

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

ŽYGIMANTAS AUGUSTINAS

Meno projektas

VAIZDO POREIKIS

Art Project

PICTURE DEMAND

Meno doktorantūra, meno sritis, dailės kryptis (W100)
Doctorate in Fine Art (W100)

Vilnius, 2015

MENO PROJEKTAS RENGTA VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE 2013–2014 METAIS,
projekte taip pat naudota studijų VDA aspirantūroje 2005-2007 m. medžiaga

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Artūras Raila

Vilnius dailės akademija, dailė W100, fotografija ir medijos menas

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

KONSULTANTAS:

Prof. dr. (hp) Rimantas Jankauskas

Vilniaus universitetas, biomedicinos mokslai, medicina 06B

MENO PROJEKTAS GINAMAS VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE
DAILĖS KRYPTIES GYNIMO TARYBOJE:

PIRMININKAS:

Doc. Deimantas Narkevičius

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, skulptūra

NARIAI:

Prof. Ian Damerell

Akershus Universiteto Taikomųjų menų ir mokslų Koledžas, meno, dizaino ir technologijų fakultetas

Dr. Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Prof. dr. Piotr Jozefowicz

Gdansko meno akademija, tapybos fakultetas

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Meno projektas ginamas viešame Dailės krypties gynimo tarybos posėdyje
2015 m. lapkričio 27 d. 14 val. galerijoje „Akademija“ (Pilies g. 44, Vilnius).

Meno projektas ir jo santrauka išsiųsta 2015 m. spalio 27 d.
Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo ir
Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

© Žygimantas Augustinas, 2015
© Vilniaus dailės akademija, 2015

ISBN 978-609-447-185-8

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT HAS BEEN CARRIED OUT
AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS IN 2013–2014
and also includes texts from Post-Graduate Art studies
undertaken therein in 2005–2007

TURINYS

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Artūras Raila

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Photography and Media Arts

THESIS SUPERVISION:

Prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

THESIS CONSULTANT:

Prof. dr. (hp) Rimantas Jankauskas

Vilnius University, Biomedical Sciences, Medicine 06B

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT WILL BE DEFENDED IN AN ORAL EXAMINATION
BEFORE THE ACADEMIC BOARD OF FINE ARTS AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS
COMPOSED OF THE FOLLOWING MEMBERS:

CHAIRPERSON:

Doc. Deimantas Narkevičius

Vilnius Academy of Arts, Fine Art, Sculpture department, W100

MEMBERS:

Prof. Ian Damerell

Akershus University College of Applied Sciences in the Faculty of technology, Art and Design

Dr. Erika Grigoravičienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

Prof. dr. Piotr Jozefowicz

Academy of Fine Arts in Gdansk, Painting Faculty

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The public defence of the Artistic Research Project will be held on November 27, 2015, 2 p.m.,
at the gallery "Akademija" (Pilies str. 44, Vilnius)

The art project and its summary were sent out on the 18th of October 2015.
The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania,
and the libraries of Vilnius Academy of Arts.

© Žygimantas Augustinas, 2015
© Vilnius Academy of Arts, 2015

ISBN 978-609-447-185-8

<i>Abstract</i>	8
<i>Aknowledgments</i>	19
<i>Padėka</i>	20

KŪRYBINĖ DALIS

<i>Parafrazė</i>	23
<i>Įvadas</i>	24

A. Kristijono Donelaičio atvejis.....26

A.1. K.Donelaičio kaukolės kraniometrinių taškų perkėlimo ant drobės šablonas.....	28
A.2. Bandymas atkurti K. Donelaičio kaukolę, palaidotą Tolminkiemyje.....	30
A.3. K. Donelaitis, rekonstrukcija pagal neryškią kaukolės nuotrauką.....	32
A.4. Bendrinis donelaitis.....	34
A.5. Kraniometrinis autoportretas.....	36
A.6. Autoportretas pagal kraniometrinius matmenis (<i>eikastikė technė</i>).....	38
A.7. Kraniometrinis K. Donelaičio portretas.....	40
A.8. Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis (<i>eikastikė technė</i>).....	42
A.9. Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis (<i>eikastikė technė</i>) (profilis).....	44

B. „IN“ atvejis.....46

B.1. Kraniometrinis karaliaus Žygimanto Augusto portretas (pagal L. Cranachą jaun.).....	48
B.2. Žygimantas August(in)as (pagal L. Cranachą).....	50
B.3. Kraniometrinis Elžbietos Habsburgaitės portretas (pagal L. Cranachą jaun.).....	52
B.4. Žygimanto August(in)o pirmoji situoktinė (pagal L. Cranachą jaun.).....	54
B.5. Kraniometrinis Barboros Radvilaitės portretas (pagal L. Cranachą jaun.).....	56
B.6. Žygimanto August(in)o antroji situoktinė (pagal L. Cranachą jaun.).....	58
B.7. Kraniometrinis Kotrynos Habsburgaitės portretas (pagal L. Cranachą jaun.).....	60
B.8. Žygimanto August(in)o trečioji situoktinė (pagal L. Cranachą jaun.).....	62
B.9. Antropometrinis karaliaus Žygimanto Augusto portretas (pagal Ž. Augustiną).....	64
B.10. Karalius Žygimantas Augustas (pagal Ž. Augustiną).....	66

C. Homo Catinus Atvejis.....	68
C.1. Pacientas.....	70
C.2. Implantas.....	72
C.3. Lūpų diskas.....	74
C.4. Puodometrinis portretas.....	76
C.5. <i>Homo Catinus</i> portretas.....	78

TIRIAMOJI DALIS

Įvadas.....	83
I. 2007 m. Vaizdas ir tikrovė.....	90
I.1. Vaizdo dominavimas.....	92
I.2. Dirbtinė realybė.....	95
II. 2014 m. „TIKROJO“ vaizdo poreikis (K. Donelaičio atvejis).....	101
II.1. Tikrumo stoka.....	102
II.2. Tikrumo paieška.....	109
II.3. Tikrumo sukūrimas.....	114
III. 2007 m. Vaizdas ir tapyba.....	121
III.1. Progreso ir tradicijos įtaka vaizdui.....	122
III.2. Technologijų įtaka vaizdui.....	126
III.3. Kaip žmogus suvokia matomą vaizdą.....	128
IV. 2014 m. Objektyvus portreto paieška (K. Donelaičio atvejis).....	134
IV.1. Rekonstrukcinis portretas.....	135
IV.2. Bendrinis portretas.....	138
IV.3. Kraniometrinis portretas.....	145
V. 2007 m. Vaizdo ir materijos kodas.....	147
V.1. Skaitmeninės technologijos - materijos kodas.....	148
V.2. Nekoduota materija tapyboje.....	154
V.3. Darbas su kodu ir darbas su materija.....	158
VI. 2014 m. Subjektyvus portretas.....	163
VI. 1. Autoportretinis K. Donelaitis.....	168
VI. 2. Autoportretinis Ž. Augustas.....	171
VI. 3. Autoportretinis Objektas.....	177
VII. 2007 m. Vaizdo gylis ir plotis.....	185
VII. 1. Nematerialioji meno prigimtis.....	187
VII. 2. Apie tradicijas, simuliakrus ir dekonstrukciją.....	190
IŠVADOS.....	197

INTARPAI

I. „Rekonstrukcija pagal neryšką K. Donelaičio kaukolės nuotrauką“ – paveikslo kūrimo dokumentacija.....	137
II. „Bendrinis donelaitis“ - paveikslo kūrimo dokumentacija.....	143
III. Billas Viola „Bekrantis vandenynas“ – kūrybos proceso analizė.....	151
IV. Rembrandt Van Rijn „Autoportretas 63 metų amžiaus“ – kūrybos proceso analizė.....	157
V. „Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis“ - paveikslo kūrimo dokumentacija.....	168
VI. „Žygimantas August(in)as ir dvi jo mylimosios“ - triptiko kūrimo dokumentacija.....	172
VII. „Homo Catinus“ - paveikslo kūrimo dokumentacija.....	180

PRIEDAI

1. Danieliaus Gabrieliaus Fahrenheito atvejis.....	206
2. Kraniometriniai taškai ir tipiniai veido antropologijos taškai.....	209
3. Kristijono Donelaičio ir Ž. Augustino kaukolių kraniometriniai matmenys ir jų skirtumai.....	210
4. Elžbietos Šidloveckos-Radvilienės ir Ž. Augustino kaukolių kraniometriniai matmenys ir jų skirtumai.....	211
5. Mykolo Radvilos Juodojo ir Ž. Augustino kaukolių kraniometriniai matmenys ir jų skirtumai.....	212
6. Jonušo Radvilos ir Ž. Augustino kaukolių kraniometriniai matmenys ir jų skirtumai.....	213
7. Teleradio kompanijos „Hanza“ pažyma Ž. Augustui.....	214
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	215
ILIUSTRACIJŲ, SCHEMŲ IR LENTELIŲ SĄRAŠAS.....	218
SANTRAUKA.....	224
APIE AUTORIŲ.....	236
ABOUT THE AUTHOR.....	237
NAUJIEMS PORTRETAMS.....	238

PICTURE DEMAND

*Almost all public spaces are filled with pictures of humans.
If you look closer, you will see that most of those images are lying
about something. Lying about delicious food at coffee-bars,
an idyllic lifestyle, the sincerity of politicians determined to help us
... Moreover, the better they lie, the more we like to look at them.
Like most people in modern society, we realize that a picture is just a
vague reflection of reality looked at from a certain viewpoint,
but we need those pictures, and even pictures that are apparently
lying tend to be taken "for granted". A surprisingly paradoxical
feature of a picture is that it convinces spectators, even though the
spectators are aware that they are being deceived. If it is impossible
to eliminate such a paradox, maybe it is possible to soften it?
To what extent can we rely on pictures created by humans;
what is their relation with reality?
Can an artist's imagination be "more real" than science?
Does the lie in a picture have limits?*

These questions form the core of this work, which is composed of two sections – creative and research. In the creative section, in order to answer the aforementioned questions, a comparison is made between existing and newly created pictures, and new material for visual experiences and reflections is gained. The research section consists of text comparisons, and pictures serve only as references. The main goal of this section is to contextualize the theme and to inspire creativity. Although both sections differ in their visual and verbal expression, they are inseparable problematically, because they both deal with the same questions and complement one another. Finally, conclusions follow from the whole project; they are based on subjective visual impressions and the facts obtained during the research.

CREATIVE SECTION

The project's "Picture Demand" creative section is composed of three series of paintings and their accompanying artefacts: **A.** The Case of K. Donelaitis, **B.** The Case of "In", and **C.** The Case of *Homo Catinus*. These works were born by exploring how images, which are obscure and exist only in our thoughts, are transformed into pictures that exist in physical reality and influence it; and by analysing how portraits of human beings who are impossible to see and to photograph are created. The comparison of portraits created during the research with works of other creators reflects objectivity, the creator's imagination and the role of lies in human-created pictures. The work series is based on portraits that continue, and at the same time question, the traditions of portraiture in Western Europe. All those portraits share the need for "certainty", when this need, according to the author, is based on the questionable confrontation of objectivity and subjectivity.

The genre of painted portraits has been flourishing for centuries, but is now undergoing change, and is no longer conceived in the same way as it was before the beginning of the mechanical reproduction of pictures. Since photography has taken away from painting its applied purpose – the documentation of appearance, and since the prevailing world-view has changed, the conception of a subject's significance and the purposes of a portrait have also changed. First of all, a portrait no longer purports to represent human appearance objectively. Although we insist on certainty in a painted portrait, we are looking for certainty not in the visual accuracy of a portrait, but somewhere else. We have started to conceive reality differently, the only one "right" approach vanished, and we had to learn to look at the same phenomenon from at least several points of view. Uncrowning the significance of a subject opened up new ways to explore the human being, to portray it as a thing, or as an animal ignoring his ego, so the need for a human being to see important persons and imagine them as being alive forms an interesting confrontation with a rational, scientific approach to a picture. This inspires the analysis of the relations of a portrait with physical and mental reality, and the development of alternative portrait-painting techniques.

The exploration of pictures revealed the intangibility of the appearance of Kristijonas Donelaitis (a Lithuanian poet, for whom we do not have reliable pictures) and the inaccuracies in his facial reconstruction carried out by scientists. In looking for the "right" portrait image, old strategies are being tried and new ones are being developed. Attempts have been made to reconstruct the poet's face on the basis of the facial reconstruction method used in criminology (fig. A.3). Subjectivity, which is unavoidable in creation, came to the fore during this reconstruction and research,

and inspired the creation of an ultra-objective craniometrical portrait concept, the basis of which is the skull dimensions used in science (fig. A.7). However, the result seems to be neither unconditionally objective, nor sufficient, so one more alternative, the “ethical self-portraying method”, has been created, which no longer pretends to a desire for objectivity. The essence of this method is to incorporate objectivity, symbolized by scientific data, as part of the subjective body of a self-portrait in order to create a “real” picture and avoid the pretentious desire for objectivity. Self-portraits of Kristijonas Donelaitis (fig. A.8-9), the King of Poland and Grand Duke of Lithuania Žygimantas Augustas (fig. B.2), and his wives, Elžbieta Habsburgaitė (fig. B.4), Barbora Radvilaitė (fig. B.6) and Kotryna Habsburgaitė (fig. B.8), have been painted in this way. In creating the portrait of Žygimantas Augustas, the method used was supplemented with additional proofs of certainty, that is, by the artist’s and portrayed person’s similarity of names and an anthropometric portrait of the king (fig. B.9). Later, in order to test the limits of ethical self-portraying the possibility of incorporating the “pot” approach into the human was tried out and thus the “potmetric” system and “potmetric” portrait (fig. C.4), equivalent to the craniometric system, were created and, in accordance with the traditions of portraiture in Western Europe, the Homo Catinus portrait was painted (fig. C.5). Detailed documentation of experiments that led to the emergence of the gallery “Picture Demand” and the description of facts that influenced those experiments are presented in the research section of this work.

RESEARCH SECTION

Attempts to answer introductory questions about the certainty of a picture, the contribution of the creator’s imagination and changes in the understanding of a painted portrait not only inspired and shaped the preceding creative section, but also left theoretical material that could help understand more deeply an author’s creation techniques and reasons for choosing the respective stylistics. This material is presented in the research section. The research began with a disturbing question for many contemporary painters: how to create a convincing picture in times of digital picture reproduction? Initially the interest was focused on *how the media influence the understanding of a picture and its reliability* (what is the relation of a painting and a picture created using digital media to physical reality, and to what extent does an artist influence this relationship). However, it was soon realized that the source of a picture’s certainty lies in the human psyche, and not in the tools used by the artist, and that the picture’s relationship with physical reality is influenced not only by creators, but is shaped by society. Attention then turns to the demand for a picture, the analysis of which can be expected to reveal the relation between reality and pictures. Looking for how subjectivity and objectivity are represented in

the understanding of pictures (how much falsehood and truth the picture contains, and to what extent these things depend on the perceiver of the picture). In exploring these issues, an attempt is made to find the answer to a worrying question: *whether, in creating pictures, subjectivity can be more convincing than objectivity?*

An attempt to answer the first question about media influence on picture certainty was the goal of postgraduate studies (2005 – 2007) at Vilnius Academy of Arts. The value of this research lay not in the answer itself (it was understood that the certainty of a picture lies not in the technologies used, but in the internal beliefs of the artist and image perceiver), but rather in the process of understanding and revealing the nature of technologies. During those studies, a painting tool was created, which is used in later analysis of the objectivity and subjectivity of an image and its creator. The latter analysis gained its form during doctoral studies (2013 – 2014).

The full research covers the period from 2005 to 2015. For the sake of simplicity, texts are divided into two conditional and time-designating sets – texts of 2007 and of 2014; the years mark the end of post-graduate art studies and doctoral studies. Each set of texts reflects the beliefs and the field of interests of the author at the time. Texts are not arranged in chronological order intentionally; the order of the texts used is meant to create a dialogue between thinking in 2007 and 2014, trying to discover not only the answers to questions at stake, but also to present the explorations in searching for them. Texts written at different times often contradict each other, their writing style is not the same, but all these features reveal changes in the author’s thinking and values over ten years; moreover, those changes slightly reflect changes in Lithuanian art and the academic world. This structure allows a reader to choose what and when to read, depending on his or her interests. If the reader is not interested in questions about the relations between reality, matter and technologies, then the 2007 text and the documenting inserts for creating painting may safely be skipped. On the other hand, a reader who is interested in topics of painting and digital technologies, and for whom the influence of subjectivity and objectivity on creating a painting is self-explanatory, can skip the 2014 text. At the beginning and end of each 2007 text brief comments made in 2015 are given in brackets. Those comments reveal how the author’s approach has changed and how this part of the work is related to the 2014 text.

The 2007 Text

This text was written during post-graduate studies at Vilnius Academy of Arts to obtain the degree of Licentiate. At that time, artistic research in Lithuania had not yet earned its academic status, and the licentiate degree aimed only to deepen knowledge in order to use it for teaching (doctoral studies in art in Lithuania did not exist either). It was a time when new technologies promised to solve all our

problems and academic and artistic circles were occupied with discussions about how to replace traditional picturing techniques with digital technologies. At that time, an attempt was made to answer the question about what an artist can do at the beginning of the XXI century; the text title was "Paintings: the Picture and Matter. Critical Analysis of the Nature of Traditional and New Media" (Tapyba: vaizdas ir materija. Kritinė tradicinių ir naujųjų medijų prigimties analizė). In the current publication, the text is shorter, but for historical authenticity the ideas remain unchanged, only brief comments are made). The Scientific Supervisor was artist and philosopher Dr. Arūnas Gelūnas. **The research thesis** was the nature of digital and traditional picture creating technologies and their relation with the human body. **The research field** was limited by the author's personal experience gained working in traditional painting and design. The analysis and deconstruction of painting and digital picture-creating technologies, which were well known to the author, aimed to find the ways through which the artist's energy enters into the work of art. The research studies revealed the operating principles of digital photo cameras and uncovered the specifics of traditional painting techniques. Along with technological research, the advances at the time of cognitive psychology and neurology with references to Goldsmith's College authors' studio "The Virtual Embodied"¹ and new media studio "New Media: A Critical Introduction"² were introduced; attention was also paid to the works of Victor Seidler and Max Velmans. The problem of the gap between a picture and physical reality was grounded on remarks by the architect Juhani Pallasmaa in his book "The Eyes of the Skin"³ and on Sterner's insights in his book "Real Presences"⁴. Marshal McLuhan's "Understanding Media: The Extensions of Man" and Walter Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" formed the author's approach to medias, and the works of Anthony Giddens, Georg Steiner and Jean Baudrillard established his philosophical views. The work was also influenced by the works of the following Lithuanian authors: Arūnas Sverdiolas, Arūnas Gelūnas, Vytautas Michelkevičius, Erika Grigoravičienė, Dalia Navikaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Laima Kreivytė, Renata Dubinskaitė and many others. A theme-related Alfonsas Andriuškevičius article "The Fate of two myths" (Dviejų mitų likimas)⁵ influenced reflections and demystification of "The Myth of Brushstroke" (tepimo mitas) that was extensively discussed in the text.

1 *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London: Routledge, 1998.

2 Lister Martin, *New Media: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003.

3 Steiner George., *Tikrosios esatys*, Vilnius: Aidai, 1998.

4 Steiner George., *Tikrosios esatys*, Vilnius: Aidai, 1998.

5 Andriuškevičius Alfonsas, *Lietuvių dailė: 1975-1995*, Vilnius: VDA leidykla, 1997.

Main research method is the comparison of texts in different scientific fields that have almost nothing in common (cognitive psychology, neurology, philosophy), with the analysis of picture-creating techniques and the art processes at the time. The deconstruction method was used in order to reveal the specifics and nature of technologies, and analytic-empirical description was used to discuss the creation of such artists as *Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, Lucian Freud, Frank Auerbach, Chuck Close, Damien Hirst, Jenny Saville and Bill Viola. During the research, statements were empirically tested by creating paintings and digital works and exhibiting them in exhibitions.

Principal research tools are simple – the author's observation and critical thinking. In order to test ideas, traditional painting tools were used, and *Photoshop* was used to create digital images.

The 2007 text was defended in January 2008. By unanimous decision, the Commission awarded the author the Licentiate of Art. The research and experience gained during the research helped to understand the features of the aesthetics created by different media. Those features in later works are used as references to understand the works of art.

