos priemonėmis⁵. Daugėja menininkų, turinčių gamtamokslinį išsilavinimą. Plinta tarprūšinio kūrybinio bendradarbiavimo idėjos ir praktikos, gyvūnai kviečiami į dalyvaujamojo meno projektus. Su biomenu (laboratorijų, transgeniniu ar dirbtinės gyvybės menu) konkuruoja meną ir mokslą jungiantis hibridinis menas, teikiantis pirmenybę performansams ir bendradarbiavimo projektams⁶. Lietuvoje vienas iš tokių projektų buvo 2016 m. liepą VDA Nidos meno kolonijoje vykęs Vytauto Michelkevičiaus surengtas 6-ojo Interformato simpoziumas *Hybrid Natures*, turėjęs padėti išsiaiškinti, „kaip menas susieja gamtą ir medijas“⁷. Biomeną kuria ir tarprūšinį bendradarbiavimą praktikuoja nemažai lietuvių menininkų, ypač gyvenančių svetur (Rūta Spelskytė, Gediminas ir Nomeda Urbonai, Mindaugas Gapševičius). Iš kitų projektų išsiskiria simpoetinė biologiją studijavusios menininkės Aurelijos Maknytės kolaboracija su bebrais, vorais ar augalais⁸.

Šio tyrimo objektas vis dėlto yra ne gamtą ir technologijas jungiantis hibridinis menas, o intermediali dailės raiška – tapybos, grafikos ar piešinio ryšys su fotografija (ir žodžių kalba) ir kūriniuose atsiskleidžiančios bioįvairovės vizijos – ne reprezentacijos, o niekur kitur neišreikštos fikcijos, projektai ir košmarai. Manau, kad objekto sąvoka dailės kūriniui taip pat ne visai tinka, kaip ir parodų salėse atsidūrusiems grybams, muselėms, gyvo jogurto kolboms ar bebrų „skulptūroms“. Kūriniams funkcionuojant ne *reprezentaciniu*, o *estetiniu* režimu (Jacques’as Rancière’as), poetikos ir estetikos

5 Sintetinė biologija, vos prieš dešimtmetį atsiradusi nauja gyvybės mokslų šaka, iš esmės jau turi įrankius dirbtinei gyvybei kurti, žmonijai biologiškai modifikuoti, išnykusioms rūšims prikelti. Lietuvos mokslininkų atsitiktinai išrastos molekulinės DNR genų „žirkklės“, baltymas CRISPR-Cas9 (angl. žodžių *Clustered Regularly Interspersed Short Palindromic Repeats* santrumpa) įgalina ne tik redaguoti genomą – pašalinti iš DNR grandinės tam tikrus genus ir juos pakeisti, bet ir kurti gyvūnus bei augalus, turinčius mokslininkams reikalingas mutacijas. Tai labai įkvepia menininkus. Žr.: Giedrius Gasiūnas, „Vaizduotės ir atsitiktinumo reikšmė gyvybės mokslų tyrimuose“, in: *Materija ir vaizduotė: hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018, p. 46–57.

6 Regine Rapp, Christian de Lutz, Elisabeth Weiss, „Art Laboratory Berlin“, in: *Kunstforum*, 2019, t. 258, p. 163–167.

7 Vytautas Michelkevičius, „Hibridinė vasara“ (žanga), in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2016 08 16, [žiūrėta 2020-10-26], <https://artnews.lt/hibridine-vasara-37177>.

8 Apie 2013 m. Aurelijos Maknytės pradėtą projektą „Kraštovaizdžio partizanas: Castor Fiber“; Agnė Narušytė, „Menininkė kaip antropoceno partizanė: Aurelijos Maknytės ir Castor Fiber bendradarbiavimas“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 234–253. 2020 m. Vilniaus rotušėje Maknytė surengė parodą-instaliaciją gamtos ir kultūros sąveikų tema *Gamtos kabinetai*.

taisyklės nesutampa, nebėra nuolatinio ryšio tarp juslinio pavidalo ir reikšmės, tad poveikis suvokėjui ir jo atrandama reikšmė nepriklauso nuo menininko intencijų ir yra nenuspėjami. Vaizdai nebelaikomi koduotais tekstais (visai kaip ir kūnai, organizmai), ypač kai mus užklumpa ir ką nors pasąmonėje pasėja anksčiau, nei juos pamatome ir „perskaitome“, arba palaiapsniui randasi į paveikslą žiūrint ilgai, ima mainytis akyse. Dailės kūriniai – vaizdai su materialiomis jų laikmenomis – tampa veikėjais (*materialiais-semiotiniais*) ar net *kompanionais* (Bruno Latouras, Donna J. Haraway).

Jei įmanoma kartu mąstyti ne tik su gyvomis, bet ir su mirusiomis žmogiškomis ir nežmogiškomis būtybėmis⁹, turbūt galima ir su dailės kūriniais – ne ieškant bendros kalbos, o mėgaujantis požiūrių gausa ir daugialkalbyste. Norėčiau išmokti kultivuoti metodą, kuriam apibūdinti tiktų Haraway mėgstamos *simpoezės, čiuopiamojo mąstymo* ir *komposto sąvokos*. Tai būtų tarsi įžeminta kontekstinės interpretacijos versija. Didelis tokio būdo privalumas – rašantis niekada nesijaučia vienišas.

Nuo išlaisvinimo iki komposto

XX a. 9-ajame dešimtm. kritikai Lietuvoje mažai ką turėjo pasakyti apie žmogiškųjų ir nežmogiškųjų būtybių santykius ir dailėje vaizduojamų gyvūnų dažniausiai nepastebėdavo¹⁰. Šiandien mąstyti su paveikslais padeda gausus teorinis bioįvairovės diskursas. Realių teoretikų ir fantastinių veikėjų čia gana daug, tad bet kas norintis rastų už ko užsikabinti.

Jau kurį laiką gyvūnais domisi Lietuvos filosofai, paveikti globalių posthumanizmo, naujojo materializmo tendencijų. Bene aktyviausia šioje srityje – Audronė Žukauskaitė. Posthumanistinio ir materialistinio mąstymo kryptis ir gyvūno klausimą kaip vieną iš aspektų ji išsamiai apžvelgia veikale *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos* (2016) nagrinėdama biopolitikos – politikos ir gyvybės sąveikos – lauką¹¹. Žukauskaitės sudarytuose žurnalo *Athena* numeriuose, skirtuose gyvūno sampratai filosofijoje ir mene, antropoceno problemikai, Lietuvos filosofai ir menotyrininkai rūšių santykių

9 Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, aus dem Englischen von Karin Harrasser, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 2018, p. 17.

10 Viena iš negausių išimčių – Alfonso Andriuškevičiaus Kosto Dereškevičiaus paveikslo *Karvė prie plento* (1972) interpretacija. Žr. Alfonsas Andriuškevičius, *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 188–190.

11 Audronė Žukauskaitė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, Vilnius: Kitos knygos, 2016.

klausimus svarsto polemizuodami su Bruno Latouru, Donna J. Haraway, Giorgio Agambenu, Jacques'u Derrida¹².

Pastaraisiais metais leidykla „Kitos knygos“ išleido visą seriją mokslo populiarinimo veikalų gyvūnų temomis. 2020 m. lietuviškai pasirodė „judėjimo už gyvūnų teises biblija“ – iš Australijos kilusio etikos filosofo Peterio Singerio knyga *Animal Liberation (Gyvūnų išlaisvinimas)* (1975), politiniu režimu pasakojanti apie nepagrįstą nežmogiškųjų gyvūnų diskriminaciją, jų interesų nepaisymą, žiaurų elgesį su jais beprasmių pseudomokslinių bandymų laboratorijose ir gyvulininkystės pramonėje. Antropocentrizmo ir rūšizmo kritika pagrįstas veikalas pirmiausia ragina liautis auginti ir žudyti gyvūnus dėl mėsos ar kitaip išnaudoti žmonių reikmėms, reikalauja teisių ir moralinės atodairos visoms juslioms būtybėms¹³.

Edo Yongo, iš Malaizijos kilusio Jungtinėje Karalystėje gyvenančio mokslo sklaidos specialisto, knyga *I Contain Multitudes (Manyje gyvena milijonai)* atskleidžia, koks buvo nepagrįstas žmogaus siekis atsiriboti nuo kitų rūšių¹⁴. Žmonės, kaip ir kiti gyvūnai bei augalai, gali išgyventi tik simbiozėje su milijonais mikroorganizmų. Šie gali perduoti gyvūnams savo genus ir formuoti jų kūnus. Paradoksalu, bet mūsų mikrobiomas kaip tik yra ir mūsų individualumo garantas, nes padeda susiformuoti imuninei sistemai. Pasak Yongo, simbiozė – tai ryšiai, kurie sujungia visą Žemės gyvybę. Visa plika akimi matoma Žemės flora ir fauna galėjo išsivystyti dėl maždaug prieš 2 milijardus metų įvykusios atsitiktinės hibridizacijos – bakterijos susijungimo su vienląsčiu. Kai bakterijos apsigyvena „šeimininko“ ląstelių branduolyje ir perduodamos palikuonims, sunku suprasti, kur baigiasi viena rūšis ir prasideda kita. Pačioms bakterijoms būdingas vadinamasis horizontalusis genų perdavimas (HGP) lemia itin greitas jų transformacijas¹⁵. HGP, kaip ir „genų žirklys“, mane verčia kitaip pažvelgti į chimeras dailėje. Dar labiau dirgina vaizduotę žinia, kad kai kurie gyvi padarai turi genų, kuriuos jiems paliko jau išnykę simbiotai, arba prielaida, kad žmogus išsivystė iš beždžionės tik dėl simbiogenezės su mikrobais.

¹² *Athena*, 2016, t. 11; 2019, t. 14.

¹³ Peter Singer, *Gyvūnų išlaisvinimas: nauja požiūrio į gyvūnus etika*, Vilnius: Kitos knygos, 2020. Autorius atkreipia dėmesį, kad net nėra tikslios sąvokos nežmogiškiems gyvūnams įvardyti, nes „gyvūnai“ (angl. *animals*) suplaka į viena austres ir šimpanzes, bet nepagrįstai atveria prarają tarp šimpanzių ir žmonių ir šių tarsi neapriėpia (nors žmogus – taip pat gyvūnas); *ibid.*, p. 23.

¹⁴ Ed Yong, *Manyje gyvena milijonai*, Vilnius: Kitos knygos, 2018.

¹⁵ Ed Yong, *op. cit.*, p. 17–18, 37, 69, 242. Pasak amerikiečių biologės Lynn Margulis, simbiogenezė visada buvo evoliucijos pamatas, pagrindinis naujų rūšių atsiradimą lemiantis veiksnys; *ibid.*, p. 207.

Rašydama tekstus parodos *Gyvūnas – žmogus – robotas* katalogui po ranka turėjau šūsnį naujausių leidinių vokiečių kalba. Be parodų katalogų su išsamiais tekstais, greitai perprasti bioįvairovės diskurso akcentus labai padėjo Viurcburgo universiteto literatūros profesoriaus Rolando Borgardso sudarytas kultūrologinis kompendiumas *Gyvūnai*, brėžiantis *kultūrinių gyvūnijos studijų* gaires, apžvelgiantis *gyvūnini posūkį* filosofijoje ir menuose, gyvūno problemiką pristatantis visais įmanomais registrais – nuo realios institucijų ir praktikų istorijos iki literatūrinių ir politinių metaforų¹⁶. Pasak Borgardso, Vakarų tradicijoje gyvūnai – matomi ir nematomi, tarsi yra ir nėra, jų pilna visur, bet dažniausiai jie nepastebimi, tad atkurti jų nematomumo istoriją ir apmąstyti neseniai jiems pradėtą rodyti dėmesį – prieštaringas, savitų prieigų reikalaujantis mokslo iššūkis¹⁷.

Šiandien bioįvairovė – ne (tik) gamtos mokslų, bet (ir) socialinė, kultūrinė kategorija. Ši XX a. 9-ajame dešimtm. paplitusi sąvoka apibūdina estetinius, etinius, teisinius, ekonominius ir politinius gyvojo pasaulio aspektus¹⁸. Pastarąjį dvidešimtmetį filosofijoje, humanitariniuose ir kultūros moksluose pastebimas *gyvūninis posūkis* – tai antropocentrizmo kritika, kraštutinė abejonė žmogaus išskirtinumą visos kitos gyvūnijos atžvilgiu apibūdinančiu vadinamuoju antropologiniu skirtumu, susidomėjimas įvairiomis gyvybės formomis ir kažkas panašaus į lygiateisį dialogą su kitomis rūšimis. Nors *gyvūnini posūkį* iš dalies lėmė nesiliaujantis laukinės gamtos naikinimas, iki šiol neregėto masto gyvūnų pavergimas mėsos gamybai ir informacinių bei biotechnologijų raida, jis pirmiausia siejamas ne su gamtos sauga, o su kultūra. Panašiai kaip XX a. pabaigoje atsirado lyčių, vizualumo ar postkolonijinės studijos, XXI a. pradžioje akademinėse Vakarų terpėse ima formuotis net kelios žmonių artumą kitiems gyvūnams pabrėžiančių *gyvūnų studijų* kryptys¹⁹.

Antropocentrizmas šiandien kritikuojamas bent keturiais – pato-, zoo-, biocentrizmo ir holizmo, arba kančios, visų gyvūnų, visų gyvų esybių ir visos egzistencijos moralinės vertės – aspektais²⁰. Antropologinis skirtumas,

¹⁶ *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, sud. Roland Borgards, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2016.