The 2014 Text

This text was written during doctoral studies. The main goal of the text was to find starting points necessary for creating, and to test those starting points by painting and documenting all of it. **The research thesis** concerned the human being's inherent need for a picture, its manifestations in our lives and the strategies developed by picture creators in order to satisfy that need. **The research field** was limited to problems familiar to the author. The text did not ask why we need those pictures, because this had been already studied by psychoanalysts (Freud and J. Lacan and others). Picture features were only briefly mentioned, but theoretical discourse about what pictures are and what they do was avoided, because picture researchers are engaged in this (eg. H. Belting, W.J.T. Mitchell et al.). The vast manifestation of human beings' demand for pictures is limited to the portraits of human beings who are impossible to see or to photograph. This category includes persons who lived centuries ago, but for whom pictures have not survived or are unreliable, and non-existing human beings.

Principal research tools: painting, drawing, portrait, anthropometry (craniometry), humour and irony. The tools were used according to their nature. Painting and drawing are irreplaceable tools to picture things that do not exist or exist only in human thoughts; anthropometry helps to achieve precision and reveal errors, and humour and irony allow for breaking the deadlock in which representational art

finds itself nowadays. Some of the more important tools were plastic human anatomy and critical analysis of works previously created, as well as introspection and process documentation.

Research methods. Widely used images and theories were compared in order to discover gaps and see the possible prospects for new picture-creating strategies. Those prospects were empirically tested by painting portraits and exhibiting them in exhibitions. Empirical test were used in order to evaluate the possibilities and the application of the aforementioned prospects. In creating portraits and their concepts, forensic facial reconstruction and craniometry methods were used, as well as the author's favourite methods of self-irony and self-portraits. Research was based on studies of forensic anthropology and forensic facial reconstruction. The research consultant, professor of anthropology prof. Dr. (hp) Rimantas Jankauskas, assisted considerably in dealing with those questions, and works of M.M. Gerasimov⁶, C. Wilkinson⁷, Karen T. Taylor⁸ and several others also helped. In painting the K. Donelaitis portrait, his works as well as surviving documents were studied and remains considered to be those of K. Donelaitis were examined. In addition, the reconstruction report⁹ by plastic facial reconstruction specialist Vytautas Urbanavičius was used. In creating portrait-painting strategies, reference was made to works of contemporary philosophers – Bruno Latour, Jacques Ranciere and Graham Harman. Knowledge of portrait history was gained from the works of Shearer West and John Walker. Knowledge of picture research was based on the books of Erika Grigoravičienė¹⁰ and Jolita Mulevičiūtė¹¹ and individual articles by Tojana Račiūnaitė, Hans Belting, Jonathan Miller and others.

Dialogue between the 2007 and 2014 texts – Ouroboros

Ouroboros¹², a serpent or a dragon eating its own tail, is an ancient symbol of cyclicity, renewal, self-recreation and spiritual rebirth. The seven-part dialogue between the 2007 and 2014 texts is a testimony to self-recreation and renewal, where each part verifies the previous one without necessarily confirming or denying

it. The dialogue begins and ends in 2007; the circular structure is chosen in order to demonstrate that this is not traditional, linear research for solving a concrete problem. The purpose of the dialogue is not to find unquestionable truths, but rather to rethink them by rejecting what is irrelevant or questionable and highlighting in contemporary culture resonating approaches to painting, portraits and reality. I hope that the reader will easily find an acceptable way of reading these texts, and perhaps will find opportunities to engage in the dialogue and rethink his or her beliefs about painting, portraits and reality.

Insertions

The insertions contain technical portrait-creating documentation together with the author's personal remarks. Descriptions of the material used and painting techniques are illustrated with pictures documenting the various stages of creation. All insertions, except III and IV, document the features of creating the portraits of K. Donelaitis, Ž. Augustas and his wives, without hiding any technical and creative mistakes. In insertions III and IV, there is a description of the creation processes of other authors for purposes of comparison. Insertion III illustrates the circumstances and technical games concerning how the Bill Viola video work "Ocean without Shore" (2007) was created. In insertion IV, the author, with references to the insights of the Rembrandt Harmenszoon van Rijn creation analysis, tried to reveal the painting strategies of the portrait "Self Portrait at the Age of 63" (1669). The predominant technological aspects of the insertions are used to highlight parallels between the nature of medias and the research on picture demand.

CONCLUSIONS

As already mentioned, the creative and research sections are directly related, so conclusions can be drawn on the basis of the text and the reflections on impressions raised by the pictures. In the creative section, the three manifestations presented related to a physical person's demand for a picture could be titled as picture-demand portraits ("The Case of K. Donelaitis", "The Case of In" (to be continued) and "The Case of *Homo Catinus*"). Those picture-demand portraits should be treated both as work results and as work conclusions. But knowing that the understanding of pictures in our culture is not as defined in detail as oral speeches are, the text version of the conclusions based on the author's impressions is presented.

The human demand for a picture revealed in the artistic research leads to the following conclusions: pictures are lying to us, but we still use them, no matter how tragicomic this may be; picture creators have been, and continue to be, subjective, but we still demand pictures from them. The opposition between analytic thinking

6 Герасимов М. М., *Восстановление лица по черепу (Современный и ископаемый человек)*, Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955.

7 Wilkinson C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

8 Taylor Karen T., *Forensic Art and Illustration*, CRC press, 2001.

9 *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

10 Grigoravičienė E., *Vaidinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

11 Mulevičiūtė J., *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra, 1865-1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

12 In Ancient Greek *Ouroboros* (οὐροβόρος ὄφις) meant "eating its own tail".

and innate reliance on pictures cannot be overcome, but perhaps it can be softened by refusing to accept only one “right” approach.

Since cultural changes have conditioned the weakening of the only one “right” approach, there is now an opportunity to represent the same object or phenomenon in different ways, while priority is given to the circumstances that focus on the main points. This would mean that surroundings and context determine what a work of art should look like. In order to satisfy the spectator’s picture demand, should portraits be created corresponding to the target, for example, those who carry on traditions would get traditional portraits, and those who admire science and progress would appreciate portraits reflecting scientific discoveries. However, this research is not concerned with satisfying someone’s needs, but with revealing and reflecting them. In order to achieve this goal, the author had to admit different, often contradicting approaches to reality, matter, picture and portrait. Studies of reality perception and how we see (part I and III) bring a clear understanding of the opposition between picture power and analytic thinking; studies of painting techniques pay attention to the possible connection between human senses and matter (part V); the understanding of the principles of information encrypting and studies of facial reconstruction methods (parts II and V) demystify scientific objectivity; the thinking of Bruno Latour, Graham Harman and other philosophers (parts IV and VII) broaden understanding of realities constructed by people themselves. Works created in the course of the research (parts IV and VI) reveal that there are no bad creative strategies, but if one of the strategies becomes too highlighted and hypertrophied, we may approach absurdity. Meanwhile, traditional portraits are produced without seeking special objectivity or subjectivity.

The research, which lasted for more than seven years, encompassed a large number of different problems related to pictures. Some of them, for example, the relations between digital picture-creating medias and reality, or the relation between painting and the human body, are discussed in documents produced during post-graduate studies: “Paintings: the Image and Matter. Critical Analysis of the Nature of Traditional and New Media” (2008). Although the insights of that time are still relevant, in the artistic research their role is rather supportive, so they are not discussed here. The main focus is placed on the research carried out during doctoral studies – manifestations of the desire for pictures and the possibilities for satisfying such a desire, also the influence of subjectivity in satisfying the aforementioned desire.

Both the creative and research sections show that the creator always leaves a personal mark on the work (fig. II.1.4-6), regardless of what methods or intentions were used to create it. In accordance with those results, the following conclusion is

drawn: **the avoidance of subjectivity or the celebration of objectivity is one of the strategies to conceal the truth.** And it does not matter whether this is conscious or not. Moreover, such behaviour is human, and its results often are more attractive than the search of truth. In creating portraits of unknown people, or reconstructing their appearance, neither pure objectivity or subjectivity is achievable, but both of them can help the creator. However, it is said that in times of scepticism, a more productive and convincing strategy is to recognize subjectivity and to use it to expose more deeply a person to be portrayed. The force and reality of the picture lies not in the declared principles of creation or the media used, but in the equivalence of an image lying in the thoughts of a creator and viewer. A number of Kristijonas Donelaitis portraits, created according to different principles, fit together, and the differences among them are determined rather by stylistics and not by the diversity of personal features (probably the creators of the portraits read K. Donelaitis “Metai”). It appears that any one of the created portraits could be accepted as real. By the way, in her review of the exhibition “Metai” at *atveria duris*, Laimutė Ligeikaitė says that “... according to precise dimensions of the skull of the exhumed poet, the painter painted his own individual skull version and portrait to which he adapted his facial features (*strange, but I imagine Donelaitis precisely like that*)¹³”. It is thought that even creators are subjective, but they nevertheless feel how society imagines the poet. Taking care of the scientific facts may provide inspiration, but it hardly helps. Philosopher J. Ranciere called such a phenomenon the sensual fabric of community.

Not knowing what K. Donelaitis actually looked like, and according to which principles his portraits were created, we choose the convincing picture according to our emotions and the poet’s image in our thoughts, which explains why there are portraits we do not appreciate. Portrait stylistics determine our emotions, so a person who does not like socialist realism probably would reject a portrait in this style without any deep thought of whether the face in the portrait fits an image he has created. It is thought that the **emotional mood of a picture is the primary condition for understanding it, so that almost no picture could represent any emotion, if the spectator remains the same.** In times of pluralism, a universal, generally likable picture of a human cannot exist. This explains, why, in the case of a new monument in a public space, society divides into two camps – one group adores it, the other hates it. In order to move from an emotional portrait evaluation to an analytic one, the picture alone is not enough. When we are looking at portraits that were created with different intentions, we can hardly “read” from the pictures about their conception. Neither scientific, nor quasi-scientific access is directly reflected

13 Ligeikaitė L., „Metai“ atvėrė vartus“, *7md*, Nr.3 (1064), 2014 sausio 24 d.

in portraits. From a number of created portraits certainly stand out craniometric portraits representing the world of “craniometry”, but not of visual reality; whereas the hybrid “*Homo Catinus* portrait”, even though it deviates from reality, fits in with other portraits due to its stylistics. I think we can conclude that a picture’s stylistics and media automatically create a degree of “certainty” acceptable to the spectator, but if we start to think critically, such “certainty” collapses quite easily. It can also be seen that, in a traditionally painted portrait, objectivity and subjectivity bind inseparably and complement each other. Whereas a craniometric portrait is taken out of context because of its excessive concreteness and the purity of information it provides, so to some extent it could be considered more objective. The information that it provides is very limited and one-way; everything that a portrait lacks must be created by the spectator himself. The creator’s humbleness and honesty are, of course, attractive features and visualization of the scientific world is very welcome in contemporary society, but what has to happen for traditional portraits to be replaced with minimalistic ones, and what would they look like?

By looking at craniometric and potmetric portraits, we see the reality of the dimensions existing in our thoughts. In the everyday visual world, we are not able to see this in such a pure form. Our imagination binds those worlds by discovering their interrelations and maybe even allows one to imagine people’s faces quite clearly. After practicing, we may see obvious differences among them, but can we read any emotions in a person portrayed by those points? Maybe we can, but does a skull or *catinus* have any emotions? It is obvious that these should be created by the spectators. I am not sure whether we are ready to be excited by points arranged on the basis of scientific method. We already have many emotionless works of art. A large number of artists, conforming to political systems, created artworks with minimal input of emotion from them (academicism, social realism...). This feature is also characteristic of portraits made by overwrought craftsmen. We can verify this by looking at the Hirsz Leibowicz graphic portraits of the Dukes Radvilai Family (XVI–XVIII century) (after 1785, Radvilai portrait Hall, Museum of House of Radvilai, Vilnius). I think that the people portrayed would have liked more attention from the creator and would have chosen more personal works.

In the research text quoted, philosophers suggest not separating natural sciences and humanities, an object’s symbol or picture and their sense-experience. The painting processes are described as if they were proof that painting is great media, allowing sense experience to be organically related with the semiotic meanings of a picture. So pragmatics should not condemn the disappearance of the painted portrait. We do not know whether a subjective painter’s approach is

enough to represent a person, but it is also questionable whether some part of reality, craniometric data representations for example, is enough to tell something interesting about people. This explains why the picture-demand portraits published in the creative section, study the human picture with different approaches, and their form can change according to the context and circumstances of the exhibition. In this case, those portrait versions corresponding to the context of the artistic research are presented.

APPENDIXES

The texts in the appendixes help to understand the circumstances of the research and its relation with works of other authors. For example, in appendix No. 1 “The Case of D. G. Fahrenheit” presents the research equivalent of the case of K. Donelaitis facial reconstruction. In this research, D. G. Fahrenheit’s portrait is created with digital technologies, and according to other methods of reality creation. This research also reveals manifestations of picture demand, that is, what people do if they do not have a portrait of a person important to them. In the appendixes you can also find schemes and data related to craniometry and methods of forensic facial reconstruction.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my deepest gratitude to my research advisor Prof. Dr. Giedrė Mickūnaitė for her enormous patience and unforgettable comments. I am no less grateful to my art project advisor Prof. Artūras Raila for his seriousness and deep sense of humour. I am very grateful to my consultant Prof. Dr. (hp) Rimantas Jankauskas for guiding me through the field of anthropology. I would also like to extend the round of thanks to the advisors of my post-graduate studies Dr. Arūnas Gelūnas and Prof. Jonas Kazlauskas, whose counsel and insights provided a solid basis for my doctoral research. I would also like to express my appreciation to artist Deimantas Narkevičius, Dr. Erika Grigoravičienė and Dr. Tojana Račiūnaitė for their comments on my thesis as well as to Dr. Piotr Jozefowicz for the information about the reconstruction G.D. Fahrenheit’s portrait. I am very grateful to artist Julijonas Urbonas, whose seminars on artistic research made a lasting impact on my thinking, and to Dr. Vytautas Michelkevičius for his artistic research meetings. I would like to thank artist and curator Arūne Tornau for the possibility to test my works in public shows. I have to say thank you to my colleagues at the Vilnius Academy of Arts for their tolerance of my busy, sulky-faced personality.

Projektas „Vaizdo poreikis“ gimė bendradarbiaujant su daugybe žmonių, norėčiau padėkoti bent keliems iš jų.

Esu nepaprastai dėkingas tiriamosios dalies vadovei Prof. Dr. Giedrei Mickūnaitei už jos begalinę kantrybę ir nepamirštamus komentarus. Ne mažiau dėkingas esu kūrybinės dalies vadovui prof. Artūrai Railai už jo rimtumą ir gilų humoro jausmą. Labai dėkingas prof. dr. (hp) Rimantui Jankauskui už pagalbą atropologijos klausimais. Nuoširdžiai dėkingas aspirantūros darbo vadovams dr. Arūnui Gelūnui ir prof. Jonui Kazlauskui, padėjusiems tvirtus pamatus doktorantūros studijoms. Dėkoju menininkui Deimantui Narkevičiui ir menotyrininkėms dr. Erikai Grigoravičienei, dr. Tojanai Račiūnaitei už šio darbo recenzijas. Dėkoju menininkui prof. dr. Piotru Jozefowiczui už pasidalinimą žiniomis apie G.D. Fahrenheito portreto rekonstrukciją. Dėkingas Julijonui Urbonui, kurio paskaitos apie meninį tyrimą turėjo didelę įtaką formuojant šį darbą ir dr. Vytautui Michelkevičiui už renginius, skirtus meniniam tyrimui. Dėkoju meninkei, kuratorei Arūnei Tornau už galimybę patikrinti kūrinius viešose parodose. Turiu padėkoti ir savo kolegoms už jų toleranciją mano rūškano veido skubančiai personai.

KŪRYBINĖ DALIS

VAIZDO POREIKIS

*Beveik visose viešosiose erdvėse
į mane žvelgia žmonių atvaizdai. Geriau įsižiūrėjęs matau,
kad bene visi šie atvaizdai ką nors meluoja.
Meluoja apie skanų maistą užkandinėse,
apie idilišką gyvenimą, apie man pasiryžusių padėti politikų
nuoširdumą... Maža to, kuo geriau šie vaizdai meluoja,
tuo labiau man patinka į juos žiūrėti. Kaip ir dauguma
modernios visuomenės žmonių suvokių, jog vaizdas -
tai tik miglotas tikrovės atspindys iš tam tikro stebėjimo taško,
tačiau man reikia tų atvaizdų, o mano kūnas
netgi akivaizdžiai meluojantį vaizdą dažnai linkęs priimti
„už gryną pinigą“. Stebina paradoksali vaizdo savybė –
įtikinti žiūrovą, nors jis žino, kad yra apgaudinėjamas.
Jei šios prieštaros panaikinti neįmanoma,
gal galima ją palengvinti? Kiek galime
žmogaus sukurtais vaizdais pasitikėti, koks yra
jų ryšys su tikrove? Ar menininko vaizduotė gali būti
„tikresnė“ už mokslą? Ar yra vaizdo melo ribos?*

IVADAS

Ilgus amžius klestėjęs tapyto portreto žanras dabar vargu ar suvokiamas taip pat, kaip iki mechaninio vaizdo reprodukuojamo atsirašymo. Fotografijai atėmus iš tapybos taikomąją – vaizdo dokumentavimo – paskirtį, ir vyraujančiai Vakarų pasaulio pasaulėžiūrai keičiant subjekto reikšmingumo sampratą, pasikeitė ir portreto tikslai. Visų pirma, jis nebepretenduoja į objektyvią žmogaus išvaizdos reprezentaciją: iš tapyto portreto mes vis dar reikalaujame tikrumo, tačiau slypinčio ne optiniame vaizdo tikslume, o kažkur kitur. Tai, kas tikra, pradėta suvokti skirtingai, nebėra vienintelio „teisingo“ požiūrio, mums teko išmokti pažvelgti į tą patį reiškinį bent iš kelių pozicijų. Subjekto reikšmingumo nuvainikavimas atvėrė kelius portretuojamojo, tarsi daikto ar gyvūno tyrimams, ignoruojant jo ego, todėl žmoguje išlikęs noras matyti ir vaizduotėje paversti gyvais mums svarbių asmenų atvaizdus įdomiai konfrontuoja su racionali, moksliniu požiūriu į vaizdą.

Projekto „Vaizdo poreikis“ kūrybinę dalį sudaro trys tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų serijos: **A.** K. Donelaičio atvejis, **B.** „In“ atvejis ir **C.** *Homo Catinus* atvejis. Šie darbai gimė tyrinėjant kaip migloti, tik mūsų mintyse egzistuojantys vaizdiniai paverčiami fizinėje realybėje gyvuojančiais ir jai įtaką darančiais vaizdais. Analizavau žmonių, kurių neįmanoma pamatyti ar nufotografuoti, portretų kūrimo būdus; gretindamas tyrimo metu kurtus portretus ir kitų autorių kūrinius ieškojau sąsajų, bandžiau atskleisti objektyvumo, kūrėjo vaizduotės ir melo vaidmenis žmogaus kurtame vaizde. Eksponuojamų darbų serijų pagrindą sudaro portretai, tęsiantys ir tuo pačiu kvestionuojantys Vakarų Europos portreto tradiciją, visus juos vienija „tikrumo“ siekis, kuris remiasi, autoriaus nuomone, abejotina objektyvumo ir subjektyvumo priešprieša ieškant „teisingo“ portretinio vaizdo.

Vaizdų tyrimo metu atrastas poeto Kristijono Donelaičio portretų panašumo neapčiuopiamumas, jo veido rekonstrukcijos netikslumai ir kūrėjų autoportretiško apvaiskos daugumoje K. Donelaičio portretų, pastūmėjo dar kartą rekonst-

ruoti poeto veidą, naudojant kriminalistikoje taikomus veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodus (A.3. pav.). Rekonstrukcijos ir tyrimo metu atsiskleidęs neišvenigiamas bet kokios kūrybos subjektyvumas paskatino sukurti ultraobjektyvaus kraniometrinių portreto koncepciją, kurios pagrindu tapo mokslui naudojami kaukolės matmenys (A.5, A.7, B.1, B.3, B.5, B.6 pav.). Visgi neatrodė, jog tokie portretai galėtų patenkinti žmoguje slypinti vaizdo poreikį (bent jau šiuo metu), todėl sukūriau dar vieną, alternatyvų „etinį autoportretavimo metodą“, kuris nebesidangsto objektyvumo siekiu. Metodo esmę sudaro objektyvumą simbolizuojančių mokslinių duomenų (naudotų kraniometriniais portretams) tarsi relikvijų inkorporavimas į subjektyvų autoportreto kūną, siekiant vaizdą paversti „tikru“ ir apeiti pretenzingą objektyvumo siekį. Taip nutapyti autoportretiniai poeto Kristijono Donelaičio (A. 8-9 pav.), kompozitoriaus ir politikos Mykolo Kleopo Oginskio (šiam leidinyje nepublikuojamas), Lenkijos karaliaus ir Lietuvos didžiojo kunigaikščio Žygimanto Augusto (B. 2 pav.) ir jo sutuoktinių Barboros Radvilaitės, Elžbietos ir Kotrynos Habsburgaičių portretai (B. 4, B.6, B.8 pav.). Kuriant Žygimanto Augusto portretą metodas praplečiamas papildomu „tikrumo“ įrodymu – autoriaus ir portretuojamojo vardų panašumu. Vėliau, siekiant išbandyti etinio autoportretavimo galimybių ribas, iširiamos buitinio objekto inkorporavimo į žmogaus portretą galimybės. Sukuriama kraniometrijos sistemai analogiška puodometrijos sistema ir puodometrinis portretas (C. 4 pav.), nutapomas Vakarų Europos portretavimo tradicijų reikalavimus atitinkantis *Homo Catinus* (žmogaus-puodo) portretas (C.5 pav.). Išsami šių eksperimentų, lėmusių „Vaizdo poreikio“ galerijos atsiradimą, dokumentacija ir faktų darsiųjų jiems įtaką aprašymas pateikiamas tiriamojoje šio darbo dalyje.

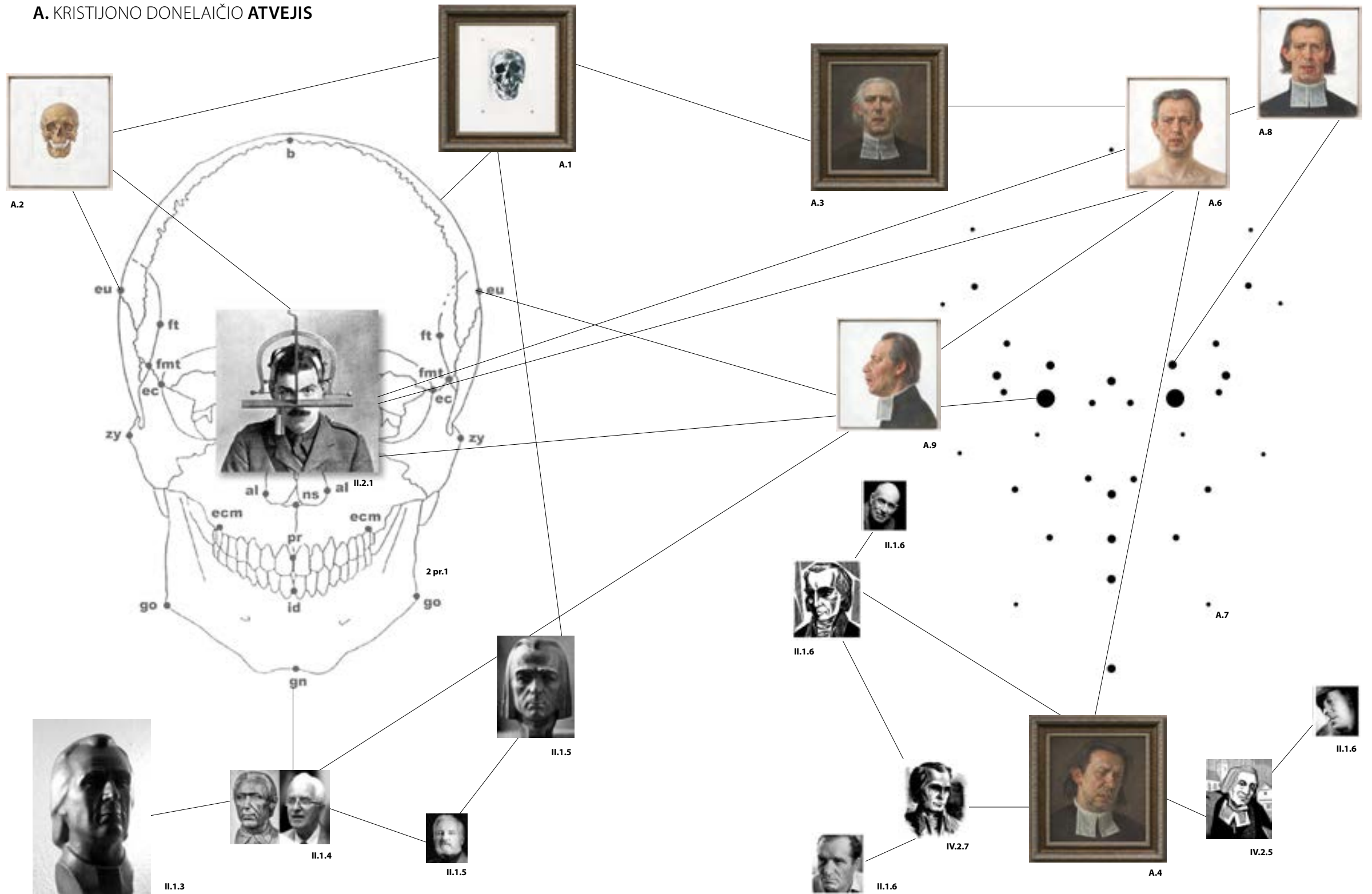
Tyrimo metu suformuotas „In“ atvejo tyrimas tęsiamas, todėl kūrybinėje dalyje publikuojami antropometrinis (B.9 pav.) ir autoportretinis (B.10 pav.) karaliaus Žygimanto Augusto bei Kotrynos Habsburgaitės (B.7-8 pav.) portretai sukurti jau paruošus tiriamąją dalį publikavimui ir nėra joje dokumentuoti.

A. K. Donelaičio atvejis

B. „In“ atvejis

C. *Homo Catinus* atvejis

A. KRISTIJONO DONELAIČIO ATVEJIS



<--

A. „Kristijono Donelaičio atvejis“

tapybos darbų ir juos lydinčių artefaktų instaliacija.

Žygimantas Augustinas, Vilnius, Lietuva, 2013-2014 m., įrėminti tapybos darbai, nuotraukos, schemos, instaliacijos matmenys gali kisti priklausomai nuo eksponavimo erdvės, autoriaus nuosavybė.

Projektas eksponuotas:

2015 „Lost and Found“, American University Museum at the Katzen Arts Center, Vašingtonas DC (JAV)

2014 „Išsklotinė“, VDA galerija „Titanikas“, Vilnius

2014 „Metai“ atveria vartus“, VDA galerija „Titanikas“, Vilnius

2014 „ArtVilnius“, galerija „Akademija“, LITEXPO, Vilnius

2013-2015 „Šimtmečio portretas“, Kaliningrado dailės galerija, Kaliningradas (Rusija); Kultūros istorijos muziejus, Górlitz (Vokietija); Lietuvos vidaus reikalų misterija, Vilnius (Lietuva); Dailės parodų rūmai Minske, Minskas (Baltarusija); Rokiškio krašto muziejus, Rokiškis (Lietuva); Valensijos universiteto biblioteka, Valensija (Ispanija); Lietuvos kultūros centras Varšuvoje, Varšuva (Lenkija).

Vieši pristatymai, publikacijos, recenzijos, kritikų atsiliepimai:

Jolantos Kryževičienės laida *Naktinis ekspresas*, LRT televizija, 2015-01-06 / 21:00

Monika Petruilienė, „Titanike“ – meno doktorantų paroda, LRT televizijos naujienų tarnyba, 2014-05-05 / 21:07

Laimutė Ligeikaitė, „Metai“ atvėrė vartus, 7md, NR. 3 (1064), 2014-01-24;

Kristina Stančienė, Rita Mikučionytė, *Neformalus pokalbis*, Literatūra ir menas, 2014-02-07 nr. 3460

Karolina Rybačiauskaitė, *Meninio tyrimo „Punctum“*, 7md, NR. 19 (1080), 2014-05-16

Šeferis Vaidas, *Kristijono Donelaičio 300-osioms gimimo metinėms. „Rudenio gėrybių“ kontrapunktai*, Naujasis židinys, Nr. 5, 2014

Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, VDA doktorantų skaitymai, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2014

Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, tarptautinis doktorantų simpoziumas „Reading Ranciere“, Nidos meno kolonija, Nida, 2014

Žygimantas Augustinas, *Self-Portrait is not me*, vieša paskaita Gdanskos meno akademijoje, Gdanskas (Lenkija), 2014

Žygimantas Augustinas, *Keičiant savo kaukolę*, tarptautinė konferencija „Kūnas: ne laiku ir ne vietoje“, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, 2015



-->

A.1. „Kristijono Donelaičio atvejis“ , tapybos darbų ir juos lydinčių artefaktų instaliacija (detalė).

Žygimantas Augustinas, *K. Donelaičio kaukolės kraniometrinių taškų perkėlimo ant drobės šablonas*, 2014, plastikinė plėvelė, rašalinė spauda, metaliniai smeigtukai, medinis rėmelis, 59 x 55 cm, autoriaus nuotr.



-->

A.2. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Bandymas atkurti K. Donelaičio kaukolę, palaidotą Tolminkiemyje, (eikastikė technė)*, 2012-2014, drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



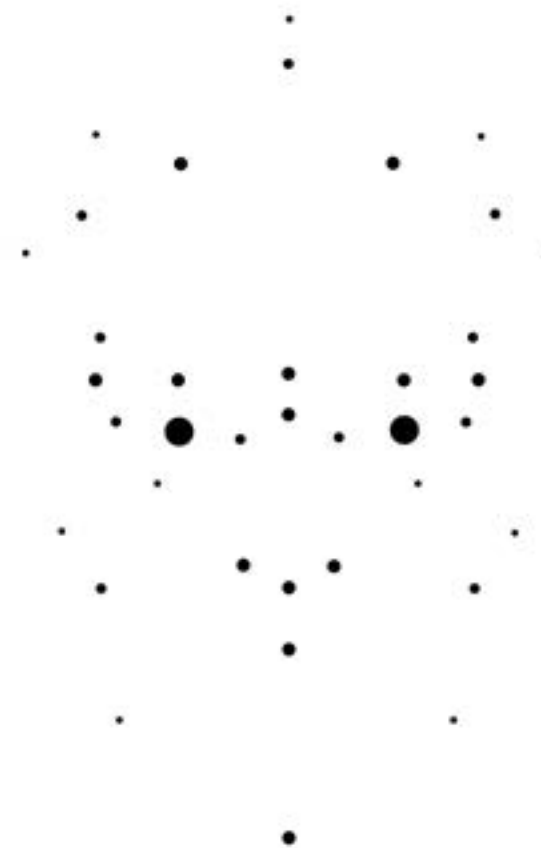
-->

A.3. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, K. *Donelaitis, rekonstrukcija pagal neryškų kaukolės nuotrauką*, 2014,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 59 x 55 cm, autoriaus nuotr.



-->

A.4. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Bendrinis donelaitis*, 2014,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 59 x 55 cm, autoriaus nuotr.



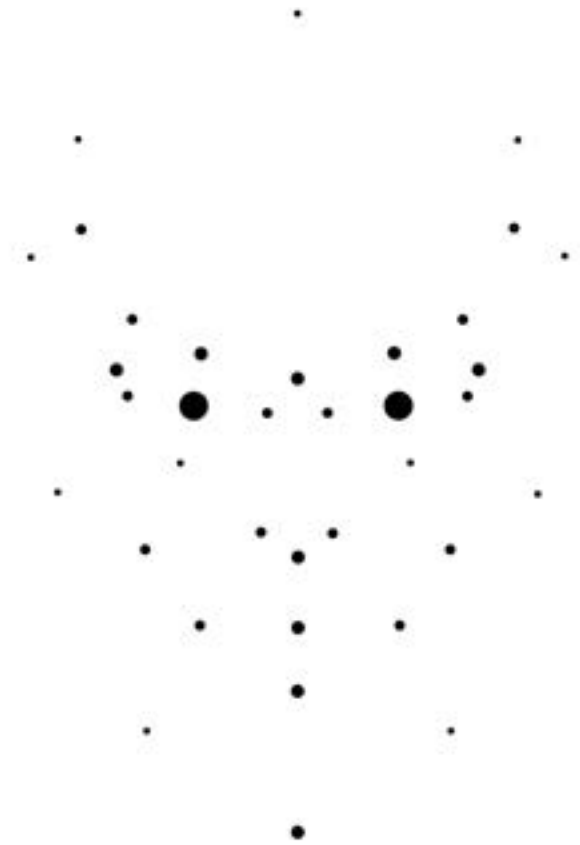
-->

A.5. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Kraniometrinis autoportretas*, 2014,
veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

A.6. „Kristijono Donelaičio atvejis“ , tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal kraniometrinius matmenis (eikastikė technė)*, 2014, drobė,
aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



-->

A.7. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinčių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Kraniometrinis K. Donelaičio portretas*, 2014,
veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

A.8. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis (eikastikė technė)*, 2014,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



-->

A.9. „Kristijono Donelaičio atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis (eikastikė technė) (profilis)*,
2014, drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.

B. „IN“ ATVEJIS



B.6



VI.2.3



B.2



B.4



ŽYGIMANTAS AUGUST(IN)AS



A.6

ŽYGIMANTAS AUGUSTAS
(1520-1572)



B.10



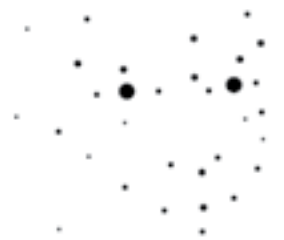
B.5



VI.2.4



B.7



B.3



VI.2.6



B.8



VI.2.5



B.9

<--

B. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinčių artefaktų instaliacija.

Žygimantas Augustinas, Vilnius, Lietuva, 2014-2015 m., įrėminti tapybos darbai, nuotraukos, schemas, instaliacijos matmenys gali kisti priklausomai nuo eksponavimo erdvės, autoriaus nuosavybė.

Projektas eksponuotas:

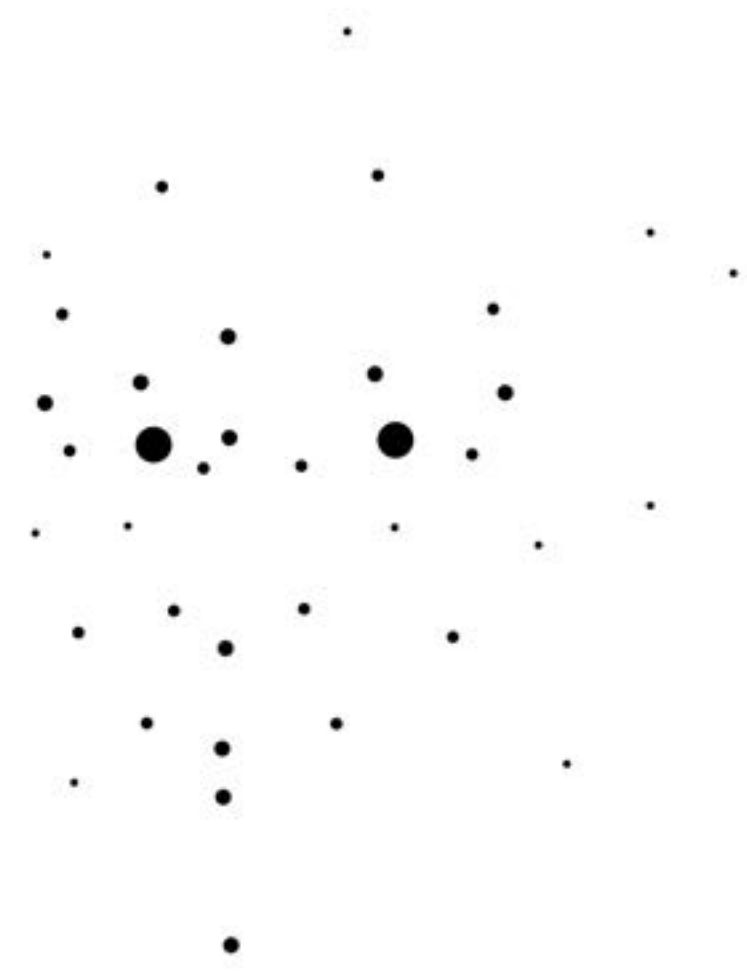
2014 3-ioji šiuolaikinės dailės kvadrinalė „Ant vėliavos stiebo“, Bastėja, Vilnius

Vieši pristatymai:

Žygimantas Augustinas, *vieša paskaita „Žygimantas Augustas vs Žygimantas Augustinas“*, 3-ioji šiuolaikinės dailės kvadrinalė „Ant vėliavos stiebo“, Bastėja, Vilnius, 2014

Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, tarptautinis doktorantų simpoziumas „Reading Ranciere“, Nidos meno kolonija, Nida, 2014

Žygimantas Augustinas, *Keičiant savo kaukolę*, tarptautinė konferencija „Kūnas: ne laiku ir ne vietoje“, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, 2015



-->

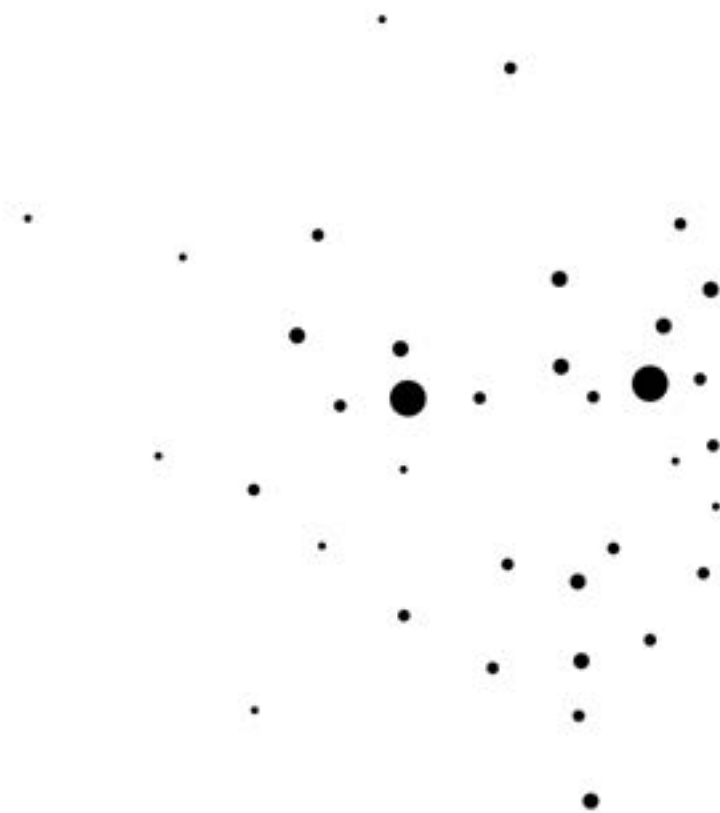
B.1. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinčių artefaktų instaliacija (detalė).