¹⁷ *Ibid.*, p. VII.

¹⁸ Irina Wenk, „Die Tiere der Ethnologie“, in: *Tiere*, p. 292–294.

¹⁹ Angl. *Human-Animal Studies, Critical Animal Studies, Cultural Animal Studies*. Pastarosios ne tik į žvėris žiūri kultūrologiniu žvilgsniu, bet ir iš gyvūnų teorijos pozicijų vertina kultūrą; *Tiere*, p. VII.

²⁰ Herwig Grimm, Samuel Camenzind, Andreas Aigner, „Tierethik“, in: *ibid.*, p. 90–92.

supriešinantis žmogų ir visus kitus gyvius – tai gryniausia autopoeitinė žmogaus fikcija, socialinis, kultūrinis, istorinis konstruktas. Zoologija ištyrė, kad nemažai esą išskirtinių žmogaus savybių iš tiesų būdingos ir gyvūnams: kurie iš jų gali šiek tiek galvoti apie praeitį ir ateitį, gaminti ir naudoti įrankius, siųsti ir suprasti ženklus, išreikšti netiesioginę juslinę patirtį, suprasti vizualius ženklus, kalbėti iš įvairiai derinamų pradinių elementų sudaryta kalba ar net paneigti pranešimus²¹. Skirtumai tarp žmonių ir gyvūnų yra laipsniški ir kiekybiniai, kaip ir tarp bet kurių gyvūnų būtybių rūšių. Dėl vis dar plačiai paplitusios mėsavalgystės ir kitokio gyvūnų naudojimo jų kaip etikos subjektų statusas tebėra prieštaringas. Pripažinti kultūrinę ir socialinę bioįvairovę kaip visada egzistavusią, jau egzistuojančią ir (ar) absoliučiai neišvengiamą netolimoje ateityje geriau padeda naujojo materializmo ir *tinklaveikos* (angl. *actor-network*) teorijos, bene įtaigiausiai išdėstytos Latouro ir Haraway veikaluose.

Pasak Latouro, modernieji europiečiai be reikalo įsivaizdavo besiskiriantys nuo viso kito pasaulio kaip vieninteliai, sugebėję atriboti visuomenę nuo gamtos, nes iš tiesų visos visuomenės konstruoja žmonių ir nežmonių kolektyvus: „Kai kurie, sudarydami savo kolektyvą pasitelkia protėvius, liūtus, nejudančias žvaigždes ir sukrešėjusį aukojimų kraują; mes saviesiems pasitelkiame genetiką, zoologiją [...]“²². Be žmonių, visuomenės sudaro ir gyvūnai, augalai, daiktai, taip pat turintys veiksnio ir poveikio galią (politinę), tik grįstą ne veiklos intencionalumu, o būties performatyvumu. Tinklaveikos kolektyvuose visi tampa lygiaverčiais veikėjais, tad nebėra subjekto ir objekto, visuomenės ir gamtos priešpriešos.

Veikale *Face à Gaïa (Priešais Gają)* (2015) Latouras, polemizuodamas su Isabelle Stengers, britų fiziologu ir inžinieriumi Jamesu Lovelocku, amerikiečių biologe Lynn Margulis ir kitais ekscentriškais mąstytojais, toliau plėtoja jų pradėtą Žemės kaip Gajos teoriją. Išibėgėjant klimato kaitos krizei jis siūlo į pasaulį pažvelgti kitaip – nuo modernybėje pamėgto dangaus vėl nukreipti akis į žemę, kuri dabar atrodo kaip kloaka, padengta irimo, karo, purvo žymėmis. Pasak Latouro, mes – nebe žmonės gamtoje, o *ižemintieji*, gyvenantys Žemėje, kurią neišvengiamai dalijamės su visomis kitomis

21 Hans-Johann Glock, „Geist der Tiere“, in: *ibid.*, p. 65–66, 75. Kembridžo deklaracija apie sąmonę (2012 07 07) teigia, kad žmonės ne vieninteliai turi sąmonę kuriančias neurologines struktūras. Žr. Yuval Noah Harari, *Homo deus. Glausta rytojaus istorija*, Vilnius: Kitos knygos, 2018, p. 113–114.

22 Bruno Latour, *Mes niekada nebuvo modernūs*, Vilnius: Homo liber, 2004, p. 99–100.

gyvomis esybėmis. Žemė yra tokia, kokia yra ne dėl geofizikinių ar geocheminių procesų, o todėl, kad neatskiriama jos dalis – organizmai. Gamta moderniam žmogui buvo abejinga, o Žemė reaguoja į žmonių ir visų kitų organizmų veiklą. Jos elgesys būtų nepaaiškinamas be gyvų organizmų indėlio, panašiai kaip rūgimas nevyksta be mielių. Mitiniu Gajos vardu pavadinta Žemė – lyg (kvazi)subjektas. Ji nėra negyva kaip modernusis „materialus pasaulis“, nes ją apgyvenę milijonai veiklos formų. Visi elementai – aktyvūs veikėjai, nežmogiškosios būtybės taip pat turi veiksnumo galių, ir jos susijusios su tuo, ką darome mes. Niekas šioje Žemėje nėra pasyvus, o žmonių geba viską tvarkyti aplink save – bendra visoms gyvoms būtybėms. Kadangi visi veikėjai neišvengiamai turi savo ketinimų ir dėl to siekia modifikuoti savo kaimynus, organizmai ir aplinka taip susipyne, kad tampa vientisu procesu. Gajos sąvoka reiškia intencionalumą, išdalytą visiems jos veikėjams, keičiantiems savo aplinkas pagal savo poreikius, bet jų veiklos nesudaro darnios ir tikslingos visumos. Gaja – tai antisistema, nenuspėjamų pasekmių turinti permanentinė visų gyvų būtybių *tinklaveika*, ir ji nebegali būti suprantama globaliai²³.

Kaip šiame visų kare su visais išgyventi ir išsaugoti Žemę? Ką dėl Gajos galėtų nuveikti menininkai, filosofai, humanitarinių sričių mokslininkai? Pasak Latouro, šiandien globalumą reikėtų vėl įvietinti, turime tapti įtinkinti, daugybe saitų ir gijų susiję su vieta, su visomis gyvybės formomis, tapti *žemintaisiais*, šios Žemės gyventojais. Kiekvienas vėl turi to išmokti pats, ir tai ilgas pažintinių, emocinių ir estetinių galių susiliejimo procesas. Dėl jo gijos vis matomesnės, ir kai mus perveria vis nauja gija, daromės jautresni ir pajėgūs labiau rūpintis trapiais apvalkalais, kuriuose gyvename. Užuoat galvoję apie „gamtą“ ir „kultūrą“, turėtume mąstyti apie pasaulio įvairovę. Gamta ir kultūra atsirado kartu ir yra neišskiriamos it siamo dvyniai, kurie vienas kitą glosto ir kumščiuoja, bet yra suaugę tarpusavyje. Skirtis tarp žmogiškųjų ir nežmogiškųjų būtybių – ne ką prasmingesnė ir tokia pat dirbtinė. Gamtos mokslai šiandien neatskiriama nuo kultūros ir suprantami kaip humanitariniai ir socialiniai. Hibridinės temos svarstomos hibridiniu stiliumi, derinant skirtingas disciplinas. Latouras daro prielaidą: tai, ką jis vadina metamorfiniu, arba bendru mainų lauku – raganos puodu, iš kurio kyla romanų veikėjai, mokslo sąvokos, techniniai artefaktai ar

23 Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, aus dem Französischen von Achim Russer und Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp, 2017 (*Face à Gaïa*, Paris: Éditions La Découverte, 2015), p. 72, 109–114, 126, 154, 162, 173–177, 234.

vadinamieji gamtos reiškiniai – ne tik diskurso apie pasaulį, bet ir pasaulio savybė. Būti subjektu tokiaame pasaulyje reiškia ne savarankiškai veikti atsižvelgiant į objektyvias sąlygas, o dalytis veiksmumo galia su kitais taip pat savarankiškumo netekusiais (kvazi)subjektais²⁴.

Haraway, amerikiečių biologė, mokslo istorikė ir feminizmo teoretikė, savo pažiūromis Latourui giminiška mąstytoja su „kiborgės“ tapatybe, taip pat pabrėžia ryšį tarp būdo (iš)gyventi pasaulyje ir žinojimo, pasakojimo, vaizdavimo metodų. Prieš kelis dešimtmečius ji išplėtojo Latouro *tinklaveikai* artimą *situatyvaus*, arba *įvietinto, žinojimo* (angl. *situated knowledge*) koncepciją. Tai įkūnytas, įtinklintas ir visada tik dalinis žinojimas – ryšiai tarp kūnų ir reikšmių, atsirandantys iš *materialių-semiotinių veikėjų* sąveikos. Visi šie žmogiškieji ir nežmogiškieji veikėjai – aktyvūs, tyrimo objektai taip pat geba steigti reikšmes, ir jie neturėtų būti laikomi tik diskurso efektais, socialiniais konstruktais ar ištekliais. Bet kuris žvilgsnis – ribotas, žiūrintysis – matomas, nėra jokios vienijančios perspektyvos, tačiau vizijos arba pasakojimai leidžia savo žiūros tašką įtinklinti, susieti su kitais. Pasak Haraway, pripažinti tiriamiems objektams veikimo galią – vienintelis būdas išvengti klaidingo žinojimo, o veikėjų būna nuostabių ir pačių įvairiausių, tarp jų ir kalba – ji nepriklauso nuo rašytojų ketinimų²⁵.

Veikalas *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (*Išlikti susirūpinus: rūšių giminystė chthulucene*, 2016) – tai lyg jos atsakas Latouro Gajai, fantastiškas jos tęsinys²⁶. Haraway pasaulio vizijoje žmonės ir nežmonės daug artimesni, visi jie – žemės būtybės, chtoniškieji padarai (angl. *critters*), liečiantys, čiulpiantys ir mezgantys tinklus savo gausiomis ataugomis, gijomis, čiuptuvais. Tai dumbliai ir vijokliai, mikrobai ir kirmėlės, vorai ir aštuonkojai, apaugę žiuželiais, plaukuoti ir nagus turintys gyviai, taip pat tie, kas čiupinėja pirštais ekranus. Haraway stebisi, kad apie antropoceną imta kalbėti būtent tada, kai plačiai paplito žinios apie simbiogenezę, o simpoetinės praktikos atrastos mene, moksle ir politikoje. Nei biologija, nei filosofija šiandien nebesilaiko nepriklausomų organizmų ir jų aplinkos teorijos. Šiame pasaulyje niekas niekada nėra vienišas. Padarai įsiskverbia vieni į kitus, apsiveja vieni kitus, valgo vieni kitus, virškina ir

24 *Ibid.*, p. 34, 69–70, 104–105, 112, 124, 234, 240–241.

25 Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer, Immanuel Stiess, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 1995, p. 19–24, 93–96.

26 Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben*.

asimiliuoja dalimis. Būtybės – ne ankstesnės už savo ryšius su kitais, jos gimdo viena kitą materialiose-semiotinėse painiavose. Genomų susiliejinimas lemia vis kompleksiškesnį kvaziindividualumą. Bendradarbiaudamos rūšys gali nuveikti gerokai daugiau nei pavieniui. Haraway įsitikinusi, kad sim-poezė – darymas kartu, tapsmas kartu, išžeminimas su kompanionais – tai vienintelis būdas gyviems padarams išlikti. Todėl laikotarpį, kuris jau prasi-dėjo, ji vadina ne antropocenu ar kapitalocenu, o chtulucenu – chtoniškųjų, žemės būtybių laikotarpiu. Tai metas išmokti atsakingo ir turinčio atsako galią (angl. *response-able*) bendro gyvenimo ir mirties pažeistoje Žemėje, nerimo, susirūpinimo ir pavojaus laikas, kai privalome tapti giminiški ki-toms rūšims, kartu mąstyti, bendradarbiauti ir pasakoti istorijas²⁷.

Chtuluceno Žemėje žmonės gyvuoja „vienoje komposto krūvoje“ su gausiu gyvių spiečiumi, išmirusiomis rūšimis, su kai kuriomis (bet ne vi-somis!) pramanytomis, mitinėmis ir folklorinėmis būtybėmis. Simpoetinis darbas ir žaidimas chtulucene, daugiarūšės kompanijos istorijos ir tapsmo kartu praktikos – tai vienintelis būdas atnaujinti Žemės, arba *Terra*, bioįvai-rovės galias. Pasak Haraway, kultivuoti *atsako galią* taip pat reiškia rinktis tam tikrus, ir ne bet kokius, pasaulius, prisidėti juos kompostuojant tarpu-savyje, leisti „fermentuotis dar derlingesnei dirvai tekste“. Mes gyvename ne humanizme, o šėlstančių čiuptuvinių humuse ir turėtume būti ne posthu-manistai, o kompostininkai, su kitais iš gabalėlių kuriantys bendrą gyventi ir mirti skirtą pasaulį. Pati Haraway – kompostininkė, čiuptuvinių įpainiota į *SF* – mokslo faktus, mokslinę fantastiką, spekuliatyvųjį feminizmą, speku-liatyvų pasakojimą jungiantį diskursą, suteikiantį galimybę mąstyti su dau-gybe bičiulių, su nežmonėmis ir žmonėmis, su jais vyti simpoetines gijas²⁸. Ji skelbia *chtuluceno* šūkį „Giminiuokitės užuot darę vaikus!“ (giminiavimasis, atskirtas nuo dauginimosi ir įtraukiantis visas įmanomas veikėjų katego-rijas – dievus, technologijas, padarus, pasak Haraway – tai būdas mažinti Žemėje žmonių populiaciją ir jos pretenzijas, kartu didinant žmogiškųjų ir nežmogiškųjų padarų gerovę²⁹) ir pabaigoje vieną rūšių giminystės versiją pristato mokslinės fantastikos novelėje³⁰.