Žygimantas Augustinas, *Kraniometrinis karaliaus Žygimanto Augusto portretas (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2014, veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

B.2. „(IN) atvejis“ , tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Žygimantas August(in)as (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2014,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



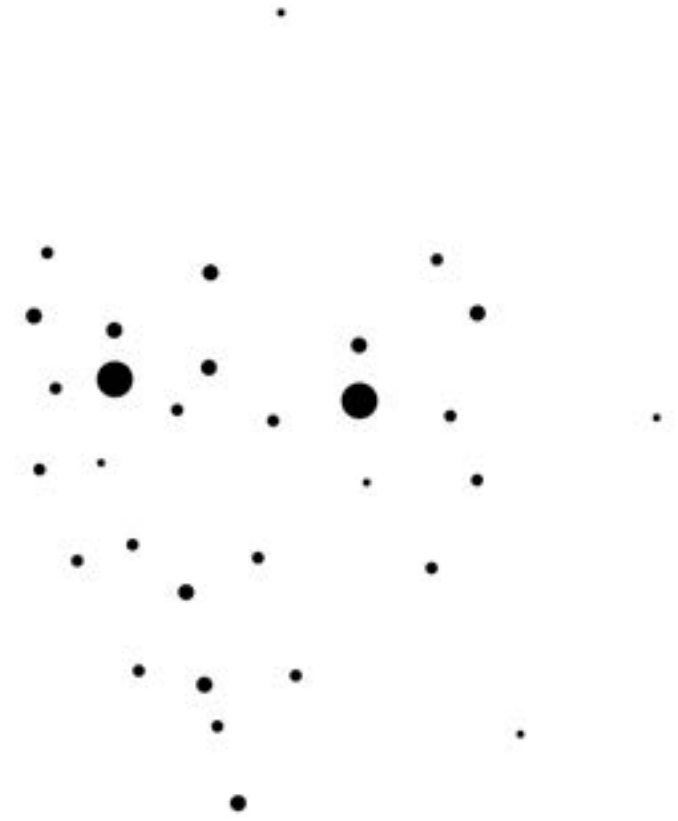
-->

B.3. „(IN) atvejis“ , tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Kraniometrinis Elžbietos Habsburgaitės portretas (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2014,
veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

B.4. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in)o pirmoji sutuoktinė (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2014,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



-->

B.5. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Kraniometrinis Barboros Radvilaitės portretas (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2014,
veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

B.6. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in) o antroji sutuoktinė (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2014,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



-->

B.7. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Kraniometrinis Kotrynos Habsburgaitės portretas (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2015,
veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

B.8. „(IN) atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in) o trečioji sutuoktinė (pagal L. Cranachą jaun.)*, 2015,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



-->

B.9. „(IN) atvejis“ , tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Antropometrinis karaliaus Žygimanto Augusto portretas (pagal Ž. Augustiną)*,
2015, veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



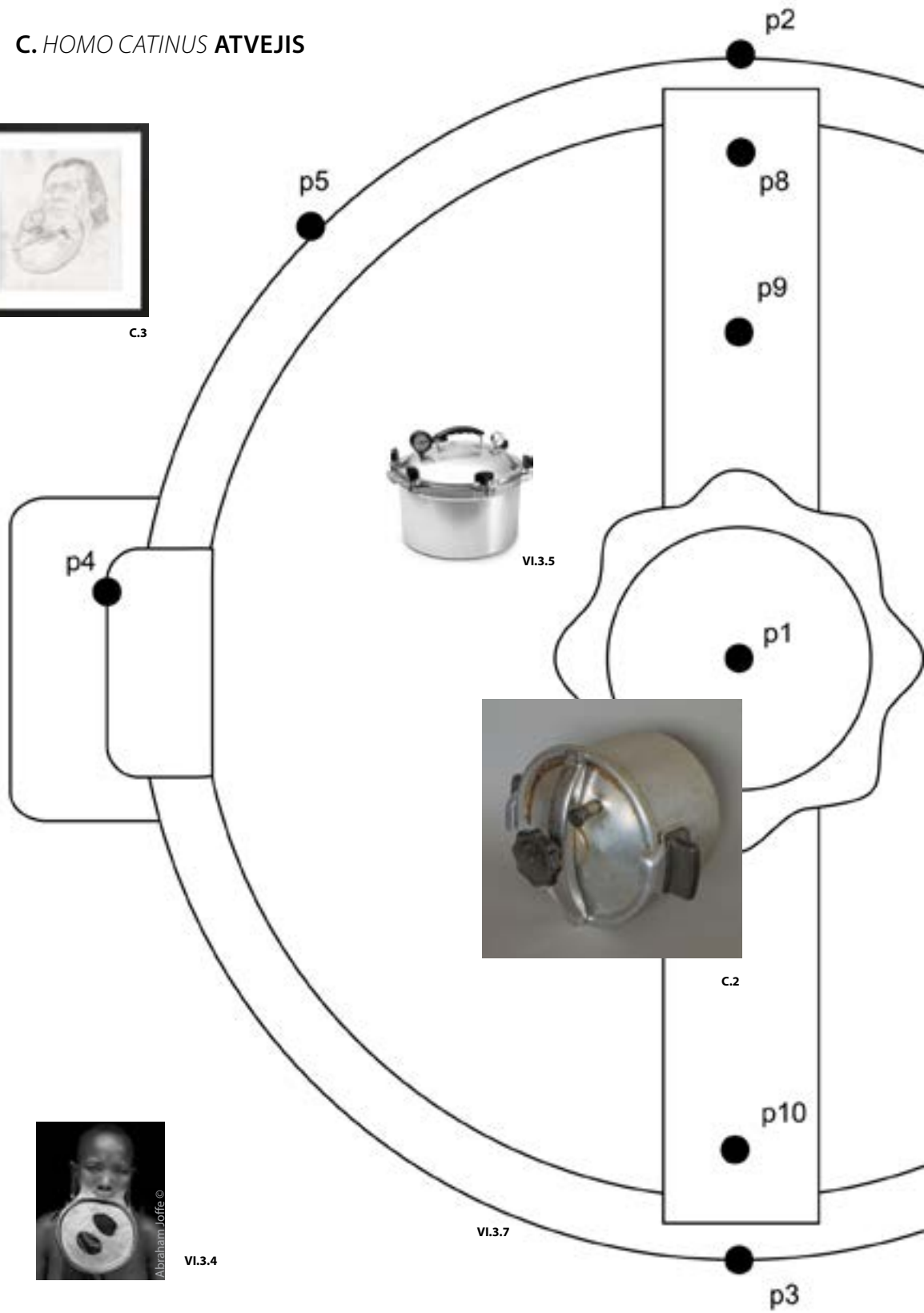
-->

B.10 . „(IN) atvejis“ , tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Karalius Žygimanas Augustas* (pagal Ž. Augustiną), 2015,
drobė, aliejus, 128 x 75 cm, autoriaus nuotr.

C. HOMO CATINUS ATVEJIS



C.3



VI.3.5



VI.3.7



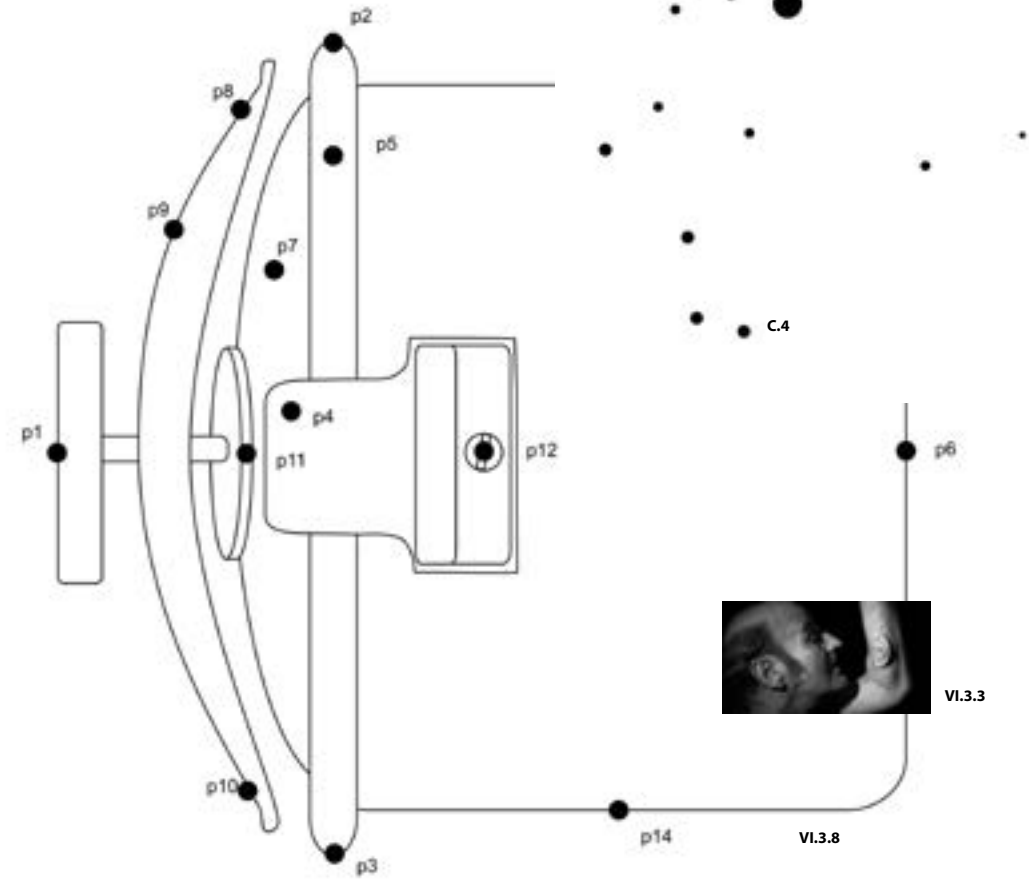
VI.3.4



C.1



C.5



VI.3.3



VI.3.7



VI.3.6

<--

C. „Homo Catinus atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija.

Žygimantas Augustinas, Vilnius, Lietuva, 2014-2015 m., įrėminti tapybos darbai, nuotraukos, schemas, instaliacijos matmenys gali kisti priklausomai nuo eksponavimo erdvės, autoriaus nuosavybė.

Projektas eksponuotas:

2015 „ArtVilnius“, galerija „Akademija“, LITEXPO, Vilnius

Vieši pristatymai:

Žygimantas Augustinas, *Vaizdo poreikis*, tarptautinis doktorantų simpoziumas „Reading Ranciere“, Nidos meno kolonija, Nida, 2014

Žygimantas Augustinas, *Keičiant savo kaukolę*, tarptautinė konferencija „Kūnas: ne laiku ir ne vietoje“, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, 2015



-->

C.1. „Homo Catinus atvejis“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).

Žygimantas Augustinas, *Pacientas*, 2015,
giclée spauda, archyvinis popierius, 30 x 30 cm, autoriaus nuotr.



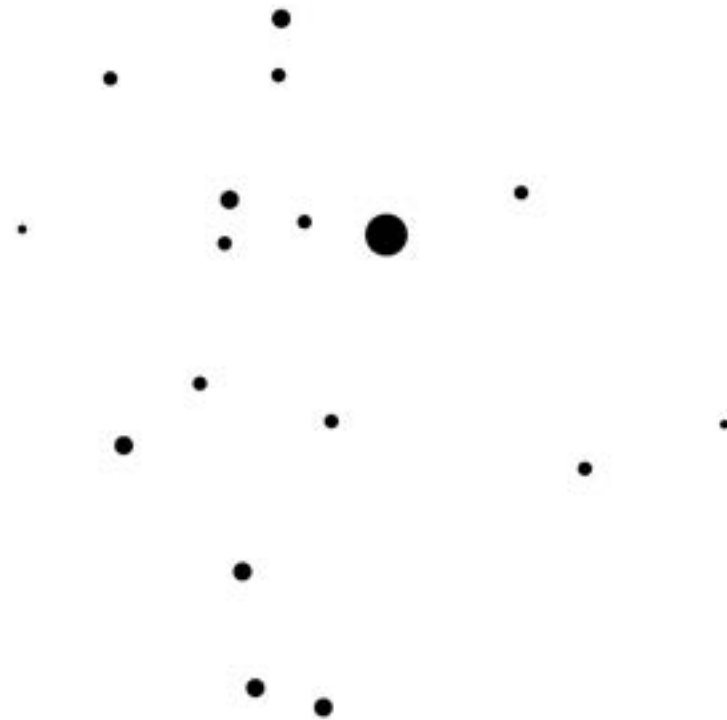
-->

C.2. „*Homo Catinus atvejis*“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Implantas*, 2015,
giclée spauda, archyvinis popierius, 30 x 30 cm, autoriaus nuotr.



-->

C.3. „*Homo Catinus atvejis*“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Lūpų diskas*, 2015,
sidabro adata, gruntuotas rankų darbo popierius, 36 x 33 cm,
medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.



-->

C.4. „*Homo Catinus atvejis*“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Puodometrinis portretas*, 2014,
veltinis, kintamas dydis, autoriaus nuotr.



-->

C.5. „*Homo Catinus atvejis*“, tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų instaliacija (detalė).
Žygimantas Augustinas, *Homo Catinus portretas*, 2015,
drobė, aliejus, medinis rėmelis, 47 x 43 cm, autoriaus nuotr.

TIRIAMOJI DALIS



A. K. Donelaičio atvejis

B. „ln“ atvejis

C. Homo Catinus atvejis

VAIZDO POREIKIS: TAPYBA, PORTRETAS, TIKROVĖ

ĮVADAS

Pavadinimas „Vaizdo poreikis“ kūrybinėje dalyje galėjo būti traktuojamas plačiausia savo prasme. Vaizdai niekada nėra vienareikšmiai, tad skirtingos žiūrovų interpretacijos ne tik, kad netrukdo, bet ir padeda meno parodai. Tiriamojoje dalyje, tikslumo dėlei, pavadinimą įprasta labiau apibrėžti, todėl atsirado papildomi trys žodžiai (TAPYBA, PORTRETAS, TIKROVĖ), duodantys nuorodą, kokiais aspektais žmogiškasis vaizdo poreikis bus nagrinėjamas. Visgi net ir toks patikslinimas nėra pakankamas, todėl būtina priminti darbo įžangoje vaizdų mėgėjui kilusius klausimus: Ar galima palengvinti analitinio mąstymo ir spontaniško pasitikėjimo vaizdais priešpriešą? Kiek galime žmogaus sukurtais vaizdais pasitikėti, koks yra jų ryšys su tikrove? Ar menininko vaizduotė gali būti „tikresnė“ už mokslą? Ar yra vaizdo melo ribos? Dar labiau apibrėžiant šių abejonių kuriamą lauką tenka pasitelkti asmeninę patirtį ir apsiriboti tapytojo ir vizualinės raiškos dėstytojo požiūriu į vaizdo poreikį.

Vaizdo tikrumo problema mane domina jau daugelį metų, iš pradžių ją tyrinėčiau technologiniu aspektu. Maniau, kad technologija gali pridėti arba sumažinti „tikrumo“, mano kaip praktikuojančio dailininko tikslas buvo labai konkretus – sužinoti *kaip medijos daro įtaką vaizdo suvokimui ir jo patikimumui* (koks tapybos ir skaitmeninės medijomis kuriamo vaizdo ryšys su fizine realybe ir kiek įtakos šiam ryšiui daro menininkas). Keletą metų tyrinėdamas technologijas, suvokiau, jog tikrumas slypi žmogaus psichikoje, o ne jo naudojamuose įrankiuose. Dėmesys tuomet nukrypo į žmogui būdingą vaizdo poreikį, kuris man atrodė irgi susijęs su vaizdo tikrumo problema. Ieškojau, kaip vaizdo suvokime pasireiškia subjektyvumas ir objektyvumas (kiek melo ir tiesos telpa vaizde, bei kiek šie dalykai priklauso nuo vaizdo suvokėjo). Tai tyrinėdamas tikėjau rasti atsakymą į mane neraminantį klausimą – *ar, kuriant vaizdus, subjektyvumas gali įtikinti labiau nei objektyvumas?*

Bandytas atsakyti į pirmąjį klausimą, apie medijų įtaką vaizdo tikrumui, buvo mano aspirantūros studijų (2005-2007) tikslas. Šių paieškų vertė slypi ne tiek atsakyme (supratau, kad vaizdo tikrumas slypi ne technologijose, o kūrėjo ir vaizdo suvokėjo vidiniuose įsitikinimuose), kiek technologijų prigimties pažinime ir atskleidime. Po šių paieškų likę tekstai, tikiuosi, bus naudingi ne man vienam ir galės suteikti naujų atramos taškų meno akademijose vykstančioms diskusijoms dėl tradicinėmis medijomis kuriamų vaizdų prasmingumo ir naudingumo. Šios diskusijos ypač aktualios ir Vilniaus dailės akademijoje, nes studijų programose tebeieškoma tradicinių medijų naudos.

Vaizdo ir jo kūrėjo objektyvumo, bei subjektyvumo tyrimas įgavo formą išlyginamųjų doktorantūros studijų metu (2013-2014). Šių paieškų panaudojimo perspektyvos platesnės. Išskirti faktai, manau, deda pamatus žmogaus portreto kaip subjektyvios tikrovės traktavimui ir suvokimui. Savo tyrimuose bandžiau atskleisti, jog portretų žavesys slypi labiau jų įtikinamume nei teisingume. Emocinis ir analitinis vaizdo suvokimas ne visuomet sutampa ir sunkiai gali būti atskirti vienas nuo kito. Šios žinios galėtų pasitarnauti realybės, kurią mes pažįstame iš žmogaus sukurtų vaizdų, apmąstymams ir gilesniam suvokimui. Tyrimo tekstas praverstų ir praktikams, dirbantiems su žmogaus veido atpažinimo problematika bei kuriantiems nežinomos išvaizdos žmonių portretus (pvz., karaliaus Mindaugo, didžiojo kunigaikščio Vytauto, mokslininko Gabrieliaus Fahrenheito ir pan.).

Šis tiriamasis darbas apima laikotarpį nuo 2005 iki 2015 m. Paprastumo dėlei tekstai suskirstyti į du sąlyginius laikmetį žyminčius rinkinius – 2007-ųjų ir 2014-ųjų tekstus, o metai žymi meno aspirantūros ir doktorantūros studijų pabaigą. Kiekvienas šių rinkinių atspindi tuometinius mano įsitikinimus ir interesų lauką. Tekstai sudėti ne chronologine tvarka, o siekiant sukurti dialogą tarp 2007-ųjų ir 2014-ųjų mąstymo, bandant atskleisti ne tik atsakymus į tyrinėjamus klausimus, bet ir klaidžiojimus ieškant jų. Skirtingu metu rašyti tekstai dažnai vienas kitą neigia, jų rašymo stilius taip pat nėra vienodas, tačiau šie bruožai atskleidžia mąstymo ir vertybių pokyčius, įvykusius per dešimt metų, kurie savo ruožtu šiek tiek atspindi ir Lietuvos dailės bei akademinio pasaulio pokyčius. Tokia struktūra taip pat suteikia skaitytojui galimybę rinktis, ką ir kada skaityti, priklausomai nuo dominančios temos. Jei skaitytojo nedomina realybės, materijos ir technologijų tarpusavio ryšių klausimai, jis gali drąsiai praleisti 2007-ųjų tekstus, bei tapybos darbų kūrimą dokumentuojančius interpus. Ir atvirkščiai, jei skaitytoją domina tik tapybos ir skaitmeninių technologijų problematika, o subjektyvumo ir objektyvumo įtaka kuriant portretus yra savaime suprantama – jis gali praleisti 2014-ųjų tekstą. Kiekvieno 2007-ųjų teksto pradžioje ir pabaigoje pateiki-

ami trumpi komentarai laužtiniuose skliaustuose, rašyti jau 2015 metais, atskleidžiantys kaip pasikeitė autoriaus požiūris ir kaip šiuos tekstus galima būtų susieti su 2014-ųjų metų tekstais.

Kadangi vaizdai vargu ar gali būti vienareikšmiški, išvadas apie vaizdų tikrumą, subjektyvios tikrovės kūrimo galimybes, objektyvumo siekį bei medijų įtaką vaizdo suvokimui turėtų padaryti pats skaitytojas, žvelgdamas į mano pateikiamus vaizdų ir tekstų sugretinimus. Būtų puiku, jei tyrimo rezultatai skaitytojui atsiskleistų asmeniškai per meninį ar estetinį potyrį, o ne įrodinėjant remiantis formaliaja logika. Visus savo teiginius stengiausi patikrinti – įrodyti arba paneigti sukurdamas su jais susijusį portretą. Šių portretų „gimimo“ aplinkybės buvo dokumentuojamos ir pateikiamos tarpuose, jų rezultatai pateikiami kūrybinėje dalyje. 2007-ųjų tekste nagrinėjami medijų prigimties ir ryšio su tikrove ir žmogaus kūnu klausimai išvadose nebus apžvelgiami, nes tai buvo padaryta aspirantūros darbe (2008), o autoriaus požiūris į daugumą jų jau pasikeitęs. Šiame tyrime aspirantūros metu prieitos išvados tapo mano naudojamo tapybos įrankio priešistore ir polemikos tarp 2007-ųjų ir 2014-ųjų tekstų kurstytojomis.

2007-ŪJŪ TEKSTAS.