27 *Ibid.*, p. 10, 13, 30, 86–87, 98, 134; Donna J. Haraway, „Čiuopiantis mąstymas: antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas“, vertė Kasparas Pocius, in: *Athena*, 2019, t. 14, p. 83–84, 112. Apie žmonių ir šunų koevoliuciją; Eadem, *Das Manifest für Gefährten*, Berlin: Merve Verlag, 2016.

28 Donna Haraway, „Čiuopiantis mąstymas“, p. 81, 84, 92, 110; Eadem, *Unruhig bleiben*, p. 134.

29 *Ibid.*, p. 141, 192, 293.

30 *Ibid.*, p. 187–229.

Kūrinys pasakoja apie ateities kompostininkų bendruomenes, įsikūrusias ypač nuniokotose Žemės vietovėse. Kompostininkų vaikai yra padarų, kurių rūšiai gresia išnykimas, simbiontai. Gimstant jiems įterpiama šiek tiek gyvūno genų ir jo mikrobu, ir jie įgyja jo išorinių bei juslinių savybių. XXII a. pabaigoje jau du trečdaliai kompostininkų bendruomenių narių – *simai*. Ilgainiui jie darosi vis panašesni į gyvūnus (o gyvūnai genetiškai nemodifikuojami). Žemėje sumažėja žmonių, bet daugybė gyvūnų rūšių vis tiek išnyksta. Daugybė *simų* netenka savo simbiozės partnerių. Mirusiųjų atstovai tampa nauja *simų* rūšimi. Jie mokosi atminimo ir gedulo praktikų, kad išmirę padarai išvengtų dvigubos nebūties, anksčiau ištikusios daugybę rūšių. Be simpoezės su mirusiais simpoezė su gyvaisiais kompostininkams atrodo netobula. Jie saugo archyvuose pasakas apie animalistinius žmonių demonus, nes ryšiai tarp žmonių ir demonų jiems primena simbiogenezės ryšius.

Naujojo materializmo teoretikai ne tik postuluoja gamtos ir kultūros priešpriešos išnykimą įvairiausiomis plotmėmis ir registrais, bet ir savo tekstuose atskleidžia itin glaudų ryšį tarp šios temos ir rašymo būdo, diskurso (ne)tvarkos. Priešprieša tarp žmonių ir kitų gyvūnų išnyksta dėl to, kad pakinta ne tik gyvūno, bet ir žmogaus samprata. Gyvūnų nesistengiama prilyginti tam, kuo anksčiau buvo žmogus, nes dabar žmonės tėra įtinkinti kvazisubjektai, su kitomis būtybėmis horizontaliai dalijasi veiksnio galios. Tą patvirtina ir žmonių mąstymo ir raiškos būdai. Atrodo, dar neseniai kultūroje vyravę informacijos atrankos ir komponavimo principai, nulemti naujųjų medijų ir operacinių jų sistemų³¹, šiandien kaip gamtos reiškiniai perauga simbiogenezę, simpoezę ir kompostą. Išlikimas, gyvavimas po mirties, iki šiol man atrodęs kaip grynai kultūros reiškinys, pasirodo, egzistuoja ir gamtoje – tai veiksnūs, fermentacijoje dalyvaujantys išmirusių simbiotų genai gyvuose organizmuose³².

31 Žr.: Lev Manovich, *Naujųjų medijų kalba*, vertė Tomas Čiučelis, Vilnius: Mene, 2009.

32 Kitaip nei individo mirtį, rūšies išmirimą galima produktyviau lyginti su Aby Warburgo *išlikimu*. Plačiau apie šią sąvoką ir vaiduoklišką kultūros laiką; Erika Grigoravičienė, *Vaidinys posūkis*, p. 54–68. Haraway savo grožinėje teorijoje bakterijoms ir mikroorganizmams būdingą simbiozę su išmirusiais ne tik perkelia į eukariotų pasaulį, bet ir susieja su tradicinėmis mirusiųjų atminimo praktikomis (Donna Haraway, *Unruhig bleiben*). Atrasti netikėtų saitų tarp gamtos ir kultūros Latourą ir Haraway iš dalies paakino Isabelle Stengers veikalai.

Atvaizdai, tarp jų ir fotografijos, nuo seno atstovauja mirusiems³³, fotografija kartais atskleidžia nelauktą optinę skirtingų dalykų giminystę³⁴, menas dažnai kelia nerimą net ir be ypatingos priežasties.

Menininkus ir interpretuotojus įkvepia ir senesnės grožinės gamtamokslinės teorijos. Žiūrėti į paveikluose nutapytą keistą figūrų ir daiktų sambūvį vienoje ir tarsi ne vienoje erdvėje padeda ne tiek daugialypės būtybių sąveikos, simpoetinio humuso vaizdiniai, kiek, pavyzdžiui, žymiausias XX a. zoologo, ekologijos ir biosemiotikos pradininko esto Jakobo von Uexküllio individo ir aplinkos teorija. Pasak jo, nėra erdvėlaikio, kuris būtų bendras visoms gyvoms būtybėms, bet kartu nėra vienas organizmas negali turėti santykio tik su koku nors vienu konkrečiu objektu. Jie visuomet gyvena aplinkoje, sudarytoje iš daugiau ar mažiau elementų, kurie vieninteliai yra svarbūs jo rūšies individams, ir ši gyvūno aplinka labai skiriasi nuo tos erdvės, kurioje mes matome jį judantį. Tariama objektyvi fizinė erdvė iš tiesų tėra žmonių aplinka, ir pirmenybės Uexküllis jai neteikia. Toje pačioje fizinėje erdvėje atsiranda daugybė aplinkų, kurios gali susisiekti tik dėl tam tikrų elementų³⁵. Organizmai keičia aplinkas, sąveikaudami su tam tikrais, bet ne su visais organizmais, panašiai kaip fotografijos žiūrovas, pasak Roland'o Barthes'o, signifikantų galaktikoje išsirenka svarbius ir reikalingus³⁶.

Nors Haraway neigia *chtuluceno* ryšį su Howardo Phillipso Lovecraft'o aprašyta pabaisa³⁷, siaubingasis padaras Kthulhu, išniręs iš Ramiojo vandenyno gelmių ir siautėjantis Naujosios Anglijos gyventojų sapnuose, visai gerai parengia mano vaizduotę akistatai su kai kuriais dailės kūriniais, kaip ir kitame jo apsakyme aprašomas prie tapytojo molberto rastas fotografinis pabaisos atvaizdas³⁸.

33 Plačiau žr.: Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis*.

34 Pasak Haraway, fotografija, pavyzdžiui, parodo netikėtą optinę kosmoso ir kūno vidaus giminystę: astronautai anapus laivo lyg kosminiai vaisiai išėjo, o kūno viduje matome nežmogiškuosius svetimus – mūsų kūnų integralumo ir individualumo garantus; Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur*, p. 188.

35 Šiuos elementus Uexküllis vadina reikšmės ir požymių laikmenomis. Žr. Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017, p. 49–56, 80.

36 Plačiau žr.: Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis*, p. 200.

37 Pasak Haraway, siaubingi chtoniški Lovecraft'o žalčiai buvo baisūs tik patriarchiniame pasaulyje. Žr. Donna J. Haraway, „Čiuopiantis mąstymas“, p. 84.

38 Howard Phillips Lovecraft, *Tykantis tamsoje. Kūrybos rinktinė*, sud. Marius Burokas, Paulius Jevsejevas, Vilnius: Kitos knygos, 2018.

Sudėtingas Šarūno Saukos požiūris

2018-ųjų vasarą Dusetų dailės galerijoje surengęs neva paskutinę savo kūrybos parodą, Sauka eksponavo tik naujausius ir ankstyviausius kūrinius, lyg būtų norėjęs apsiriboti vien prologu ir epilogu. Iš ankstyvųjų darbų ne man vienai labiausiai krito į akį 1982 m. paveikslas *Negatyvus požiūris*. Nemaža kvadratinė drobė atrodo kaip pertapytas nespaltvotos nuotraukos negatyvas³⁹. Tai įprastas fotografinis giminės portretas, tik į jį besiūlio montažo būdu įkelta neįprastų veikėjų.

Septyni įvairaus amžiaus žmonės sėdi dviem eilėmis, jų drabužiai ir šukuosenos – tarpukario laikų. Draugiją papildo antikinė Veneros statula be galvos ir galūnių, kengūra, papūga ir žuvis. Tad grupinis giminės portretas kartu yra glaustas gyvojo pasaulio modelis, greta žmonių pristatantis kitus žinduolius, taip pat paukščius, žuvis, augalus ir dirbtinius androidus. Statula ir papūga ar jos iškamša, fikuso lapai galėtų būti ir fotografo studijos rekvizitas, bet kengūros figūra išsiskiria didesne raiška, kontrastais, išskirtinėmis detalėmis. Nutapyta pirmame plane, stovinti netoli šeimos tėvo, ji atrodo svarbiausia scenos veikėja. Jos akys šviečia gintarine šviesa, dar labiau išryškėjančia audros debesies atspalvio grizailės paviršiuje. Papūga, žuvis ir begalvė statula kybo ore, o kengūra tvirtai stovi ant žemės, nors kažkodėl neturi trečiosios kojos – stambios uodegos. Regis, ji čia viską lemia, jai priklauso ne tik praeitis, bet ir ateitis. Savo akyse ji tarsi sutelkė visos giminės akių šviesą ir nukreipė į žiūrovą. Tai ne atšvaitas, ne katės akių švytėjimas, o ugninis žvilgsnis iš gelmės. Visas paveikslas atrodo lyg plėvė, po kuria liepsnoja ugnis, kunkuliuoja lava, besiveržianti pro vienintelius plyšius – kengūros akis. Jos įspėja apie dar neužgesusį gaisrą, neprąėjusį pavoju⁴⁰. Greta jų žmonių akys su baltais obuoliais ir vyzdžiais atrodo tuščios, negyvos, neregincios, nors jie žvelgia „tiesiai į kameros objektyvą“. Negatyvinis fotografinis vaizdas dar labiau priartėja prie mirties, žmones paverčia vėlėmis, vaiduokliais.

³⁹ Kai telefonu klausiau Saukos, ar paveikslas iš tiesų yra pertapytas koks nors rastas negatyvas, jis atsakė: „Na taaaaiip, buvau ten tokį vieną radęs, jau nelabai atsimenu...“, ir jo akyse mačiau šokinėjant velniukus.

⁴⁰ Vėliau pastebėjau, kad paveikslas optiškai giminiškas su gaisrų fotografijomis. Australijos lietuvis Girius Antanaitis, instrumentus gyvūnams operuoti kuriantis dizaineris, pasakojo, kad 1982 m., kaip ir 2019 / 2020 m., krūmynų gaisrai Australijoje buvo ypač dideli. Per juos žūva daugybė gyvūnų. 2020 m. pradžioje pasaulio žiniasklaida išplatino šurpią sudegusios kengūros fotografiją. Beje, Antanaitis ir pamatė, kad tikroviškai nutapyta Saukos kengūra neturi uodegos.



1.
Šarūnas Sauka, *Negatyvus požiūris*, 1982, drobė,
aliejus, 150×150, autoriaus nuosavybė, LATGA,
Vilnius 2021

Šarūnas Sauka, *A Negative View*, 1982, oil on canvas,
LATGA, Vilnius 2021

Su *Adobe Photoshop* programa apvertę skaitmeninės Saukos paveikslą nuotraukos spalvas, gauname pozityvą, kurio rusvas atspalvis primena XIX a. 10-ajame dešimtm. paplitusią kalitipiją – sepijos, arba „van Dycko rudos“, atspaudą. Tik kengūros akys dabar atrodo lyg iš Murano stiklo ir pilnos rašaluotų ašarų. Pozityve geriau matyti keisti dalykai. Ypač į akis krinta portretuojamųjų rankos – beveik visi pasirėmę alkūnėmis ant neegzistuojančių baliustradų, konsolių ar ranktūrių, tarsi vėliau į „nuotrauką“ turėtų būti įmontuotas kažkoks ypatingas rekvizitas. Nežinia ant ko

tupi papūga, neaišku, kaip ore laikosi žuvis ir statula. Gali būti, kad kengūra tyčia nutapyta be uodegos. Papūgos ir žuvis akys atgyja – turbūt tai stiklinės iškamšų akys. Net statula ima šypsotis bamba ir spokso speneliais. Iš jos nutrupėjusio žasto tarsi „išauga“ motinos plaštaka. Žmonių akys taip pat atgyja, bet jie žvelgia šiek tiek į šalį arba atrodo paskendę savo mintyse, žiūri priešais save nieko nematančiu žvilgsniu lyg Édouard'o Manet paveikslų personažai, pasak Jonathano Crary, dėl optinių išpūdžių gausos ištikti dėmesio sutrikimo ir agnozijos⁴¹. Tačiau taip atrodytų ir žmonės, žvelgiantys į veidrodį⁴². Tik tėvas, regis, žiūri tiesiai į mus, nors neaišku, į ką remiasi dešine alkūne. Kengūra mūsų nemato. Ar jos *ten* buvo?

Fotografijos istorikas prancūzas Jeanas Sagne'as, ištyrinėjęs pirmąjį fotografijos studijų gyvavimo šimtmetį, mini jų panašumą į kunstkameras ir keistenybių kabinetus⁴³. Nadaras ir dar keli kiti pirmieji fotografai XIX a. viduryje darbavosi rūmuose su freskomis, antikinėmis statulomis, marmuro biustais, paauksuotais lipdiniais, augalais ir fontanais, Liudviko XV stiliaus baldais, muzikos instrumentų, ginklų, brangių paveikslų ir rytietišku kilimų kolekcijomis, tačiau ilgainiui tokios „fotografijos šventyklos“ tapo nuostolingos, ir XIX a. pabaigoje, atpigus fotografijos technologijoms, žymiai kuklesnės klientus aptarnaujančios fotografijos studijos dažniausiai įsikurdavo greta cirko arba mugėse netoli siaubo kambarių, viešai rodomų keistenybių ir „pabaisų“. Maskaradas ir erzacai, pigesni prarastos prabangos ir nepasiekiamos egzotikos pakaitalai, regis, tapo neatsiejama pozavimo prieš objektyvą dalimi. Kai kurie XIX a. fotografai, be dailės kūrinių, baldų, audeklų, veidrodžių ar šarvų, turėjo mineralų, kriauklių, fosilijų ar įvairių paukščių kiaušinių, paukščių ir net krokodilų iškamšų, mumijų, gyvų egzotiškų paukščių, ir dažniausiai studijose būdavo baisi netvarka. Daugelis dar turėjo kolekcijas kostiumų, netikrų it teatro dekoracijos baldų ir ant audeklo ištapytų egzotiškų ir išpūdingų foninių peizažų. Šie ne visada derėjo su baldais ir kostiumais, tad stilių eklektika, epochų ir vietovių painiava tapo kone esminiu fotografinio atvaizdo bruožu. XIX a. 5-ajame dešimtm. buvo

41 Jonathan Crary, *Aumerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*; Übersetzer Heinz Jatho, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, p. 114–115, 124.

42 Tą gerai parodo Patricijos Jurkšaitytės projektas *Nacionalinė portretų galerija*, 2017 m. pristatytas Šiuolaikinio meno centre. Menininkė tapė moteris, sėdinčias kabinoje su veidrodiniu stiklu.

43 Jean Sagne, *Latelier du photographe (1840–1940)*, Paris: Presses de la Renaissance, 1984. Taip pat: Margarita Matulytė, Agnė Narušytė, *Camera obscura: Lietuvos fotografijos istorija 1839–1945*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2016, p. 151.

įprasta nupiešti akis ant per ilgą ekspoziciją užmerktų vokų⁴⁴. Kai XX a. pirmoje pusėje atsirado galingi elektriniai prožektoriai, pasiturintieji, užuot ėję į tas palėpėse su stoglangiais įsikūrusias artefaktais užgriozdintas atelėjė, galėjo fotografuoti savo stilinguose namuose. Nuotraukų retušavimo ir montažo tradicija ilgainiui išsivystė į gausybę įvairiausių hibridinio (indeksinio ir fikcinio) atvaizdo formų.

Saukos paveiksle nutapyta gamtą ir kultūrą siejanti metonimija, pasaulio modelis, kartu yra vizuali fotografinio atvaizdo paslaugų istorijos santrauka. Panašu, jog svarbiausias tų paslaugų tikslas – įveikti egzistencijos ir fotografinio „tai buvo“ apribojimus, perkeliant, pakeičiant, apsime-tant, nors nepermaldujamas „tai buvo“ svajones dažniausiai sužlugdyda-vo. Tačiau kengūra Saukos paveiksle – prieštaringa figūra, kai kas daugiau nei atgijusi iškamša. Ji yra ir kartu jos nėra, ji paklūsta fotografiniam „tai buvo“ (šiuo atveju – to fikcijai) ir dėl savitos tapybos raiškos (kontrastiškos ir nenatūralios akių spalvos) į paveikslą atrodo atėjusi iš praeities (arba ateities), iš toli, iš vaizduotės. Ji čia tarsi netinka, bet kartu yra svarbiausia figūra, lyg Aby Warburgo mylima *Florencijos nimfa* vėlyvojo kvatrocento dailėje. Ir tai, regis, ne tik objektas akiai, bet ir veikėjas, su kuriuo galima pasakoti istorijas.

Stovinti greta senyvo barzdoto vyro kengūra man iškart primena kadaise skaitytą Sigmundo Freudo *Totemą ir tabu*⁴⁵. Šiame 1912–1913 m. veikle Freudas, remdamasis Jamesu George'u Frazeriu ir kitais XIX a. pa-baigos – XX a. pradžios etnologais, apibūdina totemizmą, kuriuo grindžia kultūroms būdingą egzogamiją ir kraujomaišos draudimą. Pirmykštėms ir *primityvioms* tautoms totemizmas atstoja religiją ir socialines institucijas. Freudas pasitelkia pavyzdį – Australijos aborigenų gentis. Jos sudarytos iš mažesnių giminių, turinčių savo totemo vardą. Totemas – tai materialus objektas, dažniausiai – gyvūnas (valgomasis, nepavojingas arba plėšrusis, rečiau – augalas, atmosferos reiškinyš ar artefaktas), ir ne pavienis, o visa rūšis (tuo skiriasi nuo fetišo). Tai giminės protėvis, taip pat serginti dva-sia, pranašas ir globėjas. Šventa giminės narių pareiga – nežudyti totemo ir nevalgyti jo mėsos. To paties totemo giminės nariams draudžiama lytiš-kai santykiauti tarpusavyje. Totemas dažniausiai paveldimas iš motinos:

44 Jean Sagne, *op. cit.*, p. 55, 133, 181–182, 202.

45 Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.

jei vyras priklauso totemo kengūros giminei ir veda moterį su totemu emu (toks Australijos paukštis), tai visi vaikai bus emu⁴⁶. Pirmas totemo pavyzdys Freudo veikale – kengūra. Ten dar rašoma, kad totemas garbinamas išvaizdos ir judesių pamėgdžiojimo ritualais, miręs iškilmingai laidojamas kaip bendruomenės narys. Kai kas tiki, kad toteme įsikuria mirusiųjų giminaičių sielos. Kartais totemą draudžiama liesti, į jį žiūrėti, vadinti tikroju vardu. Jis padeda susirgus ir perspėja apie nelaimės, jo pasirodymas netoli namų dažnai suprantamas kaip pranešimas apie mirtį: totemas ateina pasiimti savo giminaičio⁴⁷.

Froidiškasis totemizmo diskursas į žmones Saukos paveiksle leidžia pažvelgti kaip į miestelėnų neurotikų šeimą, kamuojamą pasąmoninio kraujomaišos troškimo arba psichologinės traumos dėl jau įvykusio incesto ir laukiančią, o gal net geidžiančią gimdytojo mirties⁴⁸. Tai gerai paaiškintų pavargusius žmonių žvilgsnius ir greta jų atsiradusius gyvūnų pavidalus. Kengūra – tėvo giminės protėvis – jau atėjo jo išlydėti, o karpis ir papūga ara – tai motinos ir vieno iš suaugusių vaikų sutuoktinio totemai. Tačiau į ką nukreiptas Saukos „negatyvus požiūris“? Į kraujomaišą, į *libido* ir psichoanalizę? Į kraujo ar tarprūšinę giminystę? Į mirtį? Gal paveikslu tapo fotografinis portretas šeimos, nužudytos per Antrąjį pasaulinį karą arba nukentėjusios nuo represijų pokariu?⁴⁹

Manau, kad pavadinimą Sauka sugalvojo jau nutapęs paveikslą, nors 9-ojo dešimtme. dailės kūrinių pavadinimai pasidarė gerokai įdomesni ir svarbesni nei anksčiau⁵⁰. Jei jis būtų norėjęs tiesmukiškai iliustruoti kalbos tropą („negatyvus požiūris“ dažniausiai neturi nieko bendra su žiūra), jį išskirtinai susiedamas ne tik su vizualumu, bet ir su fotografijos medijos dispozityvu, materialia vaizdo laikmena, paveikslas būtų sužlugdyta metafora, kalbą ir vaizduotę išlaisvinanti iš klišių, perkeltinių reikšmių,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48–51, 154.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 152–156.

⁴⁸ Totemizmo diskurse vienas iš gimdytojų totemo giminei nepriklauso ir gali turėti santykių su palikuonimis. Pagrindiniai totemizmo tabu – žudymo ir incesto – sutampa su abiem Oidipo nusikaltimais, tad moderniose visuomenėse pastebimos totemizmo liekanos S. Freudui, matyt, susijusios su „Oidipo kompleksais“. Žr. Mario Erdheim, „Zur Lektüre Freuds *Totem und Tabu*“, in: Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹ Tokias nuotraukas archyvuose renka ir meno projektams naudoja Kęstutis Grigaliūnas.

⁵⁰ Pasak Jolitos Mulevičiūtės, 9-ajame dešimtm. išplito du nauji pavadinimų tipai – ironiškas (antitezė) ir metonimiškas (įvardija dalį vaizdo elementų). Žr. Jolita Mulevičiūtė, „Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sud. Pille Veljėtaga, Vilnius: Academia, 1992, p. 47.

konotacijų, ideologijų ir net ezopinio kalbėjimo, taip pat – iš sapnų (aiškinimo) ir kitų pasąmonės fenomenų (diskursyvių)⁵¹. Paveikslas neprisistato esąs ir tiesiog pertapytas negatyvas (nors dailininkas ir galėjo jį pradėti, kažką susiprojektavęs į drobę skaidrių aparatu), nes sepijos atspaudų negatyvai – nespaltoti, o jei tai neva spalvota juosta, fotografuojama tikrovė turėjo būti vien baltų ir rusvų tonų. Fotografinio vaizdo apropiaciją ir medijos keitimą Sauka ne tik atvirai rodo, bet ir paverčia beveik magritišku triuku, galvosūkiu.

Jaunystėje Sauka, regis, žavėjosi René Magritte'u ir Giorgio de Chirico, bet pirmenybę teikė fotorealizmui. *Negatyvus požiūris* – vienas iš paskutinių jo ankstyvojo, fotorealistinio, laikotarpio darbų. Studijuodamas Dailės institute jų nutapė kelias dešimtis. Apie 1980 m. fotorealizmas Lietuvoje buvo gana madingas. Institute ši tendencija ypač paplito, kai piešimą kurį laiką dėstė Švėgžda. Vieni tapytojai 8–9-ajame dešimtm. tik plėtojo fotorealistinę raišką (Giedrius Kazimierėnas), kiti ėmė demonstratyviai pertapyti nuotraukas. Fotografinio vaizdo citatų yra Kisarausko, Dereškevičiaus, Švėgždos, Romano Vilkausko, Rožanskaitės darbuose. Pertapyti fotografijų negatyvus, dažnai juos ir nuspalvindamas, mėgo Piekuras: 1978 m. jis nutapė *Negatyvinį autoportretą* ir žmonos Rožanskaitės *Negatyvinį portretą*, raudonų tonų jos atvaizdą kontrastiškai sugretindamas su juodu medžio atvaizdu⁵².

Kūrybines vyresnių kolegų strategijas Sauka stengėsi panaudoti savaip, fotorealistinę raišką siekė atnaujinti ir konceptualizuoti. Fotografijos medija jį domino kaip tema. Nutapė greta senovinės kameros ir ant sienos kabančių šeimos fotoportretų studijoje stovintį fotografą⁵³, meno istorijos paskaitą su skaidrių projekcijomis (*Skaidrių demonstravimas*, 1979). Gal ir neturėjo tokio įvairių fotografijų rinkinio, kaip Gerhardas

51 Tropai, kaip ir Roland'o Barthes'o *mitai*, yra „pagrobta kalba“, atstovauja antrinei, konotacinei, „parazitinei“ semiologinei sistemai, kur kalbos ženklas (signifikantas ir signifikatas) tampa tik signifikantu, žaliava antrinei konstrukcijai. Žr. Roland Barthes, *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 88. Atsikratyti antrinės, perkeltinės, „parazitinės“ žodžių reikšmės, išlaisvinti posakius, kurie tropuose vartojami kaip signifikantai dažniausiai negailestingoms, rūšioms tiesoms perteikti – tai politinė nuostata. Plačiau žr.: Erika Grigoravičienė, „Vaizdas, žodis ir vaizdiny šiuolaikiniame mene“, in: *Dailės istorijos studijos*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, t. 7, p. 235–267.

52 Pasak Monikos Krikštopaitytės, Igorio Piekuro *Negatyvinis autoportretas* pirmiausia siūlo galvoti apie nemalonius jausmus, negalėjimą būti „pozityviam“. Žr. Monika Krikštopaitytė, *Autoportretas ir autoportretiškumas XX a. II p. – XXI a. pr. Lietuvos dailėje*: Daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2020, p. 70.