Tekstas rašytas aspirantūros studijų Vilniaus dailės akademijoje metu licenciate laipsniui gauti. Anuomet Lietuvoje meninis tyrimas dar nebuvo išsikovojęs akademinų pozicijų, o licenciate laipsnis buvo skirtas gilinti magistrantūros studijų metu įgytas žinias, siekiant jas panaudoti dėstyti (meno doktorantūra tuo metu Lietuvoje taip pat dar neegzistavo). Tai laikas, kai naujosios technologijos žadėjo išspręsti visas mūsų problemas, o akademinuose ir meno sluoksniuose virė diskusijos apie tradicinių vaizdavimo būdų pakeitimą skaitmeninėmis technologijomis. Tuo metu buvo bandoma atsakyti į klausimą, ką gali veikti tapytojas XXI a. pradžioje; tekstas vadinosi „Tapyba: vaizdas ir materija. Kritinė tradicinių ir naujųjų medijų prigimties analizė“ (leidinyje jis pateikiamas šiek tiek sutrumpintas, bet mintys, siekiant istorinės autentiškos, nepakeistos, pridėti tik trumpi komentarai). Darbui vadovavo menininkas ir filosofas dr. Arūnas Gelūnas. **Tyrimo tema** – skaitmeninių ir tradicinių vaizdo kūrimo technologijų prigimtis ir jų sąsaja su žmogaus kūnu. **Tyrimo laukas** apribotas autoriaus asmenine patirtimi, įgyta dirbant tradicinės tapybos ir dizaino srityse. Analizuojamos ir dekonstruojamos autoriui gerai pažįstamos tapybos ir skaitmeninės vaizdų kūrimo technologijos, siekiama aptikti kelius, kuriais menininko energija patenka į meno kūrinį. Tyrinėjimai leidžia išsamiai susipažinti su skaitmeninių fotokamerų veikimo principais ir atskleidžia tradicinių tapybos technologijų specifika. Lygia gre-

ta technologiniams tyrinėjimams pateikiamos tuometės kognityvinės psichologijos ir neurologijos naujovės, naudojantis Goldsmith'o koledžo autorių studija „Įkūnytas virtualumas“¹ ir naujųjų medijų studija „Naujosios medijos: kritinis įvadas“², atkreipiamas dėmesys į realybės suvokimo tyrinėtojų Victorio Seidlerio ir Maxo Velmanso darbus. Vaizdo atotrūkio nuo fizinės realybės problematika grindžiama architekto Juhaniao Pallasmaa pastebėjimais knygoje „*Odos akys*“³, bei George'o Steinerio įžvalgomis knygoje „*Tikrosios esatys*“⁴. Marshalo McLuhano „Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai“ bei Walterio Benjamino „Meno kūrinys mechaninės reprodukcijos amžiuje“ formuoja autoriaus požiūrį į medijas, o Anthonio Giddenso, Georgo Steinerio ir Jeano Baudrilard'o darbai formavo tuometines filosofines pažiūras. Taip pat įtaką darė šie panašią tematiką tyrinėję lietuvių autoriai: Arūnas Sverdiolas, Arūnas Gelūnas, Vytautas Michelkevičius, Erika Grigoravičienė, Dalia Navikaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Laima Kreivyte, Renata Dubinskaitė ir daugelis kitų. Su tema susijęs Alfonso Andriuškevičiaus straipsnis „Dviejų mitų likimas“⁵ įtakojo tekste plačiai aptariamo „tepimo mito“ apmąstymus ir demistifikavimą.

Pagrindiniu tyrimo metodu tampa skirtingų, tarpusavyje mažai susijusių mokslo sričių (kognityvinės psichologijos, neurologijos, filosofijos) tekstų gretinimas su vaizdo kūrimo technologijų analize ir tuomečiais meno procesais. Dekonstrukcijos metodas naudotas siekiant atskleisti technologijų specifiką ir prigimtį, o analitinis-empatinis aprašymas pasitelktas aptariant menininkų Rembrandto Harmenszo van Rijno, Luciano Freudo, Franko Auerbacho, Chucko Close'o, Damieno Hirsto, Jenny Saville, Billo Viola'os kūrybą. Taip pat tyrimo metu teiginiai buvo išbandomi empiriškai – kuriant tapybos ir skaitmeninius kūrinius bei juos eksponuojant parodose.

Pagrindiniai tyrimo įrankiai paprasti – autoriaus rega ir kritinis mąstymas. Taip pat idėjų tikrinimui naudojamos tradicinės tapybos priemonės bei kompiuterinė programa *Photoshop* skaitmeninių vaizdų kūrimui.

2007-ųjų metų tekstas buvo apgintas 2008 m. vasario mėnesį vienbalsiu komisijos sprendimu, o jo autoriui suteiktas Menų licenciato laipsnis. Atliktas tyrimas ir jo metu įgyta patirtis padėjo suvokti skirtingų medijų kuriamos estetikos ypatybes, kurių vėlesniuose darbuose naudojamos kaip kūrinių suvokimo nuorodos.

1 *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London: Routledge, 1998.

2 Lister M., *New Media: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003.

3 Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005.

4 Steiner G., *Tikrosios esatys*, Vilnius: Aidai, 1998.

5 Andriuškevičius A., *Lietuvių dailė: 1975-1995*, Vilnius: VDA leidykla, 1997.

2014-ŪJŪ TEKSTAS.

Tekstas rašytas 2013–2015 metais išlyginamųjų doktorantūros studijų metu. Teksto pagrindinis tikslas – tyrimas siekiant surasti kūrybai reikalingų atspirties taškų, patikrinti šias atspirtis tapant ir visa tai dokumentuoti. **Tyrimo tema** – žmogui būdingas vaizdo poreikis, jo apraiškos mūsų gyvenime ir vaizdų kūrėjų kuriamos strategijos, siekiant šį poreikį patenkinti. Tekstas yra meninio tyrimo dokumentacija, todėl temą atskleisti siekiu ne vien loginiais argumentais, bet ir meninio arba estetinio patyrio pagalba. Naudoju manyje slypintį vaizdo ir tikrumo poreikį – vaizdų, kurių nėra, bet man trūksta kūrimui; gretinu juos su kitų kūrėjų vaizdais ir mintimis, bandau atskleisti bendresnius nei asmeniniai vaizdo poreikio malšinimo metodus ir strategijas.

Tema plati, todėl **tyrimo laukas** yra smarkiai apribotas. Šiame tekste nenagrinėju, kodėl mums reikia vaizdų, nes tai jau tyrinėjo psichoanalitikai (S. Freudas, J. Lacanas ir kiti). Trumpai užsimenu apie vaizdo ypatybes, bet teorinio diskurso, kas yra vaizdai bei kaip jie veikia, vengiu, nes tuo užsiima vaizdų tyrėjai (pvz., H. Beltingas, W. J. T. Mitchellas ir kt.). Neaprepiamai didelį žmogaus vaizdo poreikį susiaurinu iki portretinių vaizdų poreikio, o pastarąjį dar kartą apkarpu, apsiribodamas žmonių, kurių neįmanoma pamatyti ar nufotografuoti, portretais. Į šią kategoriją papuolė asmenybės, gyvenusios prieš kelis šimtmečius, bet nepalikusios savo atvaizdų arba palikusios nepatikimus, taip pat neegzistuojantys žmonės. Tikrumo ir tapybos galimybių sampratos šaknys yra 2007-ųjų tekste, tačiau šiame tyrime jos dažnai kvestionuojamos.

Tyrimo pagrindiniai įrankiai: tapyba, piešinys, portretas, antropometrija (kranometrija), humoras ir ironija. Įrankius stengiausi naudoti pagal jų prigimtį - tapyba ir piešinys yra nepakeičiamos priemonės vaizduojant tai, ko nėra arba yra tik žmogaus mintyse, antropometrija man padėjo siekti tikslumo ir atskleisti klaidas, o humoras ir ironija leido išėiti iš aklavietės, kurioje reprezentacinis menas atsiduria šiomis dienomis. Vieni svarbesnių įrankių buvo ir plastinė žmogaus anatomija bei kritinė anksčiau sukurtų darbų analizė, savistaba ir proceso dokumentacija.

Metodai. Tyrime naudoju vaizdų ir teorijų gretinimo metodą, siekdamas atrasti spragas ir įžvelgti galimas perspektyvas naujoms vaizdų kūrimo strategijoms. Empirinis šių perspektyvų tikrinimas tapant portretus ir eksponuojant juos parodose turėtų suteikti galimybę įvertinti jų pritaikomumą. Kurdamas portretus ir jų koncepcijas naudojausi teisminės veido rekonstrukcijos pagal kaukolę ir kranometrijos metodus, taip pat plačiai taikiau savo pamėgtus autoironijos ir autoportretavimo metodus.

Tyrimai rėmėsi Teisminės antropologijos ir veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodikų studijavimu, šioje srityje daug padėjo mano konsultantas antropologijos prof. dr. (hp) Rimantas Jankauskas, bei M.M. Gerasimovo⁶, C. Wilkinson⁷, Karen T. Taylor⁸ ir kitų autorių knygos. Tapydamas K. Donelaičio rekonstrukcinį portretą, studijavau ne tik jo kūrinius, bet ir išlikusius dokumentus bei jam priskiriamų palaikų tyrimo medžiagą, taip pat rekonstrukciją atlikusio archeologo, veido plastinės rekonstrukcijos specialisto Vytauto Urbanavičiaus ataskaitą⁹. Kurdamas portretų tapymo strategijas rėmiausi šiuolaikinių filosofų Bruno Latouro, Jacques'o Ranciere'o ir Grahamo Harmano darbais. Portreto istorijos žinios buvo suformuotos Shearer West ir Johno Walkerio darbų. Vaizdinių tyrimų žinios rėmėsi Erikos Grigoravičienės¹⁰ ir Jolitos Mulevičiūtės¹¹ knygomis bei atskirais Tojanos Račiūnaitės, Hanso Beltingo, Johnatano Millerio ir kitų tyrėjų straipsniais.

DIALOGAS TARP 2007-ŪJŪ IR 2014-ŪJŪ - UROBORAS

Uroboras¹² - gyvatė arba drakonas, ryjantis savo uodegą – senovinis simbolis, reiškiantis ciklišumą, atsinaujinimą, savęs perkūrimą ir dvasinį atgimimą. Septynių dalių dialogas tarp 2007-ujų ir 2014-ujų tekstų yra savęs perkūrimo ir atnaujinimo liudijimas, kur kiekvienas skyrius tikrina ankstesnįjį, nebūtinai jį patvirtindamas arba paneigdamas. Dialogas prasideda ir baigiasi 2007-aisiais, rato struktūrą pasirinkau, norėdamas parodyti, jog tai nėra tradicinis, linijine struktūra paremtas tyrimas, skirtas išspręsti konkrečią problemą. Šio tekstų pokalbio tikslas ne atrasti neginčijamas tiesas, o jas permąstyti, atmetant tai, kas nebeaktualu arba abejotina ir išryškinti šiuolaikinėje kultūroje rezonuojančius požiūrius į tapybą, portretą ir tikrovę. Tikiuosi, jog skaitytojas nesunkiai suras jam priimtina šių tekstų skaitymo būdą, ir galbūt ras progų įsitraukti į tekstų pokalbį bei apmąstyti savo įsitikinimus tapybos, portreto ir tikrovės atžvilgiu.

6 Gerasimov M. M., *Восстановление лица по черепу (Современный и ископаемый человек)*, Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955.

7 Wilkinson C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

8 Taylor Karen T., *Forensic Art and Illustration*, CRC press, 2001.

9 *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

10 Grigoravičienė E., *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

11 Mulevičiūtė J., *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra, 1865-1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

12 Graikiškai *ouroboros* (οὐροβόρος ὄφις) - „ryjantis savo uodegą“.

PRIEDAI

Prieduose atsidūrę tekstai taip pat turėtų padėti suvokti tyrimo aplinkybes ir ryšį su kitų specialistų darbais. Pavyzdžiui, priedas nr. 1., „D. G. Fahrenheito atvejis“, atskleidžia analogišką, mano tyrinėjamam, K. Donelaičio veido rekonstrukcijos atvejui tyrimą, kurio metu sukuriama D.G. Fahrenheito portretas, naudojantis skaitmeninėmis technologijomis, remiantis kitais tikrovės kūrimo metodais. Taip pat šis tyrimas puikiai atskleidžia vaizdo poreikio apraiškas, t.y. ką žmonės daro, jei neturi jiems svarbaus asmens portreto. Prieduose galėsite rasti su kraniometrija ir kriminalistiniais veido rekonstrukcijos metodais susijusias schemas bei duomenis.

I VAIZDAS IR TIKROVĖ

[Šios ir kitų dalių, kurių pavadinimas prasideda „2007-iejį“, tekstas rašytas 2005-2007-aisiais metais, tekste dėstytos mintys nekeistos, skyrių pavadinimai taip pat išlikę tie patys. Kai kurie skyriai yra šiek tiek sutrumpinti siekiant juos suderinti su vėlesniu tekstu bei nevarginti skaitytojo su tyrimu nesusijusiais dalykais.]

Efektingas vaizdas ant pakvietimo į tapybos parodą – dažna nusivylimo, patiriamo apsilankius parodoje, preliudija. Akys kartu su vaizduote mums piešia tai, apie ką svajojame, tačiau susiejus patirtį su realybe dažnai svajonėms lemta žlugti. Nuolatinis reklamos brukamas vizualumu ir vaizduote pagrįstas įvaizdis tampa mąstančiam žmogui nieko nebereiškiančiu veiksmu. Madingai atrodantis dviratis, išsiardantis pradedant juo važiuoti, arbatinukas, kuriame užviręs vanduo tampa nekaidrus – tai daiktai, kurie turi išvaizdą, bet nebeįgali atlikti funkcijos. Vaizdas tampa savitikslis ir skirtas tik vaizduotei stimuliuoti, materija ir fizinis veiksmas, susijęs su ja, šiems daiktams - per sunki našta.

Realybės dematerializacija¹³ pasireiškia ir dailėje, tapybos darbai pradeda egzistuoti tik virtualiojoje erdvėje, jiems užtenka žavesio tik tol, kol jie yra nedidelis vaizdelis kompiuterio ekrane arba bukletėlyje. Žmonėms, norintiems turėti tapybos darbą, belieka uoliai įrodinėti, kad šis dailininkas labai garsus ir paveikslas iš tikrųjų yra labai geras. Nemalonus jausmas žiūrint į nemokšiška, nejaučiant medžiagos, užteptus dažus neretai disonuoja su paveikslo turiniu ir tik agresyvi reklama gali nukreipti nuo to dėmesį.

Tapydamas paveikslus, vaikščiodamas po parodas, dažnai susimąstau apie tapybos vietą ir prasmę šiuolaikiniame meno pasaulyje. Visą laiką jaučiu, kad tapyba turi savo nišą tarp video, instaliacijų ir kitų palygint neseniai atsiradusių meno medijų,

¹³ 2007-ųjų tekste materijos sąvoka, nors ir dažnai vartojama, autoriui buvo nepakankamai aiški, todėl visur kur vartojamos „dematerializacijos“ ir kitos su nematerialumu susijusios sąvokos, nematerialumas turėtų būti suprantas kaip virtualumas arba virtuali materijos forma. Kadangi, siekiant autentikos, tekstas nekeistas, ši klaida nebuvo ištaisyta.

tačiau, pradėjus analitiškai mąstyti šis pojūtis silpsta ir kone išnyksta. Ar tapyba bus išstumta, kaip tai atsitiko alchemijai, visas medžiagas sudėliojus į Mendelejevo lentelę? Bandymai iš džiovinto bazilisko ir raudonplaukio žmogaus kraujo išgauti auksą ne tiek jau daug skiriasi nuo tapytojo pastangų iš sutrinto molio sumaišius jį su aliejumi sukurti žmogų. Šis, šiuolaikinio žmogaus akimis beviltiškas tikėjimas padėjo atsirasti Rembrandto, Ticiano, Velaskeso šedevrams, į kuriuos žiūrėdamas ne kartą esu patyręs jausmą, jog stoviu prieš gyvą žmogų. Remiantis griežta pragmatiška logika ir juos, ir alchemikus, ir mane, kuris apie tai rašo, galima būtų priskirti prie bepročių. Visgi ši keista patirtis yra aplankius begalę žmonių ir netgi jiems patikus, - prie minėtų autorių kūrinių veržiasi minios. Šis keistas racionalaus proto užtemimas būdingas ir šiuolaikiniams tapytojams. Viename interviu britų tapytojas Lucianas Freudas prisipažįsta: „Noriu, kad mano portretuose būtų žmonės, tačiau kad jie nebūtų kaip žmonės. Kad jie nevaizduotų pozuotojo, bet juo būtų.“¹⁴

Jausmas, kad kuri materija, aplanko daugelį tapytojų ir yra ko gero viena iš stipriausių juos vedančių emocijų. Tapyba be tikėjimo stebuklais tampa panaši į bergždžią dažymą. Pagrindinis bruožas, tapytojus skiriantis nuo dažytojų, yra gebėjimas matyti dažuose ne vien spalvą ir kitas fizines savybes, bet ir emocinį, bei intelektualinį potencialą. Vaizduotė turi mokėti kurti ne tik nežabotus vaizdinius, bet ir įžvelgti reikšmes bei jausmus, slypinčius dažų faktūroje, spalvoje, potėpyje. Žiūrint į dažus matyti vien dažus ir nieko nejausti – blogiausia, kas gali nutikti tapytojui.

1.1. VAIZDO DOMINAVIMAS MUS SUPANČIOJE APLINKOJE

Didžiąją dalį informacijos apie mus supantį pasaulį mes gauname vaizdų dėka. Tuo remdamiesi dizaineriai, reklamų kūrėjai, menininkai ypatingai daug dėmesio skiria informacijos pateikimui ir mūsų juslių stimuliuojimui vaizdais. Šių pastangų pasekmė – žibantys ir mirgantys reklaminiai skydai ir monitoriai, milžiniški aukštos kokybės spaudos plakatai ir kiti žvilgsnį prikaustantys objektai. Sunku pasakyti, kodėl taip susiklostė žmonių mąstymas, tačiau dauguma iš mūsų vaizdą linkę vertinti labiau nei kitomis juslėmis gaunamą informaciją. Suomų architektas Juhanis Pallasmaa savo knygoje „Odos akys“ rašo: „Vaizdas ir garsas dabar yra socialiai privileijuotos juslės, tuo tarpu kitos trys [skonis, kvapas, lytėjimas] yra traktuojamos kaip archainės liekanos, skirtos privačioms funkcijoms ir yra užgniaužtos kultūros kodo“¹⁵. Šį reiškinį stebėjo daug filosofų, yra net išleista filosofinių esė knyga „Modernybė ir

vaizdo hegemonija“¹⁶, kurioje teigiama, jog žinias, tiesą ir tikrovę jau antikinė graikų filosofija tyrinėjo remdamasi vaizdu. Įdomų vaizdo sureikšminimo pavyzdį radau viename iš Davido Joselito straipsnių: „*keliuose gėjų leidiniuose, nemokamai platinamose Los Andžele, pastebėjau reklamą. Joje buvo pavaizduotas vyras želė suteptais plaukais, dramatiško žvilgsnio, aukštais skruostikauliais, jo veidas buvo aprėmintas užrašu: „Nuostabu? Žinoma. / Tikra? Kam tai svarbu?“. Šis skelbimas - vienas iš daugelio korekcinės plastinės chirurgijos reklamų populiariojoje spaudoje.*“¹⁷ Toliau Davidas Joselitas užduoda klausimą, kodėl reklamuotojai pasirenka tokį tekstą, jei tikrumas niekam nerūpi? Ar mūsų kūnas iš tiesų taip lengvai formuojamas, kaip bando įtikinti chirurgai, ar, kaip įrodė genetikai, mūsų išorė yra viso labo tik genetinis kodas? Akivaizdu jog šie apmąstymai yra galimi tik tuomet, jei mes į kiekvieną iš savo juslių žvelgiame atskirai, antraip dirbtinės krūtys būtų akimirksniu demaskuotos lytėjimo patirties, o gražiai atro-dantis ir pusmetį negendantis maistas netektų žavesio neužuodus jokio kvapo. Tiesa, technologijų dėka mes išmokstame vis tobuliau apgauti jusles, dabar jau yra įmanoma minėtam maistui suteikti ir patrauklų kvapą, tad belieka arba pasiduoti imitacijų žavesiui, arba proto pagalba bandyti susiorientuoti tarp šių realybės simuliacijų.

Įdomią teoriją, aiškinančią kūno ir proto atsiskyrimą, gvildena Goldsmitho koledžo profesorius Victoras Seidleris straipsnyje „Įkūnytos žinios ir virtuali realybė“¹⁸. Jo nuomone, tai nulėmė „giluminis pasaulio suvokimo koncepcijos pasislinkimas nuo organinio į mechaninį“¹⁹, t.y. išpopuliarėjusi Dekarto filosofija ir dualistinis proto ir kūno suvokimas. Autorius rašo, jog nuo mažens mes (ypač berniukai) esame patinami nugalėti savo kūną, į jausmus žvelgti kaip į antraeilį, mažiau už racionalų protą svarbų dalyką. Kūno duodami signalai, tokie kaip skausmas, alkis, sekso poreikis – privalo būti nugalėti, jei prieštarauja mūsų mintims. „Žmogus yra drąsinamas pakilti aukščiau gyvuliškos prigimties ir besąlygiškai niekinti savo kūną“²⁰. Kūnas mums tampa suprantamas kaip sielos kalėjimas, todėl jo duodami signalai nelaikomi rimtais ir ignoruojami. Vaizduotę turinčiam žmogui darosi kur kas maloniau gyventi iliuzijų pasaulyje, atsisakant kūno naštos. Šiuo individų polinkiu sužavėti virtualios realybės kūrėjai siūlo vis tobulesnius „nekūniškus“ realybės pakaitalus. Naudodami šiuos produktus mes palaipsniui iškūnijame savo žinias ir patirtį, viskas, ką mes žinome, yra

16 Levin D.M., *Modernity and Hegemony of Vision*, Los Angeles, University of California Press, 1993

17 Joselit D., „Notes on Surface: Toward Genealogy of Flatness“, in: *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 292 (vert. aut.).