53 Vilniaus dailės akademijos muziejaus rinkinyje, nedatuotas (tikriausiai 1978 m.).

Richteris, 1962 m. pradėjęs kaupti savo *Atlasą*⁵⁴, bet panašiai kaip ir jis ėmė tapyti iš nuotraukų, atrodo, dažniausiai randamų užsieniniuose žurnaluose. Nemažai paveikslų, kaip ir *Negatyvus požiuuris*, nutapyti ant kvadratinio formato (lyg anuometinis vinilo vokas ar dabartinė instagramo nuotrauka) drobių. Ir juose vis daugėja gyvūnų. Kartais gyvūnas yra vienintelis motyvas, kaip žvilgantis *Begemotas* (1979) abstrakčiame raudoname fone. Kitur jis – paslaptinę galių turintis scenos veikėjas: sepijos atspalvių montažinės kompozicijos paveiksle *Brančioji!* (1979–1980) svyruojančio kostiumuoto herojaus namuose laukia ryškiai žalia papūga ara. Dar kitur gyvūnijai atstovauja vis pasikartojantis didelio balto kiaušinio motyvas. Paveiksle *12 mergaičių ir kiaušinis* (1979) kiaušinis kybo tarp mergaičių baltais vienuolių rūbais, pozuojančių kolektyviniam atvaizdai paslaptingo kalnų peizažo fone. Nespaltotame fotorealistiniame dvigubame portrete žmonių akių obuoliai balti lyg kiaušiniai, nors žmonės žiūri vienas į kitą (*Romeo ir Džiuljeta*, 1979). Kiaušinio motyvas išlieka, kai Sauka nuo fotorealizmo ima sukti link ankstesnės dailės istorijos, pirmiausia – metafizinės tapybos ir siurrealizmo (*Be pavadinimo*, 1979–1980; *Naktis*, 1981). Paveiksle *Mieganti moteris* (1983) teatriškai iškilmingai aprengtas toteminis gyvūnas moterį aplanko sapne, bet mieganti moteris kybo ore virš kapo duobės.

Šiame amžiuje fotografinė raiška iš dalies vėl sugrįžta į Saucos kūrybą, vienu metu fotografiją jis naudoja net vietoj tapybos⁵⁵. Tačiau maždaug 1983 m. jį ima labiau dominti barokinės tapybos triukai. Tuomet nutapo tirstų, dinamiškų figūrinių scenų, apšviestų iš vieno šaltinio sklindančios dirbtinės šviesos ir imituojančių atsitiktinę vaizdo iškarpa (tai būdinga fotografijai ir XVII a. tapybai, išplėtojusiai kai kuriuos fotografinio vaizdo principus dar gerokai iki medijos atsiradimo). Į altorių panašaus triptiko *Sąmyšis* (1986) sparnuose raudoni žirgai kankinasi išipainioję tarp žmonių kūnų. 10-ojo dešimtmečio pradžioje Sauka vėl stipriai keičia stilių. Prieš tai labiau mėgęs tapyti tariamai padrikas, nestabilias kompozicijas, neva atsitiktinius regimojo pasaulio fragmentus, chaotiškas scenas, kurios atrodo dar painesnės dėl nuo objektų išsilaisvinančios dirbtinės šviesos ir plevenančių kontrastiškų

54 Vokiečių menininkas Gerhardas Richteris, 1962 m. pradėjęs kaupti *Atlasą* iš spaudos fotografijų, rastų nuotraukų ir savo darytų paruošiamųjų nuotraukų paveikslams, fotografiją suprato kaip „privačios atminties ir viešos istorijos dialogą“. Žr. David Campany, *Art and Photography*, New York: Phaidon, 2005, p. 47.

55 Žr.: Agnė Narušytė, „Nepaprasti nutikimai pakeliui į Dusetas“, in: *Šarūnas Sauka*, sud. Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Maldžio fondas, 2017, p. 512–514.

šešėlių, dabar jis vaizduoja tolygesnę, nors taip pat dirbtinę šviesą (dažniausiai sklindančią iš žiūrovo pusės), kūnus ir daiktus – labiau apčiuopiamus ir (dažniausiai – paveiklo kvadrato) tvirčiau besilaikančius ant žemės. Lokalių objektų spalvos su pakankamai aiškiais, masę išryškinančiais kontūrais (būdingais visai ankstyvai Saukos kūrybai) juos paverčia tarsi dvimatėmis skulptūromis. Heinricho Wölfflino aprašytą „radikaliausią tapybos istorijos permainą“ Sauka tarsi pakartoja atvirksčiai, nuo vaiduokliško optinio regiono pereidamas prie įsivaizduojamai čiuopiamą suvokimo⁵⁶.

Formos permainas 10-ojo dešimtmečio pradžioje Saukos kūryboje lydi nauja ikonografija. 1993 m. „Arkos“ galerijoje jis surengė parodą *Mėsos*, pasakojančią apie žmonių ir gyvulių kūno materijos panašumą ir sukeičiamumą. Tarp skausmingo, atverto, išskrosto, dalių ir audinių stokojančio, vientisa žaizda virtusio žmogaus kūno vaizdų įsiterpė kiaulienos paltys lyg iš mėsinės reklamos. Prie apetitiškos šoninės gabalo meiliai priglunda sumažintas nuogas žmogus (*Pogulis*, 1992). Grupė žmonių naktį miške nuo kūnų nusiplėšia odą, atidengdami raumenis ir kaulus, bet kraujo klanų nei čiurkšlių nematyti, jų raumenys panašūs į gyvulio, kuriam jau nuleistas kraujas, skerdieną (*Grupinis pasilinksminimas*, 1992). Nuoga moteris laiko nudirtą kiaulės galvą lyg Salomė dubenį, o jos galvą iki pečių dengia neaiškios kilmės juodas šešėlis, kitur kiaulės galva – vienintelė veikeja (*Moteris su kiaulės galva rankose*, *Kiaulės galva*, 1993). Bekraujė skerdiena darosi ir bespalvė, kaip ir šalia stovinti hermafrodiška būtybė (*Baltas raištelis*, 1993). Paveiksle *Ivykis ant kalno* (1993), artimame jau kiek anksčiau pradėtai laidojimo apeigų ir procesijų serijai, didžiulis skerdienos gabalas ant stulpo lyg kankinys stūksto žiūrovui prieš akis. Paveiksle *Vėl namie* (1992) kambaryje sėdintis vyras ir moteris, sunerimę ir kamuojami rūpesčių – mažų pilkų keturpėsčių žmogeliukų⁵⁷, nedrįsta net pažiūrėti į kraupoką žiūrovus užgriūvantį mėsos kalną – šviežius gal gyvulio, o gal žmogaus palaikus.

Vaizduotės čiuptuvai tvirčiau prikimba, pagalvojus apie žaizdų ir skerdienų lietimą pirštais. Pasak Freudo, neatsiejama totemizmo dalis – totemo puota, kai giminės protėvis nužudomas ir iškilmingai suvalgomas⁵⁸.

⁵⁶ Heinrich Wölfflin, *Pamatinės meno istorijos sąvokos*, Vilnius: Pradai, 2000.

⁵⁷ Saukos kūryboje dažnai pasikartojantis jų motyvas reiškia mintis arba problemas. Žr. Monika Saukaitė, *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje*: Daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2013, p. 71.

⁵⁸ Pasak Freudo, totemo puotos ritualas tarsi pakartoja mitą apie tėvažudystę (matyt, įvykusią dar hominidų laikais): jaunieji patinai nužudo ir suvalgo bandos tėvą, bet nužudytas tėvas tampa dar galin-gesnis; visos socialinės ir kultūrinės institucijos kilo iš šio mito. Žr. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 190–196, 204.

Saukos paveikslai Freudo pasakojimą apie totemo nužudymo ir valgymo apėigas ragina susieti su Haraway aprašyta nekraujo giminyste: visi padarai čia atrodo giminiški giliausia prasme, nes jie vizualiai, semiotiškai ir genealogiškai turi tą pačią mėsa⁵⁹. Žmonių ir nežmonių giminystę vaizduoja ir tuo metu Saukos kūryboje atsirandančios chimeros – iš pradžių tarsi kažkokio frankenšteino sumeistrautos iš Saukos galvos ir viščiuko kūno⁶⁰, vėliau – lyg žmonės su įterptais gyvūnų genais⁶¹. Naujausiuose kūriniuose jam vis dar svarbu sudaryti taiką su vampyriškais protėviais, plėtojant totemo ir jo puotos motyvą (2017 m. paveiksle *Senstanti Europa* stalo įrankiai susminga į keturpėsčio žmogaus-kiškio kūną, panašiai kaip ankstyvajame kūrinyje *Naktis* – į kentauro pasturgalį). Žmonių ir gyvūnų kūnų, maisto produktų ir kasdienių daiktų makalynei išties tiktų komposto sąvoka⁶². Sauka taip pat toliau eksperimentuoja su intermedialia raiška – paveiksle užrašo žodžius⁶³, su kolega sukuria tapybos ir skulptūros hibridų⁶⁴. Šie įžūliai įsiveržia į žiūrovo erdvę ir kaupia ant savęs dulkes.

Audriaus Puipos kompanionai

2020 m. vasaros pradžioje nuvažiauvau į Fabijoniškes pas Liliją Puipienę paklausinėti apie Audriaus Puipos (1960–1997) gyvūnus. Audriaus vaikystėje šis individualių namų kvartalas buvo pats tikriausias kaimas netoli Vilniaus. Pasėdėjus kieme Lilija pakvietė užėiti į namą. Apžiūrėjome knygų spintą buvusiam Audriaus darbo kambaryje, tada pakilome į erdvią ir šviesią Lilijos studiją antrame aukšte. „Ar žinai, kad litografijoje *Avies kirpimas* Audrius yra nupiešęs kengūrą? Aš ir pati ne iškart pamačiau. Kartais man beveik atrodo, kad jis grįžta ir vis ką nors naujo pripaišo“, – kalbėjo ji, už sofos ieškodama litografijos tarp kitų įrėmintų kūrinių. Kai pagaliau ją ištraukė, nenorėdama pernelyg gaišinti Lilijos, iš arti akimis nuskenavau spalvotų linijų audinį, iš atokiau pasigrožėjau kompozicija ir pasidariau keletą nuotraukų – viso paveikslo ir dar atskirai kengūros. Namie

59 Donna Haraway, *Unruhig bleiben*, p. 142.

60 *Atšilimas* (1991), *Žiūrintis aukštyn ir priekabiautoja* (1992).

61 *Gėris* (1995), *Plikledis* (2014), *Večer u kostra* (2015), *Beždžionė* (2016).

62 *Šlykštus paauglys skolinasi iš kaimynės automobilį (Rojus)* (2015), *Tvarkdarys* (2017).

63 P.vz., paveiksle *Moteris dainuojančiu užpakaliu* (2014), kur vaizduojama moteris, viena koja stovinti kape, ant kurio gulį gyvulio kaukolė.

64 2018 m. Dusetų parodoje eksponuoti su Aliumi Berdenkovu sukurti ištapyti horeljefai (*Šmėkla, Gaudynės*, 2017).



2.
Audrius Puipa, *Avies kirpimas*, 1997, spalvota
litografija, 42×54, autoriaus šeimos nuosavybė,
LATGA, Vilnius 2021

Audrius Puipa, *The Shearing of the Sheep*, 1997,
colour lithograph, LATGA, Vilnius 2021

radusi *Avies kirpimą* daugybę kartų vartytame Puipos kūrybos albume⁶⁵, supratau: jei ne Lilija, niekada nebūčiau tos kengūros pastebėjusi.

Avies kirpimas (1997) – tai klasikinė, pagal geriausias *alma mater* tradicijas surešta figūrinė kelių planų kompozicija. Priekyje matyti dalis vežimo (likęs – „nupjautas“ kairiojo paveikslu krašto), ant jo tupi trys vištos, regis, gyvai bendraujančios tarpusavyje. Po vežimu įsikūręs kažkoks graužikas. Nuo vištų žvilgsnis krypsta link dviejų pusplikių vaikigalių. Berniukas melsvais marškinėliais stovi nugara, mergaitė, pusiau pasisukusi į žiūrovus, kalbina jį, kairėje rankoje už kojos laikydama nuogą lėlę, dešinėje – tarsi šaukštą. Jos figūra raiškesnė, kontrastiškesnė, čia daugiau juodos spalvos. Tad visai natūralu, kad žvilgsnis nuo jos, keisdamas kryptį atgal į kairę, keliauja į menamą vaizdo gilumą iki kitos ne mažiau kontrastiškos figūros – vilkinčios tamsia suknele ir ryšinės baltą skepetą moters,

⁶⁵ Audrius Puipa: *gyvenimo ir meno virtuožas*, sud. ir teksto aut. Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Artseria, 2012.

skutančios avies kulšį. Vidurinį kompozicijos planą maždaug dviem trečdaliais užpildo tvartas atvertomis durimis (dalį jo „pjauna“ dešinysis kraštas), pro kurias matyti dvi avį kerpančios moterys. Link šios pagrindinės scenos, vizualia svarba prilygstančios biblinėms, žiūrovus palydi net dvi „avatarų“ grupės – vištų ir žmogaus vaikų. Kairėje tolumoje atsiveria peizažas – vandens telkinys, medžiai, jų atspindžiai, dangus. Kairysis litografijos kraštas nuo vidurio link viršaus atrodo tuštokas, tarsi būtų skirtas paimti, nykščiu prilaikyti neįrėmintam estampui. Visos šios kompozicijos priemonės priešingame, dešiniajame, litografijos krašte sukuria savotišką aklaįją zoną.

Šioje zonoje vyksta man įdomiausi paveikslo dalykai. Prie pat dešiniojo krašto šalia tvarto sienos stovinti nedidelė kengūra, pasirodo, atidžiai stebi moterį tamsia suknele. Ji nupiešta tikroviškai, su uodega, natūraliai rusvos spalvos. Nors žvilgsniu susijusi su ta moterimi, nuojauta man kužda, kad totemo pasakojimas čia netiktų – kūrinyje trūksta akivaizdžių kraujo giminytės ir mirties ženklų. Tai tik sutrikęs, priklydęs draugiškas žvėriukas, ieškantis draugijos, maisto ir vandens. Veikiausiai tai vien atsitiktinumas, bet jos rakursas gana panašus į kengūros Saukos paveiksle. Ji taip pat akivaizdžiai atklydusi iš kitos medijos – iliustruotos spaudos. Ne be reikalo Puipos knygų spintoje tebeguli didžiulė *National Geographic* krūva. Kengūros čia neturėtų būti (girdėjau, kad jos atkeliauja prie žmonių namų Australijoje, bet tik ne Lietuvos kaime), ir ji išties nekrinta į akis, tarytum prireikus galėtų mimikriškai susiliesti su aplinka, kaip tikrovėje tai daro kai kurios gyvos būtybės.

Beje, ne mažiau už kengūros figūrą įdomi artimiausia jos aplinka: iš kairės matyti tarsi kažkoks į tvarto sieną atremtas rąstas. Atidžiau išsižiūrėjus, jo sustorėjimuose išryškėja šuns snukis, užpakalinės kažkokio gyvūno letenos ir dar daugiau keistų dalykų. Tarsi visa tai buvo sumesta į krūvą ir kietai apvyniota polietileno plėve. Dar šis daiktas man primena filmuose kartais parodomą veršelį pirmąją akimirką po gimimo. Žodžiu, tai kažkas išliekančio arba potencialaus, kas neseniai dar buvo gyva arba tik ruošiasi pradėti gyvenimą. Tarpas tarp to daikto ir kengūros taip pat nėra vien fonas – trūksta horizontalių tvarto sienos rąstų linijų. Tai irgi kažkoks humusas, kūnas ar bent vaiduokliška jo aura. Georges as Didi-Hubermanas, įkvėptas daugialypiu Leonardo paveikslo *Kristus su šv. Marija ir šv. Ona* vizualumu

susidomėjusio Freudo, tokį vaizdo tapsmą vadina virtualiuoju reginiu. Tai iš anksto neapibrėžtas, plevenantis, akyse besimainantis vaizdas, kurį žiūrovai turi pamatyti užtrunkančiame regėjimo vyksme⁶⁶. Tokių vizualiai neapibrėžtų vietų dažniau pasitaiko Puipos litografijose nei akvarelėse, galbūt litografijoms būdingą optinę linijų painiavą lėmė ir technologiniai veiksniai. Tačiau akvarelėse taip pat netrūksta ne iš karto pamatomų pavidalų, kurių ten tarsi neturėtų būti, pavyzdžiui, skraidantis kilimas su fakyru *Sauginčių vienkiemyje* (1997).

Puipa mėgo vaizduoti kaimo kasdienybę, gyvulių ir paukščių ūkio darbus – kerpamą avių, melžiamą karvę, skerdziamą kiaulę ar pešamą vištą⁶⁷, tačiau pats, nors ir užaugęs kaime, o po studijų dar mokytojavęs kitame, tų darbų nemokėjo. Lilija pasakoja, kaip, kartą jiems svečiuojantis vienoje sodyboje prie ežero, jų taksas Feliksas miške sumedžiojo vištą – užpuolė paukštį, perkando gerklę ir jį atnešė Audriui prie kojų. Audrius ketino atlyginti jos šeiminkams žalą, bet draugai patarė verčiau neprisipažinti – kaimo žmonės ir taip buvo pavargę nuo to, kad jų vištas puola lapės ar kiti laukiniai gyvūnai, o čia dar šuva iš miesto. Tad jie įsidėjo vištą į krepšį ir parsivežė namo. Ilgai skrodė, pešė. Užuo tik nuplikęs plunksnas verdančiu vandeniui, Audrius įmetė vištą į verdantį katilą, ir plunksnos nuėjo su visa oda. Vis dėlto vištą jie suvalgė, Feliksui atidavė tik skrandį, kepenis ir širdį. Tokia kukli buvo jo „totemo puota“.

Atrodo, į visus be išimties gyvūnus Puipa buvo linkęs žiūrėti kaip į kompanionus – nežudomus ir nevalgomus bičiulius. Antai kūrinyje *Pietūs visiems* (1991, MO) žavi kiaulaitė – ne viralo puode, o smagiai turškiasi ežere, laukdama pietų meto. Beveik visuose darbuose yra kačių, dažnai – šunų. Šuo kartais net tampa kūrinio bendraautoriumi. Akvarelėje *Kiaulės pjovimas Šešuoliuose* užrašyta: „Šlapias nuo lietaus šuva atsigulė prie šio paveikslo ir besikasydamas nutrynė mano tris dienas paišytus skudurus ir bliūdus. Iš nevilties daugiau stalą kumščiais.“ Vaizduojamas scenas Puipa beveik visuomet čia pat piešinyje pakomentuoja žodžiais. Jis ne tik atskleidžia motyvų kilmę, pripasakoja įvairių (nebūtų?) istorijų, bet ir rašo apie patį piešimą, taigi, reflektuoja mediją, prisistato kaip intradiegetinis pasakotojas-piešėjas, praneša apie nežmonių veikimo galias.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, Köln: DuMont, 2001, p. 106.

⁶⁷ *Sauginčių vienkiemis* (1997), *Kiaulės pjovimas Šešuoliuose* (1986–1991), *Vištos pešimas Raugelių sodyboje* (1995–1997).

Katės ir šunys Puipos darbuose vis dėlto ne mažiau vieniši ir svetimi vaizduojamai scenai nei kengūra. Jie taip pat perpiešti iš iliustruotos spaudos (kartais net ir per kalkę). Nors dažnai įkomponuoti paveikslo centre, į akis nekrinta. Daugelyje pavaizduotų konkrečių istorinių interjerų keturkojų iš tiesų neturėtų būti. Rimtauto Gibavičiaus dirbtuvėje Puipa nupiešė po rašomuoju stalu tįsantį rainą katiną, Raimundo Sližio dirbtuvėje – lojantį vilkšunį, nors šie dailininkai gyvūnų nemėgo ir jų neturėjo⁶⁸. Paveiksle *Pusryčiai pas Petrą Repšį* (1985), kur dailininkas vaizduojamas Vilniaus universiteto Lituanistikos centre tapantis freską, ne iš karto pastebime universiteto vestibulyje vaikštinėjančias vištas. Jų čia tikrai neturėtų būti. Įsižiūrėjus atidžiau, matyti, kad ir žmogiškieji kūrinių veikėjai dažnai visai nebendruoja tarpusavyje, nes yra atkeliavę iš skirtingų pasaulių lyg vaiduokliai. Ir, žinoma, žmonės visai nekreipia dėmesio į keturkojus.

Tik vienintelė iš visų tų nematomų kačių – mirštančios senelės katė – tampa pagrindine pasakojimo veikėja. Akvarele paspalvintoje autorinėje litografijoje *Senelės išpažintis* (1993) tarp senelės Elžbietos ir kunigo, kurio vaidmenį atlieka Audrius tėvas Algirdas Puipa⁶⁹, kiek giliau kambario erdvėje tupi didžiausė Kornvalio reksų veislės katė. Koks likimas jos laukia po senelės mirties? Ar kas priglaus šią gražuolę? Kaip ir daugelis kačių Puipos darbuose, ji nupiešta iš nuotraukos 1987 m. Leipcige išleistame *Kačių laikymo žinyne*, matyt, Audrius išgytame „Draugystės“ knygyne Vilniuje. Puipa taip pat mėgo fotografuoti gyvūnus, ir virtuvėje iki šiol išliko visų jo turėtų šunų ir kačių nuotraukų galerija. Jis nesibodėjo ir kičinių paveikslėlių su kaspinėliais išpuoštomis katėmis – vienas toks taip pat ten tebekabo. Lilija pasakoja, kad nespalvotame oforte *Išsimaudžiusi žmona* (1992) dešinėje stovinčiam vyrui Puipa ketino nupiešti katino galvą. Vyras – paveiksle atsідūręs pasakotojas – vis dėlto liko begalvis (!), bet įdomi šio sumanymo kilmė: Lilijai būdavę gėda nusirengti prieš jų katiną Šnipą, nes šis labai įdėmiai į ją žiūrėdavo⁷⁰. Pasak Lilijos, Audrius sakydavo, kad žmonės esą labai negražūs, nes pliki, o kailiniuoti katinai – nepalyginamai gražesni.

68 Rimtauto Gibavičiaus dirbtuvė vidurdienį (1985), Raimundo Sližio dirbtuvėje (1990).

69 Audrius Puipa, p. 82.

70 Jacques Derrida veikalas *Gyvūnas, kuris vadinasi esu aš* pasirodė tik 2006 m. (Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris: Éditions Galilée, 2006). Įžangoje filosofas pasakoja, kaip kartą susigėdo, pamatęs, kad jo katė vonioje žiūri į jį nuoga (o tada susigėdo, kad susigėdo). Jacques Derrida, *Das Tier; das ich also bin*, Wien: Passagen Verlag, 2016, p. 21.

Vaizdo papildymas žodžiais Puipai leido įdomiai ir našiai painioti skirtį tarp tikrovės ir vaizduotės, tarp faktų ir fikcijų. Akvarelėje *Šarūno kambarys* (1993), sukurtoje parodai *Teacher's Whisk*⁷¹, jis parašo: „Tėvas su motina aptinka Šarūną su mergina <...>. Šarūnas turi didelę ydą – mėgs-ta išgerti. Tada jam rodomi, kad po kambarį vaikštinėja žmogaus dydžio var-nas“. Mane pirmiausia sudomina meilės istorija: dešinėje pamatau ant sofos sėdintį nuoga vyrą, viduryje – ką tik pro duris įėjusį jo tėvą, kairėje – lovoje sėdinčią vienmarškinę jauną moterį, atokiau, anapus pravertų durų – Šarū-no motiną, o visai nemažas paukštis, išties stovintis vidury kambario man prieš nosį, iš akių pirmiausia tarsi išslysta. Kambaryje ant grindų išmėtyti įsimylėjėlių drabužiai pridengia ne tik varno koją, bet ir neva užrašytą teks-tą. Tiesą sakant, žiūrovai ir neturi matyti varno, nes jis juk tėra įaudrintos Šarūno vaizduotės padarinys. Klastinga kūrinio kompozicija atitinka žodžių pasakojimą. Litografijoje *Dvi draugės* (1991) parašyta: „Ant lovos šalia Ai-dos sėdi kaimynė Janina, kuri naktimis pavirsdavo į pelę ir vogdavo mer-ginų maistą“. Dvi draugės, gyvenančios nuomojamame bute, pavaizduotos sėdinčios kambaryje su kaimyne. Ši turi pernelyg nekrinčias į akis žiur-kės uodegą ir kojas. Merginos Puipai pasipasakojo, kad kažkur dingdavo jų maistas, ir jis sugalvojo, kad jį gal vagia žiurke pasivertusi kaimynė.

Nors tokių chimėrų Puipos kūryboje nedaug, moteris žiurkės ko-jomis pernelyg neiškrinta iš konteksto, nes jo darbai, jų sandara priklauso chimėrų ir kumstkamėrų paradigmai. Kūriniai, dažniausiai vaizduojantys žmones interjeruose – virtuvėse ar dailininkų dirbtuvėse, iš pirmo žvilgs-nio primena klasikines žanrines scenas, bet dar labiau trikdo žiūrovą, nes menamas jų pasaulis, iš pradžių atrodantis vientisas, atidžiau įsižiūrėjus, pasirodo sulipdytas iš atskirų, kartais net nelabai tarpusavyje derančių fragmentų. Viename pasakojime susitinka gyvi ir jau seniai mirę realūs asmenys bei išgalvoti veikėjai. Iš atskirų perpieštų ir iš natūros nupieštų motyvų sudėliota kompozicija lyg ir perteikia nuoseklia, vientisą trimatę erdvę, bet skirtingi daiktų ir figūrų dydžiai, vaizdo siūlės, nebaigtos vietos tampa „žirklių“ metodo įkalčiai. Kartais Puipa perpiešdavo ištiesas kompo-zicijas, motyvus iš *National Geographic* nuotraukų, sujungdavo į „hibri-dus“ su piešiniais iš natūros. Spalvotoje litografijoje *Karšta vasaros diena*

71 Paroda vyko 1993 m. „Lango“ galerijoje Vilniuje. Dabar *Šarūno kambarys* yra Sauliaus Paukščio nuosavybė.

džiunglėse (1983) pozuotojos aktas taip sujungtas su džiunglių gyventojų nuotrauka⁷².