18 Seidler V., „Embodied Knowledge and Virtual Space“, in: Wood John. *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London, Routledge, 1998

19 Ibid., p. 15 (vert. aut.)

20 Ibid., p. 16 (vert. aut.)

14 Lucian F., *Paintings*, Thames & Hudson, London, 1998, galinis viršelis: „I wish my portraits to be of the people, not like them. Not having look of the sitter, being them.“

15 Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005, p. 16 (vert. aut.).

viso labo matyta, bet kūnu nepatirta, visa, ką mes patiriame virtualioje realybėje, yra emociškai išgyventos kažkieno suprojektuotos juslių stimuliacijos, dažnai nieko bendra neturinčios su mus supančiu pasauliu. „*Tampa lengva prarasti save, kadangi mūsų protas yra „perkraunamas“ ir mes tiesiog persikeliamo gyventi į savo galvą*“²¹ Ši virtualų gyvenimą mums vis dar drumsčia kūno signalai, tokie kaip alkis, ligos, skausmas. Victoras Seidleris siūlo neignoruoti šių signalų, netapti technologijų įkaitais, o šią patirtį panaudoti pasaulio suvokimo modelio permąstymui.

Panašių minčių kupinas ir jau šiame skyriuje minėtas suomių architektas Juhanis Pallasmaa. Jis atkreipia dėmesį į ištobulintų vaizdo simuliacijų poveikį šiuolaikinei architektūrai. Pastatų užsakovai dažnai būna apgauti pateikiant efektingas projektų vizualizacijas, manipuluojant jų juslėmis, nukreipiant dėmesį nuo dalykų susijusių su žmogaus fiziologija. Tobulos medžiagų imitacijos vizualiai gali atrodyti identiška, tačiau dažniausiai turi kitas fizines savybes. Tarkim, marmurinės grindys iš esmės skirsis nuo plastikinės jų imitacijos, jei palyginsime pojūčius kuriuos jos suteikia. Šis pavyzdys rodo vaizdo ir medžiagos nelygiavertiškumą: medžiaga paprastai turi ir kūną, ir vaizdą, tuo tarpu vaizdas gali būti sugeneruotas tik šviesos pagalba ir neturėti jokių fizinių savybių. Tokiais atvejais vaizdas mums gali sukelti jausmus sinestezijos dėka, tačiau tam reikalinga kūniška patirtis - žmogus turi būti lietęs marmurą, tam, kad jo vaizdas sukeltų atitinkamus pojūčius. Deja, gyvendami imitacijų aplinkoje mes vis labiau painiojame savo juslinę patirtį. Tokiomis šiek tiek nervingai pateiktomis mintimis suomių architektas nori perspėti mus, kad kompiuteryje žaviai atrodantis pastatas, suprojektuotas jauno, menkai medžiagas jaučiančio architekto, gali smarkiai nuvilti realybėje.

Savo knygoje Pallasmaa taip pat užsimena apie kitus menus patiriančius panašias problemas:

*„Tapyba ir skulptūra, atrodo, taip pat praranda savo jusliškumą; vietoj to, kad siūlytų mums intymią jausminę patirtį, šiuolaikinis menas dažniausiai signalizuoja santūrų su jausmais susijusio smalsumo ir malonumų atstūmimą. Šie meno darbai kalba intelektui ir konceptualizavimo įgūdžiams, vietoj to, kad sukeltų pojūčius...“*²²

Nepritariu suomių architekto dramatiškam problemų vaizdavimui, tačiau sutinku, kad dauguma postmodernios dailės kryptių stengiasi ignoruoti tokius jausmus

kaip gailestis, ilgesys, apmaudas ir pan.. Vizualumas dažnai naudojamas jau kaip ženklo ženklas ir yra tapęs grynai intelektualiniu produktu, nebeturi jokių ryšių su jausminiu pasauliu. Žudymas arba sadistinės scenos kine jau suprantamos kaip ženklai, nieko bendro neturintys su realybe, efektingas jų nufilmavimas skirtas režisieriaus vaizduotės demonstravimui, o ne adekvačių jausmų iššaukimui, pavyzdys, Quentino Tarantino filmai. Tapyba ir skulptūra pradėjo naudoti kino klišes, siekdama sukelti, mano nuomone, jausmus, susijusius su filmo žiūrėjimu, bet ne su vaizdo turiniu. Tai lyg ir liudytų apie antrinį vizualumą, pagimdytą simuliuotos tikrovės, o ne kūniškos patirties, t.y. gyvenimą išskirtinai vizualioje aplinkoje, atsisakant kitų juslių.

I.2. DIRBTINĖ REALYBĖ

Mūsų sąmonėje atsiranda daugybė vaizdų, kurie yra visiškai nesusiję su mūsų realia patirtimi, pvz. Marso planetos peizažas arba virtuali kelionė žmogaus žarnynu, tačiau mes jais tikime. Jie gali mus net įkvėpti sukurti, pvz., paveikslą, tačiau apie šią realybę mes dažniausiai turime tik labai ribotą informaciją - vaizdą, kartais dar garsą. Likę pojūčiai: taktiliniai, uoslės, skonio gali būti stimuliuojami tik mūsų vaizduotės. Jei kalbame apie virtualią realybę (VR), dabar specialios įrangos dėka (VR šalmo, pirštinių ir t.t.) taktiliniai, kvapo, skonio pojūčiai taip pat gali būti suprojektuoti. Mūsų kūnas apgaunamas, iškyla klausimas kuri realybė tikra, ar „...‘fizinis pasaulis’ kaip jis mums suprantamas yra tik viena (biologiškai duota) konstrukcija iš daugelio galimų“²³. Šią problemą bando nagrinėti kitas Goldsmith'o koledžo profesorius Maxas Velmansas. Pradžioje jo straipsnio²⁴ pateiktas mūsų tipiškų įsitikinimų apie realybes aprašymas (l.1 sch.) leidžia palyginti fizinę, psichinę²⁵ ir virtualiąją realybes.

Maxas Velmansas, analizuodamas žmogaus tikrovės suvokimo modelius: dualistinį, redukcinį ir refleksyvųjį, parodo, jog sąvoka arba jausmas „tikra“ sukuriamas smegenyse iš patenkančios į jas informacijos ir išreiškia minėtą hipotezę apie biologiškai duotą pasaulio konstrukciją kaip vieną iš galimų. Klausimas, kas yra 'tikra' kankino daugelį mąstytojų ir čia jį atsakyti vargu ar pavyks, tačiau mane sudomino keistas pasikartojimas (žr. l.1 sch.) aprašant fizinę, psichinę ir virtualiąją realybes. Pasiziūrėjus į jų apibendrinimus matyti, jog virtuali realybė yra ne kas kita kaip fizinės

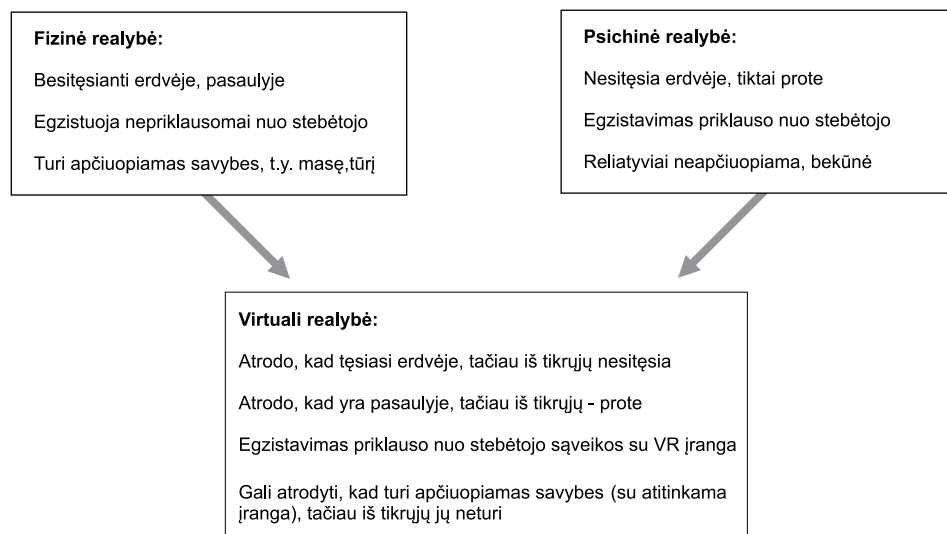
23 Velmans M., „Physical, Psychological and Virtual Realities“, in: Wood, John. *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London, Routledge, 1998, p. 57 (vert. aut.).

24 Ibid., p. 46 (vert. aut.).

25 Max Velmans vartoja psichologinės tikrovės (angl. psychological reality) terminą, kurio prasmis atitinkmuo lietuvių kalboje, mano nuomone, būtų psichinė tikrovė. Pažodinis psichologinės realybės vertimas lietuviškame kontekste reikštų realybę, sukurtą tik psichologijos mokslo, tuo tarpu Max Velmans, vartodamas šį terminą, kalba apie psichikoje ir smegenyse vykstančius procesus.

21 Ibid., p. 28 (vert. aut.)

22 Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005, p. 34 (vert. aut.).



I.1. Schema. Tipiški žmonių įsitikinimai apie fizinę, psichinę ir virtualią realybes (Max Velmans 1998)

ir psichinės realybės samplaika su įterptais žodeliais “atrodo”, “iš tikrųjų” ir VR įrangos poreikiu. Tai stublinančiai panašu į fokusininko darbą: fokusininkas nepakeičia realybės, tačiau padaro, kad ji atrodytu kitaip, nors iš tikrųjų viskas lieka kaip buvę. Iliuzijai pasiekti jis naudoja žmonių psichologinėmis savybėmis ir specialia įranga, pvz., dėžė su dvigubu dugnu. Fokusininkas, kaip ir dailininkas, žino kaip apgauti regos juslę, pvz., sukurti erdvės iliuziją plokštumoje arba kaip taip greitai pasukti kortą, kad to neužfiksuotų žmogaus akis. Pažindami suvokimo mechanizmą, fokusininkai gali paveikti psichinę realybę, kurios dėka iškreipiamas fizinės realybės suvokimas – dvi-matė plokštuma suvokiama kaip erdvė, o korta išdygsta arba dingsta mums prieš akis. Atskleisti iliuziją mums padeda kūnas ir protas, išsivadavęs nuo fokusininko poveikio. Ankstesniame skyriuje minėti kūno (juslių) signalai, apmąstomi ramiai (nepatiriančiu fokusininko įtakos) protu, leidžia atskirti iliuzijų pasaulį nuo fizinio pasaulio.

Žinoma, gali skirtis iliuzijos lygis ir apgaulės dydis. Pavyzdžiui, virtualiame pasivaikščiøjime po Marso planetą iliuzija gali remtis šios planetos nuotraukomis ir žmogaus pasivaikščiøjimo specifika, o specialus įrenginys pūsti vėją, tačiau klaida būtų manyti, jog tai prilygsta realiam pasivaikščiøjimui atšiaurių sąlygų planetoje. Labai kruopščiai sumodeliuotos iliuzijos, naudojant daug tikrų duomenų, gali smarkiai priartėti prie tikrovės, tačiau fizinę tikrovę pakeisti jos bejėgės. Jomis pasinaudojant yra apmokomi chirurgai, lakūnai, tačiau taip darydami jie nieko neišoperuoja ir niekur nenuskrenda, nors galbūt įgauna beveik identišką patirtį. Skirtumas slypi

rezultato arba klaidos pasekmėse. Panašiai galime analizuoti ir vaizdą nuotraukoje. Kas yra susidūręs su profesionalia fotografija, žino, kiek daug nereikalingų detalių buvo paslėpta nuo žiūrovo žvilgsnio ir kiek daug triukų naudojama juo manipuluoti. Jei tai daroma jautriai ir talentingai (taip, kad žiūrovas triukų nepastebėtų), nuotrauka gali atrodyti žavesnė ir įtikinamesnė nei realybė. Tačiau matydami tokią nuotrauką neturėtume manyti, jog matėme realybę, nes pastarosios vaizdui labai didelę įtaką darė kitas žmogaus, t.y. fotografas, kuris kaip fokusininkas manipuliuoja mumis. Mėgėjiškos nuotraukos irgi ne išimtis, fotografavimo kampo parinkimas ir gamykliniai fotokameros parametrų nustatymai nė kiek ne mažiau daro įtaką vaizdui.

Jei, tarkime, tenka tapyti paveikslą iš nuotraukos, visa informacija apie objektą yra tik vizuali ir parinkta fotografo. Iš jos aš savo kūno patirties pagalba galiu suvokti nufotografuoto objekto savybes, tarkim, faktūrą, svorį, bet visa, ką turiu, yra psichinė realybė ir skurdus fizinės realybės gabalėlis – nuotrauka. Tai reiškia, kad mano kūrinys ~95% remsis psichine realybe. Kadangi meno gerbėjus dažniausiai domina būtent psichinė realybė, nuotraukos turėtų lyg ir užtekti. Tačiau nekontaktuojamas su pavaizduota fizine realybe aš neįgyčiau su vaizduojamu objektu susijusios kūniškos patirties, turėsiu remtis jau turima patirtimi, tai reiškia tapydamas menkai tepažinsiu pasaulį, o jei ir pažinsiu (tarkime, nuotrauka rodys daugiau nei galiu pamatyti plika akimi), mano pažinimas bus vien tik vizualus. Tokiu atveju mano kūryba galės perteikti tik vizualumą ir tą patirtį, kurią jau buvau įgijęs anksčiau. Vadinas, aš gyvensiu vizualiniame pasaulyje, ignoruodamas kitas jusles ir nieko apie jas nesakydamas kūrinio žiūrovui.

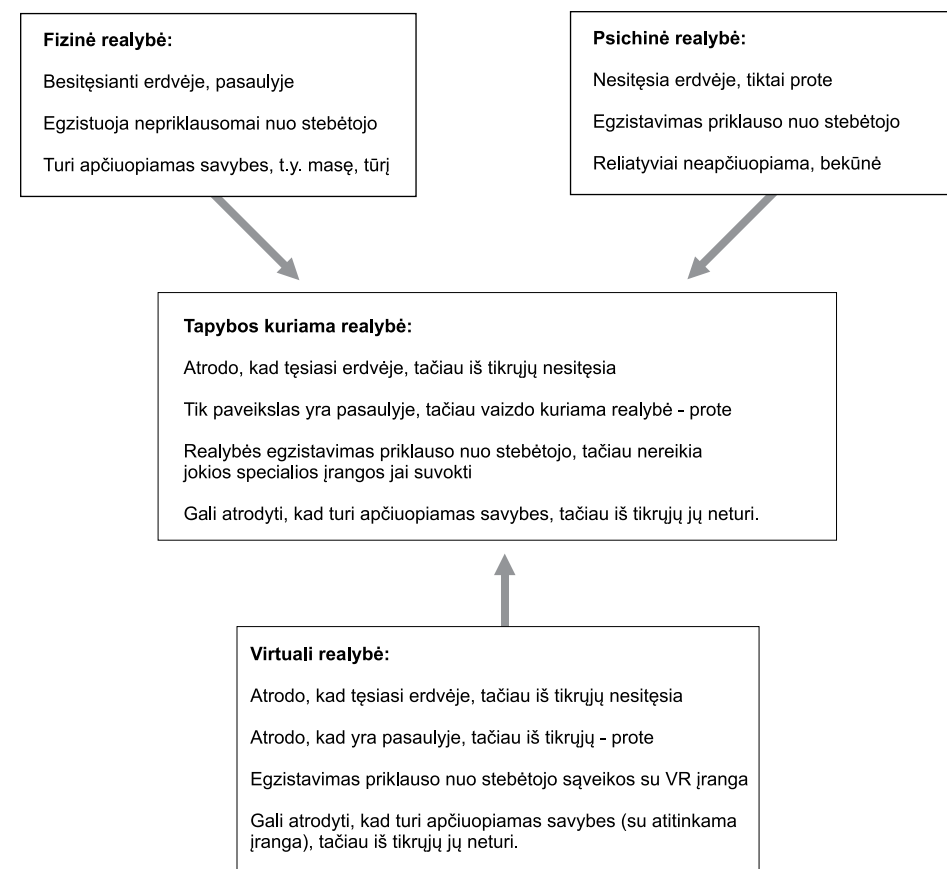
[Po 7-erių metų (šį interviu rašau 2014-ais) mano požiūris į „vaizdus“ pasikeitė. Nebesu toks kategoriškas, supratau, kad vaizdų dematerializacija neišvengiama. Vaizdai vis tobuliau mums meluoja, dėl įgimtų ir įgytų psichikos savybių mes jais tikime, tačiau kažkokiu paslaptingu būdu išmokome gyventi ir tikėdami, ir netikėdami jais vienu metu. Pamačius puikiai nufotografuotą McDonalds sumuštinio drėgną apskrudusį kepsnį ir krintančias nuo jo nenusakomo šviežumo salotas su griežinėliu sultingo svogūno automatiškai įsijungia mūsų seilių liaukos, tačiau akimirksniu smegenis perskrodžia skaudžios patirties prisiminimai (esu ragavęs tokių sumuštinų) – seilių liaukos išsijungia. Realybės simuliacijos ištobulėjo taip smarkiai, kad kone kiekvienas pilietis, įsigijęs šiek tiek brangesnį mobilųjį telefoną, gali sprangų minėtos užkandinės sumuštinį paversti visai „val-

gomu“ vaizdu. Tokie vaizdai mus užplūdo iki šiol dar neregėtais kiekiais. Atsirado mokslininkų, kurių pagrindinė specializacija yra „vaizdų tyrimai“.

Panašu, kad buvo atsižvelgta ir į Juhani Pallasmaa pastabas apie kitų, ne regėjimo, pojūčių svarbą. Į menus sugrįžo įvairių medžiagų skleidžiami kvapai bei nujaučiami taktiliniai pojūčiai, berods sumažėjo ir videodarbu skaičius Venecijos bienalėse ir Documenta parodose. Atsirado parodų, kurios lankomos tamsoje ar užrištomis akimis, garso spektakliai, kuriuose veiksmas vyksta už užuolaidos ir žiūrovų nugarų²⁶. Menininkas-dizaineris Julijonas Urbonas sukūrė Gravitacinės estetikos koncepciją ir ja besiremiančių kūrinių, kurie yra suvokiami ne rega, klausa, uosle ar lytėjimu, bet žmogaus pusiausvyros pojūčiu.

Victoro Seidlerio kritikuojamas proto ir kūno dualistinis atskyrimas sulaukė daugybės pasekėjų šiuolaikinėje filosofijoje ir moksle. Visi staiga ėmė šnekėti, koks protingas yra mūsų kūnas. Prieš keletą dešimtmečių tiriant beždžiones pastebėti, o 2010 -aisiais aprašyti žmogiškieji veidrodiniai neuronai²⁷, tapo žinomi ir įdomūs net menininkams. Aurélien Froment darbe „Le yoga par l’image“ (2011) tyrinėja, kaip vaizdai perduoda pojūčius jų žiūrovams. Žiūrint šį videodarbą iš tiesų apima jausmas, lyg pats atliktum demonstruojamus jogos pratimus. Po 2014 metų Woody Allen'o filmo „Mėnesienos magija“, iliuzijos man taip pat nebeatrodo žalingos. Panašiai kaip ir Jacques'o Ranciere'o aprašytiems XIX a. anglų darbininkams²⁸, man iliuziniai vaizdai taip pat padeda atsipalaiduoti ir užsimiršti. Mano 2007-ųjų metų teiginys, kad iliuzijos bejėgės pakeisti fizinę tikrovę, nebeatrodo toks įtikinantis. Gali būti, kad jos netiesiogiai daro įtaką tikrovės suvokimui.