Puipa nuostabiai dekonstruoja Vakarų Europos siužetinės dailės tradicijas, o kunstkameros netvarka ar medžioklės trofėjai neretai tampa ir jo kūrinii tema. Kavaliauskų šeimos virtuvėje, greta sumedžiotų žvėrių galvų iškamšų, taip pat matyti per medžioklę netyčia nušauto šuns snukis (*Kavaliauskų šeima*, 1992). Jei Audrius vis dar būtų su mumis, manau, kad niekuomet nepieštų šiuolaikiškai įrengtų virtuvių, kur, be tviskančių paviršių, daugiau nieko nėra. Jo virtuvėse žmonės kartais maudosi, o dirbtuvėse – ruošia valgi. Vis dėlto labiausiai šios interjero erdvės jį, matyt, domino dėl to, kad tai – įstabios daiktų kaupimo vietos. Būtent ten – dailininkų studijose ir posovietinėse virtuvėse – įvairiausi daiktai sudarydavo tirstus ir daugialypius istorinius sluoksnius, nes nieko nebūdavo galima išmesti ir net judinti, nebent prireikdavo patalpas apleisti. Akvarelėje *Vauros dirbtuvė* (1985–1988) vaizduojama apgriuvusi Bernardinų vienuolyno celė, kur tuomet dar visai jaunas skulptorius Alfonsas Vaura stovėdamas lyg ir stebi tarsi iš Henri de Toulouse’o-Lautreco paveikslu nužengusią pozuotoją. Jo dirbtuvėje – tikras chaosas. Vidury loja šuo, priekyje kairėje kuždasi dvi žiurkės, dešinėje matyti kažkokie trys sumažinto mastelio žmonės, gilumoje kaimynė kalba telefonu. Be to, čia daugybė keistų daiktų, skulptūrų, gyvūnų ir paukščių iškamšų.

Negyvų žiurkių studijos iš kūrybinio Puipos palikimo racionaliaime diskurse priklausytų natiurmorto ir gamtos muziejaus paradigmai. Gyvūno palaikų piešinys dailėje atitinka iškamšą gamtos muziejuje, nes tai toji pati *nature morte*, mirusi gamta, pasitelkiama prareikus atidžiau išstudijuoti ir išstatyti žvilgsniui gyvybės formas. Gyvi padarai dailininkams nepozuoja, bet mirę – mielai. Tačiau iš teksto po vienu piešiniu sužinome, kad Puipa juos laikė gyvūnų portretais: „Bepigu man čia paistyti apie žiurkės grožį, kai ji guli prieš mane negyva ir nebekenksminga. <...> Iškeliau sau uždavinį nupiešti 62 žiurkes. Man atrodo, žiurkių portretai ne ką mažiau psichologiškai įdomūs, nei žmonių. Kiekviena turi savo charakterį ir nuotaiką“⁷³. Iš tiesų nupiešė keliolika negyvų žiurkių portretų, kartais – su mažomis žmonių figūromis greta. Buvo susitaręs su visais aplinkinių namų kaimynais,

72 Vytenis Jankūnas, „Bendravimas jam buvo deguonis“, in: *Audrius Puipa*, p. 130.

73 *Žiurkė*, 1982, pieštukas, akvarelė. Reprodukuota leidinyje: *Audrius Puipa*, p. 81.

kad tie atiduotų jam į spąstus pakliuvusias kenkėjas⁷⁴. Taip pat turėjo bent dvi nemažų žiurkių iškamšas. Lilija prisimena, kaip 1986 m. per jų vestuvių pokylį namie kažkas pastatė vieną greta jau apvalgyto šakočio. Šventė kaip tik buvo įpusėjusi, ir viena viešnia, tai pamačiusi, ėmė klykti iš siaubo.

Kartais namai tapdavo panašūs į taksidermijos dirbtuves ir ruošiantis gyvųjų paveikslų fotosesijoms. Puipa ne tik beveik visada piešiniams darydavo paruošiamąsias nuotraukas. 1992 m. su būriu bičiulių jis pradėjo kurti *gyvuosius paveikslus* – klasikinių paveikslų, litografijų ar banalių senovinių atvirukų inscenizacijas, įamžinamas fotografijose. Menininką domino ne tik tikroviška dailės raiška, bet ir jos referencija, akivaizdžios nuorodos į regimą apčiuopiamą tikrovę, taip pat – galimybė pastarąją (at)kurti, įkūnyti ir atgaivinti nutapytą iliuziją. Atrodo, kad jam rūpėjo permąstyti keblų išmonės, reprezentacijos ir tikrovės santykį. Visuose paveiksluose jis dalyvavo pats: iš pradžių režisuodavo, stebėdavo iš šalies, o tuomet dažniausiai ir pats įkūnydavo pagrindinį veikėją. Paveikslą imituojuant atsirasdavo ištisa serija nespalvotų analoginių fotografijų – panašių ir kartu skirtingų, nes tuos pačius vaidmenis atlikdavo įvairūs žmonės. Kaip ir jų pirmtakai *tableau vivant*, XVIII a. pabaigoje paplitę Europos salonuose, Puipos *gyvieji paveikslai* trykšta erotika. Čia vyrauja „galantiškos“ scenos, ir gyvūnai iš pradžių buvo visiškai pamiršti, kol jų kūno dalių prireikė velnių ir angelų rekvizitui.

Rengiantis fotografuoti *Gundymą* (1994) – vienintelę išgalvotą, žinomo pirmavaizdžio neturinčią sceną – Audrius, pasak Lilijos, iš skerdyklos parsivežė jaučio kanopą ir uodegą. Gyvulio koją ir spirale susuktą plaukuotą uodegą beveik savaitę laikė mažame vidiniame šaldytuvo šaldiklyje, kurio durelės dėl to ne visai užsidarė, ir namiškiai, norėdami ko nors pasiimti, pirmiausia pamatydavo kyšančias gyvulio palaikų dalis. Jomis padabintas aktorius Viktoras Kormilcevas vaidino kipšą – stovėdamas prie Bernardinų bažnyčios sakyklos sugundė kunigą čiupti vienuolei už krūties (kunigą vaidino Audrius Puipa ir *paveikslo* fotografas Saulius Paukštys, vienuolė – Sandra Straukaitė). 1995 m. inscenizuojant Jusepe de Riberos paveikslą *Šv. Jeronimas ir Paskutinio teismo angelas* Puipų dukters vaidinamam angelui

⁷⁴ Algimantas Puipa pasakoja apie jų kūrybinio gyvenimo laikotarpį, kurį vadina „žiurkių atplūdžiu“. „Audrius nusprendė nupiešti kažką panašaus į Matisse'o drobę „Šokis“. Paprašė, kad kaimynai sunestų pagautas žiurkes. Net, atrodo, mokėdavo už tai pinigų arba duodavo alaus butelį. Greitai žiurkių buvo sunesta tiek, kad jų kūnais išklajome visą verandą. Šaltyje žiurkės suledėdavo ir atrodydavo kaip šokėjos, sustingusios įvairiomis pozomis“. Žr. *ibid.*, p. 80.



3.

Andrius Puipa, *Lēbautojai*, 1997, inscenuota fotografija pagal Jano Steeno paveikslą, fotografas Saulius Paukštys, vaidina Lilija Puipienė ir Saulius Kruopis, LATGA, Vilnius 2021

Andrius Puipa, *The Debauchees*, 1997, staged photograph after Jan Steen's painting, LATGA, Vilnius 2021

prireikė sparnų, ir Audrius iš kaimyno atsinešė žąsino sparnus. Juos prisitaišęs, nusifotografavo ir pats – Paukščio fotostudijoje virto angelu. Vienoje iš tos sesijos nuotraukų jam prie kojų stovi baltos vištos iškamša. Ji tampa labai svarbia veikėja paskutiniame Puipos *gyvajame paveiksle* – pagal olandų „aukso amžiaus“ tapytojo Jano Steeno *Lėbautojus*.

Per ilgą fotosesiją 1997 m. vasarą Bernardinų bažnyčioje XVII a. girtuoklius ikūnijo keletas žmonių (geriausiai pavyko Lilijos ir Audriaus Puipų duetas). Beveik pačiame spalvotos fotografijos centre puikuojasi baltoji vištelė, nor Steeno paveiksle jos nėra. Pasak Agnės Narušytės, „Steenio tavernoje nebuvo vištos, kuri tuoj užkudakuos, skelbdama radinį <...> po stalu. Bet keisčiausia, kad kadras po kadro „aktorai“ keičiasi, o višta išlieka tame pačiame judesyje, įstrigusi laike“⁷⁵. Seniai žinoma, kad fotografijose iškamšos atrodo gyvesnės net už gyvus padarus. Man atrodo, višta tuoj išskleis sparnus. Pastalės tamsoje gražiai išryškėja jos galvos ir kaklo siluetas. Pasak inscenizacijos fotografavusio Paukščio⁷⁶, iškamšą Puipa buvo pasiskolinęs iš VDA Piešimo katedros. Sesijoje taip stabiliai ji stovėjo dėl to, kad medinis pagrindas kaip tik uždengė išmuštą keraminę grindų plytelę. Medinį pagrindą jie dar paslėpė po smėlio sluoksniu, ir atrodo, jog višta stovi kiemo dulkėse. Baltoji vištelė, gyvenimą turbūt praleidusi su prie narvo vielų priaugusiomis kojomis Vievio paukštyne, po mirties pagaliau gavo progą pasikapstyti dulkėse⁷⁷. Pradingusi šventovės grindų plytelė vargšei būtybei tapo langu į jai gyvybiškai reikalingą žemę. Sumanymas įtraukti vištą į Steeno paveikslo kartotę visiškai atitinka *chtuluceno* dvasią: svarbu pripažinti visų padarų, pirmiausia tų, kurie modernybės žmogui (bent mąstymo požiūriu) kėlė tik juoką ir panieką, galią veikti, pasakoti ir mąstyti.

Viena iš paskutinių Puipos akvarelių – *Vilniaus panorama* (1997) – taip ir liko vos pradėta. Pailgo horizontalaus formato lape dailininkas ketino pavaizduoti nuo Barbakano kalno atsiveriančią Užupio panoramą, bet spėjo nupiešti tik keletą paskirų motyvų. Labiausiai intriguoja kairiajame krašte žolėje gulinti liūtė su jaunikliu. Vilniaus peizaže šis laukinis Afrikos

⁷⁵ Agnė Narušytė, „Apie adoraciją ironiškai: Audriaus Puipos „Inscenuoti paveikslai“ Palangoje“, in: *Fotografija*, 2018, Nr. 2, p. 25–26.

⁷⁶ Knygoje klaidingai nurodyta, kad *Lėbautojus* fotografavo Gintautas Trimakas. Žr. *Audrius Puipa*, p. 288.

⁷⁷ Pasak Peterio Singerio, vištoms maudytis dulkėse yra gyvybiškai svarbu, ir gyvenančios narvuose dėl to ypač kenčia. Žr. Peter Singer, *op. cit.*, p. 177.

žvėris atrodo dar keisčiau, dar labiau ne vietoje nei baltas žirgas prie Šuazelių rūmų⁷⁸. Ji iš dalies turėjo atstovauti žiūrovui, su juo ar už jį stebėti miestą ir, kaip liūtam tradiciškai dera, budriai jį saugoti. Nors ant sprando besieropščiantis jauniklis, regis, motiną stengiasi pralinksminti, liūtė atrodo prislėgta. Labai norint, galima net įžiūrėti iš akies ištryškusių ašarą. Man atrodo, šiame nebaigtame kūrinyje žvėrys yra ne kas kita, o bestiarijų pobūdžio alegorija. Piešdamas liūtę su jaunikliu Audrius galbūt galvojo apie savo žmoną ir dukterį. Vėliau joms ne kartą prireikė daug stiprybės.

Pabaigoje

Šiuo tekstu ketinau įrodyti, kad XX a. 9–10-ojo dešimtme. dailėje plintanti intermediali, arba daugiarūšė, raiška ir daugiarūšės bendruomenės siužetai – ne tik atsitiktinis sutapimas. Ankstyvuosiuose Saukos paveiksluose ir Puipos kūryboje žmonių ir kitų gyvūnų priešprieša išnyksta lygiai taip pat, kaip ir tapybos ir fotografijos priešprieša. Tą pamatyti leido XXI a. suklestėjęs teorinis bioįvairovės diskursas. Kaip išsamiau galima apibūdinti daugiarūšės raiškos ir daugiarūšės kompanijos vizijų giminystę? Kalbant apie intermedialią raišką, pirmiausia – tradicinių dailės rūšių sąveiką su fotografija, į akis krinta tos sąveikos formų daugialypumas ir įvairovė. Ankstyvojoje Saukos kūryboje susipina bendros apie 1980 m. Lietuvos tapyboje išryškėjusios fotorealizmo tendencijos, fotografinių vaizdų produkcija ir recepcija kaip kūrinio tema, konkrečių fotografinių vaizdų apropiacija, arba pertapymas (nors patikimai neįrodomas, gali būti apsimestinis). Puipos kūryboje fotografiškumas – tai motyvų perpiešimas iš nuotraukų, paruošiamųjų fotografijų piešiniam gamyba, *gyvųjų paveikslų* fotosesijos. Šių menininkų kūrinuose atsirandantys gyvūnai taip pat turi visokių misijų – kartais savo veiksnio galiomis jie pranoksta net žmogiškuosius veikėjus, o kitąkart tėra mėsos kąsnis žmonių pietums.

Šiame straipsnyje apsiribojau tik Saukos ir Puipos kūriniais, bet intermediali raiška ir gyvūnų pavidalai būdingi ir dar kelių XX a. 9-ajame dešimtm. debiutavusių dailininkų kūrybai.

Dvejais metais vėliau už Puipą, 1987 m., grafikos studijas Dailės institute baigęs Giedrius Jonaitis litografijose ir sausosios adatos raiziniuose

⁷⁸ Baltas žirgas risnoja po Vilniaus senamiestį Almanto Grikevičiaus filme *Laikas eina per miestą* (1966). Žr.: Natalija Arlauskaitė, „Liūtai, bokseriai ir kiti Vilniaus gyventojai“, in: *Gyvūnas – žmogus – robotas*, p. 88–92.

iš kruopščiai nupieštų tikroviškų elementų kuria pramanytus pasakojimus. Tikrovės iliuzijos siekis lemia kopijavimą, vaizdų „vogimą“ ir citatas. Kai dar nebuvo interneto, reikalingus vaizdus susirasdavo iliustruotoje spaudoje, mokslo populiarinimo leidiniuose. Piešinio tikroviškumo Jonaičiui prireikia, kad galėtų konstruoti įtikinamas chimeras. Jo sukurti pasaulių griūtis, nesvarumo ir permainų vaizdai turi fantastinio kino bruožų ir kartais atrodo lyg gyvi organizmai. Menininką sudomina geležinis vilkas, raiziniuose atsiranda nuogų moterų kačių galvomis, o ant skruostų išaugę sparnai, iš viršugalvio lendantis paukštis ankstyvuosiuose autoportretuose – tai kažkas tarp rūšių simbiozės ir kafkiškos metamorfozės. Šiame amžiuje Jonaitis menui ima naudoti gyvūnų iškamšas. Jo projektas *Muziejus* (2008) buvo į kunkamerą panaši instaliacija iš kinetinėmis skulptūromis paverstų iškamšų, smulkintais banknotais kimštų dešrų, karsteliuose gulinčių lėlių ir daugybės kitokių dalykų. Gyvūnams teko svarbus vaidmuo ir multimedia- liame projekte *Mano istorijos* (2017), sudarytame iš užrašytų pasakojimų, piešinių, telefoninių *selfių*, improvizuotų performansų fotografijų, naujų ir senų asambliažų⁷⁹.

Giedriaus Jonaičio bendraamžis grafikas Rolandas Rimkūnas, grafikos magistrantūrą VDA baigęs kiek vėliau, 1998 m., diplominiam darbui sukūrė ofortų seriją *Klasikos animacija* (1997–1998). Klasikinių paveikslų (klasikinėse) kartotėse – estampuose – vietoj įprastų veikėjų jis nupiešia Walto Disney'aus animacinių filmų veikėjus, pagal baroko raiškos normas – regimai trimačius. Sąveika su animacijos klasika lemia dar vieną strategiją – žmones paversti pusiau katėmis, pripiešus kačių galvas ir uodegas. Oforte pagal Artemisios Gentileschi paveikslą Holoferno galvą su briedžio ragais įnirtingai pjauna dvi katmotės. Vėlesniuose piešiniuose ir ofortuose vaizdus menininkas dažnai papildo tekstais⁸⁰.

Praėjusio amžiaus 10-ajame dešimtmetyje paplito mada piešti ant fotografijų, ir bene svarbiausias tokių piešinių motyvai – gyvūnai, tik ne tikroviški, kaip Saukos ar Puipos kūriniuose, o priešingai – fantastiniai, nematyti, monstriški. Grupės „Doooooris“ menininkai ant nepavykusių nuobodžių Raimundo Urbono nuotraukų nupiešė milžinišką musę, katinus, karvės

⁷⁹ *Muziejus* buvo pristatytas „Akademijos“ galerijoje, *Mano istorijos* – VDA parodų salėse „Titanikas“.

⁸⁰ Ofortų serija *Tai taip pat yra Visatos dalis* (2004–2005, MO muziejaus rinkinys).

ir drugelio hibridą, pabaisą iš viena kitą ryjančių žuvies galvų⁸¹. Dažnas jų kūrinų veikėjas – zuikis, tapęs lyg ir grupės simboliu⁸².

Puipos *gyvuosius paveikslus* fotografavęs Paukštys dar 1990–1995 m. sukūrė kelias ryškiaspalviais, žvilgančiais dažais apipieštų fotografijų serijas. Nuobodžius nespalvotus natūrmortus atgaivinti spalvingomis žuvimis, drakonais ar nenusakomais gyvūnų ir augalų hibridais jis sumanė norėdamas fotografinį atspaudą paversti unikatų. Paukštys vienas iš nedaugelio Lietuvoje itin mėgsta daryti kalitipijos („van Dycko rudos“) atspaudus. Daugiausia fotografuoja Vilniaus vaizdus, ypač dažnai – Užupio panoramą nuo Barbakano kalno. Tebeturi savo fotografijos studiją, prikimštą vintažinių kostiumų ir įvairaus rekvizito. Ten iki šiol tebėra kadaise Puipos atnešta baltos vištos iškamša.

Gauta ——— 2020 11 15

⁸¹ MO muziejaus rinkinyje.

⁸² Agnė Narušytė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 63. Neoficialią grupę „Doooooris“ 1990 m. Klaipėdoje įkūrė tapytojai Audrius Jankauskas, Saulius Kanapeckas, Arvydas Karvelis ir fotografai Remigijus Treigys bei Raimundas Urbonas (1963–1999). Dešimtmečio pradžioje jie surengė kelias parodas, kuriose eksponavo ir kolektyvinius darbus.

Literatūra

- Agamben Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Übersetzer Davide Giuriato, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2017.
- Andriuškevičius Alfonsas, *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
- Audrius Puipa: *gyvenimo ir meno virtuozas*, sud. ir teksto aut. Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Artseria, 2012.
- Barthes Roland, *Teksto malonumas*, sudarytoja, įvado ir paaiškinimų autorė Galina Baužytė-Čepinskienė, vertė Aloyzas Gvidonas Bartkus, Galina Baužytė-Čepinskienė, Genovaitė Dručkutė, Vilnius: Vaga, 1991.
- Campany David, *Art and Photography*, New York: Phaidon, 2005, p. 47.
- Crary Jonathan, *Aumerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Übersetzer Heinz Jatho, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Derrida Jacques, *Das Tier; das ich also bin*, Übersetzer Markus Sedlaczek, Wien: Passagen Verlag, 2016.
- Didi-Huberman Georges, *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traum-erzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, Übersetzer Christoph Hollender, Köln: DuMont, 2001.
- Freud Sigmund, *Totem und Tabu*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.
- Gyvūnas – žmogus – robotas*, sud. Erika Grigoravičienė, Ugnė Paberžytė, Vilnius: MO muziejus, 2019.
- Grigoravičienė Erika, *Ar tai menas, arba Paviekslo (ne)laisvė*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Interse, 2017.
- Grigoravičienė Erika, „Vaizdas, žodis ir vaizdinys šiuolaikiniame mene“, in: *Dailės istorijos studijos*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, t. 7, p. 235–267.
- Grigoravičienė Erika, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Harari Yuval Noah, *Homo deus. Glausta rytojaus istorija*, iš anglų kalbos vertė Tadas Juras, Vilnius: Kitos knygos, 2018, p. 113–114.
- Haraway Donna, *Das Manifest für Gefährten: Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, mit einem Nachwort von Fahim Amir, aus dem Englischen übertragen von Jennifer Sophia Theodor, Berlin: Merve Verlag, 2016.
- Haraway Donna, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer, Immanuel Stiess, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 1995.
- Haraway Donna J., „Čiuopiantis mąstymas: antropocenas, kapitalocenas, kthulucenas“, vertė Kasparas Pocius, in: *Athena*, 2019, t. 14, p. 79–117.
- Haraway Donna J., *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, aus dem Englischen von Karin Harrasser, Frankfurt a. M. / New York: Campus, 2018.
- Yong Ed, *Manyje gyvenančiais mikrobais, arba platesnis žvilgsnis į gyvybę*, vertė Rasa Stašytė, Vilnius: Kitos knygos, 2018.
- Krikštopaitytė Monika, *Autoportretas ir autoportretiškumas XX a. II p. – XXI a. pr. Lietuvos dailėje*: Daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2020.
- Latour Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, aus dem Französischen von Achim Russer und Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Latour Bruno, *Mes niekada nebuvome modernūs: simetrinė antropologijos esė*, iš prancūzų kalbos vertė Natalija Vyšniauskaitė, Vilnius: Homo liber, 2004.
- Lovecraft Howard Phillips, *Tykantis tamsoje. Kūrybos rinktinė*, sud. Marius Burokas, Paulius Jevsejevas, iš anglų kalbos vertė Marius Burokas, Paulius Jevsejevas, Virginija Mickienė, Andrius Kunčina, Vilnius:

- Kitos knygos, 2018.
- Manovich Lev, *Naujųjų medijų kalba*, iš anglų kalbos vertė Tomas Čiučelis, Vilnius: Mene, 2009.
- Materija ir vaizduotė: hibridinė kūryba tarp meno ir mokslo*, sud. Kristupas Sabolius, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2018.
- Matulytė Margarita, Narušytė Agnė, *Camera obscura: Lietuvos fotografijos istorija 1839–1945*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2016.
- Michelkevičius Vytautas, „Hibridinė vasara“ (įžanga), in: *artnews.lt*, [interaktyvus], 2016 08 16, [žiūrėta 2020-10-26], <https://artnews.lt/hibridine-vasara-37177>.
- Mulevičiūtė Jolita, „Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sud. Pillė Veljataga, Vilnius: Academia, 1992, p. 34–55.
- Narušytė Agnė, „Apie adoraciją ironiškai: Audriaus Puipos ‚Inscenuoti paveikslai‘ Palangoje“, in: *Fotografija*, 2018, Nr. 2, p. 25–26.
- Narušytė Agnė, *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.
- Narušytė Agnė, „Menininkė kaip antropoceno partizanė: Aurelijos Maknytės ir Castor Fiber bendradarbiavimas“, in: *Athena*, 2019, Nr. 14, p. 234–253.
- Rapp Regine, Christian de Lutz, Elisabeth Weiss, „Art Laboratory Berlin“, in: *Kunstforum*, 2019, t. 258, p. 163–167.
- Sagne Jean, *Latelier du photographe (1840–1940)*, Paris: Presses de la Renaissance, 1984.
- Saukaitė Monika, *Pasakojimo strategijos Šarūno Saukos tapyboje*: Daktaro disertacija, Vilniaus dailės akademija, 2013.
- Singer Peter, *Gyvūnų išlaisvinimas: nauja požiūrio į gyvūnus etika*, iš anglų kalbos vertė Tadas Juras, Vilnius: Kitos knygos, 2020.
- Šarūnas Sauka*, sud. Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Maldžio fondas, 2017.
- Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, sud. Roland Borgards, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2016.
- Wölfflin Heinrich, *Pamatinės meno istorijos sąvokos*, vertė Jurgita Ludavičienė, Vilnius: Pradai, 2000.
- Žukauskaitė Audronė, *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*, Vilnius: Kitos knygos, 2016.

Summary

Intermediality and Biodiversity in Lithuanian Art of the 1980s and 1990s, or A Tale of Two Kangaroos

Erika Grigoravičienė

Keywords: intermediality, biodiversity, *the animal turn*, Donna J. Haraway, Audrius Puipa, Šarūnas Sauka.

In the 1980s and 1990s, animals were a frequent subject in the works of Šarūnas Sauka, Audrius Puipa and other artists, who merged painting and graphic art with photography and images with words. These artists apparently used intermedial expression as a tool to develop the subject of biodiversity. Photography came in useful for them also from the purely practical viewpoint, as animals do not pose. This multifaceted hybridization of art of the late 20th century is analysed through the prism of the contemporary theories of hybrid existence, collective thinking and mixed media. The aim of the article is to prove that hybrid expression and plots of a multi-species community widespread in the art of the 1980s and 1990s are not a random coincidence.

In the 1980s, art critics in Lithuania hardly had anything to say about the relations between human and non-human creatures, and most often overlooked animals represented in art. Today, a rich theoretical discourse on biodiversity as a social and cultural category helps us to think on this subject with paintings. In the chapter “From Liberation to Compost”, the posthumanist tendencies in Lithuanian philosophy, the problematics of *the animal turn*, and the theories of Gaia (Latour) and Chtulucene (Haraway) are briefly presented.

In interpreting the artworks, above all, Sauka’s painting *A Negative View* from his early photorealistic period (1982), and Puipa’s lithograph *The Shearing of the Sheep* (1997), the author of the article looks for concrete relations between the discourse on biodiversity and artistic expression. In both works, kangaroos are depicted – at first sight, it seems quite odd and uncommon

in the Lithuanian context, but at a closer look, the appearance of these characters seems almost unavoidable.

In Sauka's and Puipa's art, the opposition between humans and other animals, as well as between painting and photography, is disappearing in a similar way as is the opposition between nature and culture in Latour's or Haraway's texts, i.e. very diversely. Speaking about intermedial expression – above all, the interaction of traditional art forms and photography, – its multifaceted character and the large variety its forms comes to the fore. Sauka's early work represents the general tendencies of photorealism that became distinct in Lithuanian painting circa 1980, the production and reception of photographic works as a theme of works, and appropriation, or repainting (though not reliably proven) of concrete photographic images. In Puipa's work, the photographic character manifests itself in the redrawing of motifs from press photographs, the production of preparatory photographs for drawings, and photoshoots of *tableaux vivants*. Animals appearing in the works of these artists also have many different missions – sometimes they are merely a piece of meat for a human dinner, and sometimes, by their powers of agency, they even surpass the human characters.