Maxo Velmanso aprašyti tipiški žmonių įsitikinimai apie įvairias realybes dabar man atrodo nepakankami, iliuzijos – galingesnės, jos daro įtaką mūsų gyvenime. Dar kartą perskaitęs tą patį straipsnį²⁹ atkreipiau dėmesį į kitus dalykus, mane sudomino trys realybės suvokimo modeliai: dua-



I.2. Schema. Maxo Velmanso tipiškų žmonių įsitikinimų apie fizinę, psichinę ir virtualią realybės schema mano papildyta tapybos kuriama realybe.

listinis, redukcjonistinis ir refleksyvusis. Dualistinis teigia, kad mūsų stebimi fizinės realybės objektai turi savo atitikmenį (perceptą) stebiniojo psichinėje realybėje. Redukcionistinis modelis įtikinėja, kad šis perceptas yra viso labo sąmonės būseną arba smegenų „judesys“. Abu suvokimo modeliai įrodo, kad fizinėje realybėje egzistuojantys objektai yra visiškai skirtingi nuo psichinėje realybėje egzistuojančių perceptų ir negali vienas kito atstoti (žr. I.1 sch.). Skiriasi tik tai, kad vienu atveju perceptas yra mintyse, kitu atveju - smegenyse (t.y. chemijos procesų pasekmė). Max Velmans savo straipsnyje įrodo, kad nė vienas šių dviejų suvokimo modelių negali paaiškinti virtualios realybės poveikio - kad šį poveikį paaiškintume, mums reikia refleksyviojo suvokimo modelio. Šis suvokimo modelis teigia, kad, pamatę fizinėje realybėje egzistuojančius objektus, smegenyse

26 Vilniaus mažasis teatras „Kelionė be bagažo“, rež. Balyš Latėnas, 2014

27 Keysers Christian; Gazzola, Valeria, „Social Neuroscience: Mirror Neurons recorded in Humans“, in: *Current Biology* 20 (8), 2010, p. 353–354.

28 Ranciere Jacques, *The Future of the Image*, Verso, 2009

29 Velmans M., „Physical, Psychological and Virtual Realities“, in: Wood, John. *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London, Routledge, 1998, p. 57 (vert. aut.).

susikuriame ne perceptus, o aktyviai veikiančių realybės patirtį. Ji gali būti aktyvuota, tarkim, virtualaus vaizdo, ir mūsų pojūčiai tam tikromis aplinkybėmis gali nesisirti nuo tokios pat aktyvacijos, sukeltos patiriant fizinę realybę. Anot Maxo Velmanso, dirbtinos realybės potyriai formuoja asmenybę labai panašiai kaip ir fizinė tikrovė. Todėl visame 2007-ųjų tekste vartotą „nematerialumą“ dabar pakeisčiau „virtualumo“ arba „virtualios materijos“ sąvoka.

Požiūris į tapybą per septynerius metus taip pat keitėsi, tačiau išliko tapybos amato poreikis, kuris tampa vis aktualesnis tarptautiniame tapybos kontekste. Apie tai plačiau rašysiu kituose skyriuose. Ši 2007-ųjų teksto atkarpa man svarbi tolimesniems vaizdo ir tikrovės ryšio ieškojimams, kuriuos atlikau tirdamas Kristijono Donelaičio (1714-1780) atvaizdų kilmę. Analizuodamas Maxo Velmanso tikrovės suvokimo modelius pabandžiau tarp jo aprašytų fizinės, psichinės ir virtualios realybių įterpti iliuzinės tapybos kuriamą realybę (l.2 sch.). Gautas rezultatas nustebino - tapybos kuriama realybė yra labai panaši į virtualią realybę. Turbūt galima teigti, kad ir kiti iliuzinę realybę kuriantys menai yra tam tikra, mano 2007-ųjų tekste kritikuojamos, virtualios realybės forma. Tad daugybė skirtingų Kristijono Donelaičio portretų verčia permąstyti naujai besikuriantį vaizdo ir tikrovės santykį.]

II

„TIKROJO“ VAIZDO POREIKIS

(KRISTIJONO DONELAIČIO ATVEJIS)

Manau, kad daugumai žmonių vis dar reikia „tikrojo“ vaizdo, jie nori tikėti, kad tai, ką mato, yra tikra - nors filosofai nuo Platono laikų bando įtikinti, kad tai, ką matome, yra tik tikrovės šešėliai. Tačiau ar gali šis „tikrojo“ vaizdo poreikis būti patenkintas, kai mus užplūdo tokia gausybė vaizdų?

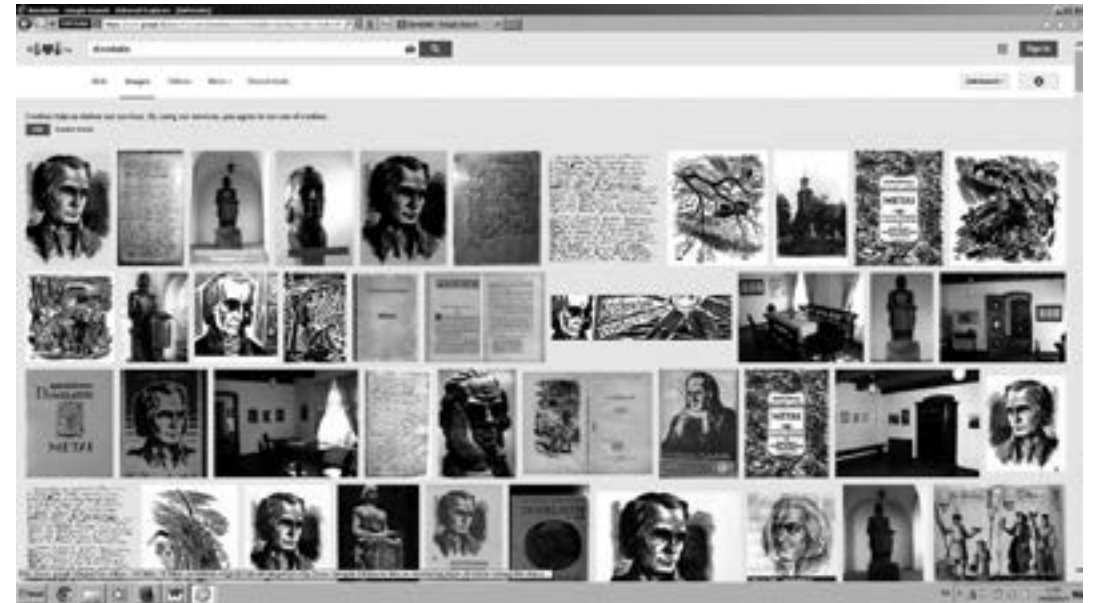
Žmonių portretai, nors ir būdami dviejų dimensijų šešėlių šešėliai, tik labai sąlyginai panašūs į portretuojamąjį. Visgi jie iki šiol daro mums įtaką kaip gyvi žmonės. Psichologinio eksperimento metu dalyviai buvo paprašyti išdurti akis savo motinos nuotraukoje - tik nedaugelis galėjo tai padaryti. Žmogaus atvaizdas sustabdė materijos požiūriu nekaltą veiksmą ir privertė suabejoti mokslinę pasaulėžiūrą. Eksperimento dalyviai patyrė mano jau minėtą dviprasmišką tikėjimo ir netikėjimo tuo pat metu būseną. Erika Grigoravičienė knygoje „Vaizdinis posūkis“ rašo: „Pasak Beltingo, negyvų artefaktų animavimą dera suprasti ne kaip „primityvios“ pasaulėžiūros atgyveną, pasitelktą tik maginiam vaizdo ir vaizduojamojo tapatumui užtikrinti, o apskritai kaip vaizdo receptijos aktą, apimančią ir jo suvokimą, virsmą mentaliniu vaizdiniu.“³⁰ Kad toks mentalinis virsmas įvyktų, reikalingas materialaus vaizdo atitikmuo mūsų vidinėje (psichinėje) realybėje – vaizdinys. Šio sutapimo dėka vaizdas tampa „tikru“. Kaip tai atsitinka, tyrinėja filosofija, kognityvinė psichologija, psichoanalizė ir neuromokslai; deja, teorinis „tikrumo“ sąvokos diskursas peržengia mano kompetencijos ribas. Tyrinėdamas poeto Kristijono Donelaičio atvaizdų kilmę, pabandysiu atskleisti, kokias priemones naudoja vaizdų, skelbiamų „tikrais“, kūrėjai.

II.1. TIKRUMO STOKA

Žmogaus regos tyrėjai skiria „vaizdą“ ir „vaizdinį“. Vaizdas yra daugiau ar mažiau materialus: tai gali būti ir skulptūra, ir paveikslas, ir tiesiog fotonų srautas, kuris egzistuoja materialame, išoriniame pasaulyje. Vaizdinys egzistuoja tik suvokėjo mintyse, vaizduotėje ir yra sąlyginai nematerialus; mes tiksliai nežinome, kas tai ir kaip jis

atsiranda. Šiame skyriuje kalbėsiu apie Kristijono Donelaičio vaizdinį, susiformavusį mano arba mūsų vaizduotėje, ir jo neatitikimą egzistuojantiems materialiams vaizdams. Turbūt nereikia priminti, kad šios mintys, nors ir turi metodologinį pagrindą, yra subjektyvios. Asmeniniai vaizdiniai turbūt gali rasti atgarsį kitų žmonių sąmonėje taip pat sėkmingai, kaip ir mokslinės tiesos.

Kristijono Donelaičio vaizdų yra labai daug ir jie visi skirtingi. Paklausus atsitiktinio praeivio, kaip atrodė garsusis poetas, jis turbūt nurodytų 1955 metų Vytauto Jurbūno lino raižinį, besipuikuojantį daugumoje vadovėlių ir poemos „Metai“ leidimų.



II.1.1 pav. 2014 vasario 10 d. su vartotoju nesusieta Google paieška (slepiant kompiuterio IP adresą), įvedus žodį „donelaitis“, matome šešis 1955 m. V Jurbūno lino raižinius, penkis - K. Bogdano 1963 m., du - V. Kalinausko 1963 m., du - E. Varno 1964, po vieną - J. Mikėno, S. Ušinsko, S. Valiaus.

Apklausę K. Donelaičio kūrybos gerbėjus, turbūt, išgirstume, kad archeologas, veido plastinės rekonstrukcijos specialistas Vytautas Urbanavičius yra atkūręs šio žmogaus išvaizdą pagal kaukolę. Tik gerai paieškoję surastume žmonių, žinančių, kad kaukolė rasta 1967-ųjų metų vasarą po Tolminkiemio bažnyčios grindimis, o rekonstrukcija atlikta vadovaujant vienam garsiausių teisminės antropologijos meistrų Michailui M. Gerasimovui pagal jo paties sukurtą ir daug metų tobulintą metodą. Patikimesnių atvaizdų neatrasta, o pripažintas mokslinis metodas turėtų garantuoti „tikrumą“.

³⁰ Grigoravičienė E., *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 221.

Kažkodėl beveik 50 metų po poeto galvos rekonstrukcijos į *google* paiešką įvedus žodį „donelaitis“ matome 18 atvaizdų, kurtų iki rekonstrukcijos, ir tik vieną skulptoriaus Eriko Varno kartu su V. Urbanavičiumi kurtą portretą (pav. II.1.1). *Google* paieška veikia pagal nuorodų į vaizdą gausos prioritetą, o tai reiškia, kad, šiuo atveju, populiariausi vaizdai yra ne mokslinės kilmės arba, kad jokių žmonėms žinomų ir patinkančių vaizdų po rekonstrukcijos nebebuvo sukurta. Bet koku atveju ši problema, man atrodo, verta tyrimo.



II.1.2 pav. Atvaizdų autoriai ir atlikimo metai (iš kairės į dešinę): V. Jurkūnas 1955m., V. Valius 1963 m., V. Kalinauskas 1963 m., S. Ušinskas 1964 m., E. Varnas 1964 m., K. Bogdanas 1963 m., G. Jokūbonis 1964 m., P. Rimša 1955 m., V. Grybas 1940 m., A. Aleksandravičius 1963 m.

Išdėliojęs dešimt K. Donelaičio atvaizdų, kurtų iki 1967 m. (t.y. iki surandant poeto kaukolę ir sukuriant veido rekonstrukciją), nustembu, - jie visi gana panašūs veido išraiška (II.1.2 pav.) ir, kaip bebūtų keista, atrodo, atspindi mano įsivaizduojamus poeto charakterio bruožus. Kaip gali jokia faktine vaizdine medžiaga neparemti atvaizdai atspindėti mano įsivaizduojamą K. Donelaičio veidą? Tiesa, Stasys Ušinskas, kurdamas poeto portretą, prieš Antrą pasaulinį karą važinėjo po buvusią Prūsijos teritoriją ir stebėjo, kokių veido bruožų žmonės ten gyvena³¹, kiti menininkai turbūt irgi rinko įvairią medžiagą, tačiau nemanau, kad ji savo gebėjimu įtikinti galėtų prilygti moksliniams metodams, kuriuos naudojo M.M. Gerasimovas ir V. Urbanavičius.

³¹ Išlikęs piešinys, datuojamas 1938 m.



II.1.3 pav. K. Donelaičio veido rekonstrukcija pagal kaukolę – oficialusis variantas, kurtas bendradarbiaujant su skulptoriumi E. Varnu (1975) kairėje, K. Donelaičio veido rekonstrukcijos variantas (1969) pateikiamas prie rekonstrukcijos dokumentacijos dešinėje.

Ar gali būti, kad menininkų nuojauta ir įtaiga labiau įtikina, nei mokslinis metodas? Mąstant tai atrodo neįtikėtina, tačiau žiūrint į atvaizdus kyla klausimas: ar nėra mums priimtinesnis faktinis melas?

Labai tikėtina, kad menininkai, kurdami K. Donelaičio atvaizdus, naudojami anksčiau kitų menininkų sukurtais atvaizdais, kad šie darė ir daro įtaką žiūrovams ir lemia mūsų vidinius poeto išvaizdos vaizdinius, pagal kuriuos mes nusprendžiame, ar taip galėtų atrodyti poetas. Kažin ar galime šiam reiškiniiui pasipriešinti...

Žiūrint į moksliniu metodu atkurtą poeto atvaizdą stebina, kodėl oficialusis rekonstrukcijos variantas taip skiriasi nuo pateikto rekonstrukcijos dokumentacijoje (pav. II.1.3)³² ir kodėl šis toks panašus į jo autorių Vytautą Urbanavičių (pav. II.1.4). Galima būtų teigti, kad padarė į save panašų, tačiau panašus į autorių rekonstruotas K. Donelaitis tapo tik po 40 metų. Ar autorius tapo panašus į savo skulptūrą? Panašų reiškinį aptinku lygindamas Konstantino Bogdano atkurtus K. Donelaitį ir M. Daukšą su jų autoriumi (pav. II.1.5). Vėlgi akivaizdus panašumas atsiranda po nemažo laiko tarpo. K. Bogdano irgi negalima apkaltinti neprofesionalumu, jis yra sukūręs daugybę į save nepanašių portretų, o apie kūrinį kilmę savo monografijoje³³ jis sako: „...*Dėl Donelaičio atvaizdo susitarta remtis ta medžiaga, kuri buvo atrasta Tolminkiemyje*“³⁴ - reikia suprasti, ta pačia informacija, kuria naudojosi ir antropologas V. Urbanavičius. Tad kodėl jo atkurtasis poetas taip skiriasi nuo V. Urbanavičiaus atkurtų? Apie itin į jį

³² *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981, p. 49

³³ Račkauskaitė-Petraitienė, Irena, *Konstantinas Bogdanas*, Vilnius: VDA leidykla, 2010 m.

³⁴ *Ibid.*, p. 110



Il.1.4 pav. Pirmojoje nuotraukoje V. Urbanavičius apytikriai prieš 40-50 metų, maždaug tuo metu, kai atliko poeto galvos rekonstrukciją 1969 m., antrojoje nuotraukoje rekonstruota K. Donelaičio galva, trečioje - autoriaus portretas.

panašaus M. Daukšos portretą jis sako: „Įdomiausias man buvo Mikalojus Daukša. Lyg mūsų Homeras, kuris kalbą suprato plačiaja prasme, kaip tautos patriotinės dvasios išraišką. Tad ir pavaizdavau jį kaip senovės pranašą, susikaupusį, dvasingą.“³⁵ Nors ši autoriaus pastaba iškilusią panašumo problemą tarsi siūlo aiškintis pasitelkiant į pagalbą psichoanalizę, visgi nusprendžiau apsiriboti vaizdų tyrimais, kurie lyg ir artimesni mano profesjai. Susirandu dar trijų populiarių K. Donelaičio portretų autorių nuotraukas ir palyginu – rezultatai nustebina (Il.1.6 pav.), ypač jei atkreipiame dėmesį į veido detales – lūpas, akis, personažo charakterį.

Vaizdus tyrinėjantis Jonathan Miller teigia, kad portretuojamojo panašumą į menininko sukurtą portretą mes randame todėl, jog tikime, kad portretas sukurtas panašumui išreikšti³⁶. K. Donelaičio atveju mes ieškome panašumo su vaizdiniu, slypinčiu mūsų vaizduotėje, o randame kitką. Mokslinio metodo paminėjimas verčia tikėti vaizdu, tačiau nuojauta kužda, kad kažkas neatitinka. Mažai tikėtina, kad gerbiamas archeologas ir antropologas ar profesionalūs dailininkai norėjo apgauti ar suklaidinti žiūrovus - manau, kad nepasitikėjimo priežastys slypi vaizdo suvokimo sudėtingume. Šiuo atveju turbūt tai lemia mano susikurto poeto vaizdinio konfrontacija su matomu vaizdu, tačiau galimos ir kitos priežastys.

Ieškodamas, ką man primena rekonstruotas K. Donelaičio veidas, randu sąsąją su apytikriai 1970 m. A. Sutkaus daryta lenininės premijos laureato rašytojo Jono Avyžiaus nuotrauka (pav. Il.1.7). Šiuolaikinės vaizdo suvokimo teorijos teigia, jog

35 Ibid., p. 113

36 Jonathan Miller, „The essence of images“, in: Barlow, H., Blakemore, C., Weston-Smith, M., *Images and Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 1-2



Il.1.5 pav. Iš kairės į dešinę: Konstantinas Bogdanas 1982 m., K. Bogdano Vilniaus Universitetui kurti „K. Donelaitis“ ir „M. Daukša“ 1978 m., K. Bogdanas po 2000-ųjų m.

didžiąja dalimi vaizdas suvokiamas priklausomai nuo žiūrovo nuotaikos, turimų žinių ir patirties. Tai, kad įžvelgiu tokius panašumus, stebina, todėl reiktų panagrinėti asmeninius vaizdinius išsamiau.

Aš žinau, kad Kristijonas Donelaitis gyveno XVIII a., buvo evangelikų liuteronų kunigas, pietistas, gerai išmanė valstiečių darbus, turbūt pats juos kartais dirbdavo; sprendžiant iš kūrinių, buvo griežtas ir asketiškas. Kai užsimerkiu, K. Donelaitį matau kaulėtą, piktą, pavargusį, išvargintą žmonių bukumo ir godumo. Šį poeto vaizdinį formuoja mano įspūdžiai, susidaryti skaitant „Metus“, Tolminkiemio žemių separacijos bylą bei kitus išlikusius dokumentus³⁷. Iš K. Donelaičio biografijos matyti, kad jis gyveno nelengvą, kupiną įvykių ir darbų gyvenimą. Tik pabaigęs studijas žymiajame Karaliaučiaus universitete, jis dirbo mokytoju ir kantoriumi Stalupėnuose (1740-43), vėliau paskirtas pastoriumi Tolminkiemio bažnyčioje:

„[...] jį slėgė tautiškai mišrios parapijos (du trečdaliai vokiečių, trečdalis lietuvių) administravimas, stamboko klebonijos ūkio reikalai. Dažnai tekdavo vizituoti penkias parapijos mokyklas, sekmadieniais sakyti pamokslus dviem kalbom. Rūpestingas Donelaitis statydino bažnyčių (1756), mokyklą, namą pastorių našlėms, remontavo kleboniją. Pagaliau laisvalaikiais jį traukė triūsas sode, o esant nepalankiam orui – įvairūs mechanikos darbai.“³⁸

Dažni protestai prieš administracijos sprendimus ir įtempti santykiai su amtmonu Ruigiu, išryškėjantys įvairiuose dokumentuose³⁹, liudija poetą buvus kandy, piktą ir gyvenimo nelepintą.

37 Donelaitis, K., *Raštai*, Vilnius: Vaga, 1977.

38 Ibid., p. 10

39 Ibid., p. 438-516



II.1.6 pav. Viršuje žemiau esančių K. Donelaičio portretų autoriai (grafikos darbai pateikiami reverse, taip kaip buvo raižyti). Iš kairės į dešinę: Vytautas Jurkūnas 1964 m., Telesforas Kulakauskas apie 1940 m., Vytautas Kalinauskas apie 1990 m.

Šį bei tą žinau ir apie J. Avyžių. Būdamas vaikas, gūdžiais sovietinio nepritekliaus laikais, svečiavausi pas šį žmogų. Tėvui ramiai kalbant su juo, mačiau, kaip jo didžiulis šuo niufaundlandas nulaižė raudonusius laišinius ikrus nuo mums pavaišinti atneštų sumuštinų. Tą pastebėjęs rašytojas paglostė šunį ir kažką pajuokavo. Šis vaizdas man giliai įsirėžęs į atmintį; vėliau daug kartų tėvo pasakotas nutikimas mano sąmonėje suformuoja sotaus ir komformistiško J. Avyžiaus vaizdinį.

Kas atsitinka, kad asketiškas, išsilavinęs pastorius ir kaimo poetas man tampa panašūs į lenininės premijos laureatą J. Avyžių? Žinios, patirtys ir vaizdiniai, susiję su šiais žmonėmis, yra akivaizdžiai priešingi, tačiau vaizdų struktūra yra šiek tiek panaši. Ar nėra taip, kad būtent vaizdo savybės lemia mano nuotaiką formuojant sąsajas tarp vaizdų? **Panašu, kad vaizdo savybės, jo struktūra, veikia stipriau nei mano turimos žinios apie vaizduojamą objektą.** Teismo antropologai bei V. Urbanavičius teigia, kad jų rekonstruoti atvaizdai nėra portretai, jie turi tik dokumentinių veido bruožų. Jei taip, kodėl jie atrodo kaip portretai - juk aš randu panašumą į A. Sutkaus kurtą J. Avyžiaus portretą? Ir vėl mano žinios bejėgės prieš vaizdo poveikį.

Kaip matome, vaizdų ir vaizdinių santykiai yra sudėtingi; ką mes vadiname portretu ir koks vaizdo santykis su portretuojamuoju, nėra aišku. Todėl reikėtų sku-



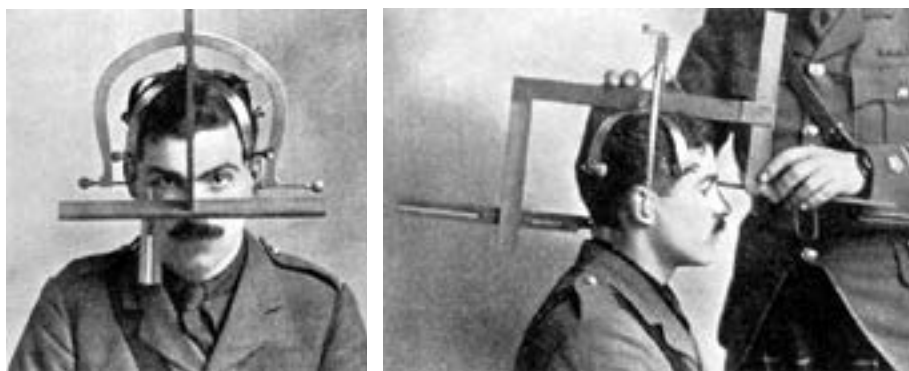
II.1.7 pav. A. Sutkaus nuotrauka „Rašytojas lenininės premijos laureatas J. Avyžius“ (iki 1975) (fragmentas) ir rekonstruota K. Donelaičio galva (1969m.).

biai atsakyti į kelis klausimus: 1) kiek galime pasitikėti rekonstrukcijos metodais? 2) ar gali vaizdas būti „patikimas“ ir kokios jo sąsajos su tikrove.

II.2. TIKRUMO PAIEŠKA

Būdamas 3-6 m. labai mėgau žiūrėti tėvo turimą plastinės anatomijos knygą, ypač tą puslapį, kuriame pavaizduota kaukolė. Atsimenu, kad jos bijodavau, tačiau negalėdavau atitraukti akių, ir vis prašydavau parodyti tą knygą, kol tėvai pradėjo įtikinti, kad į kaukolę dažnai ir daug žiūrėti yra negerai. Kaukolės vaizdas mane, kaip, turbūt, ir daugumą žmonių, traukė nuo pat vaikystės. Piešdamas ir tapydamas žmogaus galvą taip pat skiriu daug pastangų kaukolei po oda išvelgti. Kuriant portretą kaukolės forma lemia „didžiąją“ galvos formą, pagal ją mes atpažįstame žmones iš didelio atstumo (žinoma, jei jie nesuklaidina mūsų įmantria šukuosena). Kaukolės kaulai žmogaus veide aiškiausiai matomi viršutinėje veido dalyje, t.y. kaktos, nosies šaknies, skruostikaulių srityse. Kitos veido sritys, nors ir įtakojamos kaukolės formų, yra gana giliai po minkštaisiais audiniais. Piešiant ar tapant portretą žmogaus veide matomas kaukolės apraiškas profesionalūs dailininkai naudoja kaip atspirties arba tarpusavyje nekintančių žymių sistemą, kad gyvam žmogui judant ir keičiant veido išraišką liktų stabilios perpiešimo nereikalaujančios formos. Šių taškų svarba žmogaus veido formai daro neakivaizdžią, tačiau esminę įtaką. Veido rekonstravimo pagal kaukolę specialistė Caroline Wilkinson teigia, kad kaukolės tokios pat skirtingos, kaip ir veidai⁴⁰, tik mes nesame pratę tuos skirtumus išvelgti. Su panašiomis problemomis susiduriame ir matydami mažiau pažįstamos rasės žmonių veidus.

40 Wilkinson C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 5

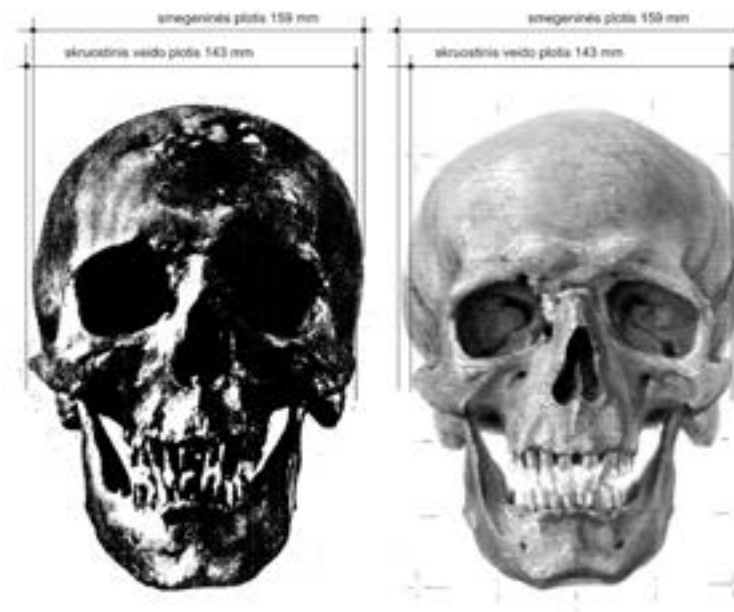


II.2.1 pav. Majoro A.J.N. Tremearne kraniometras, 1913 m.

Kaukolės matmenų svarbą identifikuojant asmenį liudija ir kriminalistikos istorija. Alphonse'as Bertillonas (1853-1914) antropometrinius išmatavimus buvo pritaikęs nusikaltėlių identifikavimui; jis pasiūlė šalia nusikaltėlio *en face* ir profilio nuotraukų pridėti 11-os žmogaus kūno išmatavimų lentelę su galvos pėdos, plaštakos ir pan. matmenimis. Šis metodas buvo naudojamas iki pirštų atspaudų įvedimo į identifikavimo sistemą. Kriminalistikos istorijoje yra įdomus Willio Westo ir Williama Westo atvejis (1903 m). Šių asmenų nuotraukos ir visi antropometriniai duomenys, išskyrus kairės kojos pėdos skirtumus (27,5 cm ir 28,2 cm) buvo identiški, skyrėsi tik pirštų atspaudai. Tačiau S.A. Cole'as teigia, kad tai klastotė, sukurta siekiant išpopuliarinti pirštų atspaudų sistemą⁴¹.

Kraniometrijos mokslui naudojami įmantrūs matavimo prietaisai (II.2.1 pav.) keistai kontrastuoja su gyvo žmogaus kūnu, tarsi atskleisdami mokslinių metodų kietumą, objektyvumą ir žmogaus kūno menkumą bei bejėgiškumą. Galbūt tai lėmė epochos dizaino ir politinės minties jungtys. Bene labiausiai kraniometriją ir fizionomijos mokslą naudojo naciai, siekdami nustatyti rasę ir žmogaus protinius sugebėjimus pagal smegeninės tūrį ir veido formą. Šiandienos mokslo duomenimis šie dalykai neturi nieko bendra su išmatavimų reikšmėmis, tad fiziognomija paskelbta pseudomokslu, o kraniometrijos metodas yra tebe naudojamas, tačiau kitiems tikslams.

Tyrinėdamas Vytauto Urbanavičiaus pagal kaukolę priskirtą K. Donelaičiui, M. Gerasimovo metodu atkurtą poeto portretą, aptikau keistų nesutapimų su anatomo, antropologo G. Česnio darytais kaukolės išmatavimais ir tipo aprašymais. Antro-



II.2.2 pav. Kaukolės, priskirtos K. Donelaičiui, nuotrauka. Aiškiai matomi fotokameros perspektyviniai iškraipymai, skruostinis veido plotis vizualiai atrodo toks pat kaip smegeninės plotis.

II.2.3 pav. Ž. Augustinas „Bandymas atkurti K. Donelaičio kaukolę, užkastą Tolminkiemyje“ 2011 m. Atkūrimo tikslas - noras pažvelgti į poeto kaukolę ne per fotoobjektyvą. (autorius nuotr.)

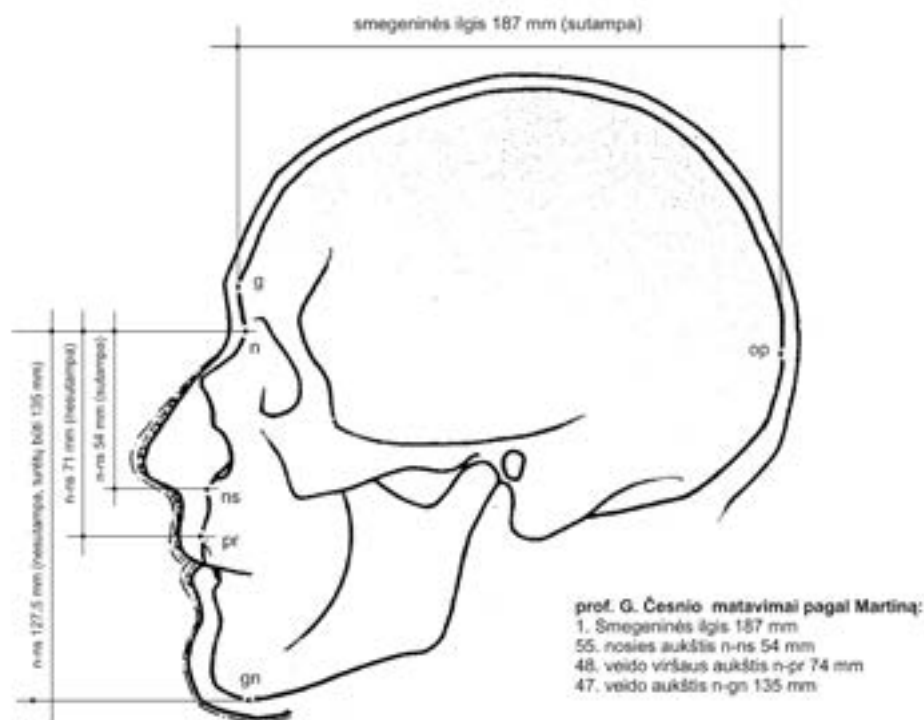
pologinėje kaukolės analizėje⁴² minima: „veido forma siaurėjanti į priekį (stenometopinė)“, „veidas ypač aukštas ir platus“, „veido forma leptoprozopinė (aukšta veido apačia, viršutinė dalis mezeninė)“, „nosis ypač siaura (hiperleptorininė)“. Šie G. Česnio išskirti poeto veido bruožai V. Urbanavičiaus atkurtame portrete sunkiai atrandami. Nutariau pasidomėti kraniometrija, nes G. Česnys naudojo R. Martino ir K. Salerio kraniometrines kaukolės matavimo metodikas, o šiuo būdu gauti duomenys yra pakankamai patikimi, kad būtų naudojami patikrinimo tikslams.

Tikroji K. Donelaičiui priskirta kaukolė kartu su palaikais yra palaidota Tolminkiemyje, o jos kopijas V. Urbanavičius išdalinęs dailininkams, kurie jų negrąžino, tad visa, kas man prieinama, yra kraniometriniai išmatavimai ir kaukolės nuotraukos, atspausdintos kapavietės tyrinėjimų ataskaitoje⁴³. Nuotraukos atspausdintos ne itin

42 Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981, 55-60 p.

43 Ibid.

41 Citata: Wilkinson C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 13-14



II.2.4 pav. Tai kolektyviai atlikta TSRS Mokslų Akademijos Etnografinio instituto Plastinės veido rekonstrukcijos laboratorijos grafinė profilio linijos rekonstrukcija pagal atjaunintą kaukolę. Kaukolės piešinys gautas naudojantis dioprografu, kuris leidžia neiškraipyti proporcijų. Nors tokiu būdu padaryti matavimai negali būti labai tikslūs, matyti akivaizdus apatinės veido dalies sutrumpėjimas (7,5 mm).

kokybiškai, tačiau negalėjau rinktis (II.2.2 pav.). Pradėjus jas lyginti su kranimetriniais duomenimis ir atkurto K. Donelaičio veidu - niekas nesutapo dėl fotokameros objektyvo perspektyvinių iškreipimų. Anksčiau nebuvau pastebėjęs, kad optiniai iškreipimai tokie ženklūs.

Paskambinęs savo pažįstamam plastikos chirurgui paprasčiau rekomenduoti žmogų, žinantį, kaip G. Česnys matavo kaukoles. Susitariau dėl susitikimo su doc. dr. Arūnu Barkumi, dirbančiu Vilniaus universiteto Medicinos fakulteto, Antropologijos katedroje, G. Česnio mokiniu, vėliau viską tikslinau su ten pat dirbančiu savo doktorantūros konsultantu prof. dr. (hp) Rimvydu Jankausku. Išsiaiškinęs matavimo taškus ir metodus, pasitelkęs vaizduotę ir kito žmogaus kaukolę, pabandžiau atkurti K. Donelaičio kaukolės, palaidotos Tolminkiemyje, vaizdą (II.2.3 pav.).



II.2.5 pav. Kaukolės, priskirtos K. Donelaičiui, nuotrauka.

Procesas vyko plenero Mingės kaime metu, kur susilaukiau daug dėmesio ir laikraščio *Lietuvos rytas* Klaipėdos korespondento interviu, po kurio prof. V. Urbanavičius pavadino mane šarlatanu. Pripažįstu, kad kaukolės atkūrimas buvo šarlataniškas veiksmas, turintis utopinį tikslą ir bergždžias priemones, tačiau jo metu išryškėjo V. Urbanavičiaus padarytos kaukolės korekcijos. Štai ką apie tai galime rasti rekonstrukcijos dokumentacijoje: „Tiek skeletą tyrę profesoriai J. Markulis ir J.V. Nainys, tiek plastinės veido rekonstrukcijos laboratorijos bendradarbiai Maskvoje buvo vieningos nuomonės, kad atkuriant veidą pagal šią kaukolę, nereikia paisyti parodontozės pėdsakų, o veidą rekonstruoti tokį, koks jis turėjo būti prieš susergant parodontoze, t.y. šiek tiek jaunesnį...“⁴⁴ To pasekoje kaukolės kopijoje buvo sutrumpinti viršutiniai priekiniai dantys (5-7 mm) [V. Urbanavičius tai paliudijo telefonu]. Pasikonsultavęs su stomatologu V. Šatinsku, sužinojau, kad parodontozės atveju dantys nepailgėja, tiesiog viršutinio žandikaulio kaulas nunyksta ir atidengia jų šaknis. Šios žinios (II.2.2 ir II.2.5 pav.) paaiškino atkurto K. Donelaičio veido ir kranimetrinių išmatavimų neatitikimą: nupjovus dantis, apatinė veido dalis ženkliai sutrumpėjo ir poetas neteko vieno iš išskirtinių savo veido bruožų, apie kuriuos užsimena G. Česnys: „Veidas ypač aukštas ir platus. Veido bendra forma leptoprozopinė dėl to, kad aukšta veido apačia“⁴⁵. Atkūrimo procedūros aprašyme paminėta, kad pakeista tik kaukolės kopija, originalas išliko nepakitęs ir yra dokumentuotas nuotraukose (II.2.2 ir II.2.5 pav.). Jose, kitaip nei kopijoje, matyti truputį kitoks dantų sąkandis ir „labai ryški parodontozė, diagnozuojama terminalinė jos stadija: apatinio žandikaulio kandžių $\frac{3}{4}$ šaknies nuogos...“⁴⁶. [čia taip pat yra įsivėlusį korektūros klaidą, iš nuotraukos matyti, kad ne

44 Ibid. 52 p.

45 Ibid. 58 p.

46 Ibid. 61 p.



II. 3.1 pav. Galva, rasta Naujųjų Hebridų salose (apie 1700) In:

Wilkinson, C, *Forensic Facial Reconstruction*

II. 3.2 pav. Giulio Gaetano Zumbo (1656-1701) „Testa dello Zumbo“ (Genuja 1695-1700)

apatinio, o viršutinio žandikario kandžių šaknys yra nuogos (I.2.2 ir I.2.5 pav.)). Taip pat kaukolėje trūksta antrojo viršutinio kandžio kairėje pusėje. Tokie fiziologiniai pokyčiai, V. Urbanavičiaus mokytojo M. M. Gerasimovo nuomone⁴⁷, smarkiai įtakoja veido ir lūpų išraišką. Tačiau maestro savo laiške⁴⁸ Lietuvos TSR Lietuvių kalbos ir literatūros instituto akademikui prof. dr. K. Korsakui apie V. Urbanavičiaus rekonstrukciją kalba kaip apie aukšto lygio, su skoniu ir taktu atliktą portretą, turintį ryškių individualių bruožų.

II.3. TIKRUMO SUKŪRIMAS

Viena iš teisminės antropologijos šakų yra asmens veido rekonstrukcija pagal kaukolę, naudojantis kriminalistikos, antropologijos, osteologijos, anatomijos ir menininkų portretistų žiniomis. Nors šis įvairių mokslų lydinys iš pirmo žvilgsnio atrodo įtartinais, rekonstruoti veidai neretai naudojami kaip pagalbiniai įrodymai teisme, o priešistorinių žmonių išvaizdos rekonstrukcijos eksponuojamos muziejuose. Vienas iš garsiausių šios tradicijos įkūrėjų yra ankstesniuse skyriuose minėtas M.M. Gerasimovas (1907-1970). Šio autoriaus atkurti portretai garsėjo tikslumu, o jo metodo

⁴⁷ Gerasimov M.M., *The Face Finder*, Philadelphia and New York, Lippincot, 1971, 55 p.

⁴⁸ *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981, 53-54 p.



II. 3.3-4 pav. M.M. Gerasimovo rekonstruotas Ivanas Rüstusis (1953).

II. 3.5-6 pav. Pradingusios dantų gydytojos Ninos Z. nuotrauka ir M.M. Gerasimovo rekonstruota jos galva (1951). Tai buvo kriminalistinis tyrimas; tardytojas turėjo jos nuotrauką, tačiau, kaip teigia rekonstrukcijos autorius, ji buvo parodyta tik atlikus darbą, o plaukai atkurti pagal žodinį aprašymą (1951).

principai ir atradimai naudojami iki šiol; mano tyrinėta V. Urbanavičius K. Donelaičio galvos rekonstrukcija taip pat atlikta šiuo metodu.

Žmogaus veido rekonstrukcija pagal kaukolę turi galias tradicijas. Pirmieji mums žinomi pavyzdžiai yra Jericho miesto (7000 m. pr. m.e.) archeologiniai radiniai. Tai žmogaus kaukolės, aplipdytos vietiniu moliu, siekiant atkurti gyvo žmogaus veidą, su kriauklelėmis, įstatytomis vietoje akių arba įspūdingos galvos (II.3.1 pav.), sumodeliuotos ant tikros kaukolės Naujųjų Hebridų salose apie 1700 metus. Vėliau panašių artefaktų sukūrė menininkas Giulio Gaetano Zumbo (1656-1701), ant tikrų kaulų vašku lipdydamas raumenis, kraujagysles ir kitas anatomines detales: žinomiausias, išskirtinės kokybės (II.3.2 pav.) jo darbas yra „Testa dello Zumbo“ (Genuja 1695-1700). XIX a. pabaigoje pradėta remtis turimomis kaukolėmis siekiant atkurti kiek įmanoma tiklesnę žmonių išvaizdą. Taip buvo atkurta Johann Sebastiano Bacho galva (Leipcigas, 1895) ir palyginta su dailininkų tapytais jo portretais. Palaipsniui tai tapo mokslu, kurio pionieriai buvo H. Welckeris, J. Tandleris, Sefneris, W. His, J. Kollmanas, W. Buchly's – jie kūrė metodus, sudarinėjo minkštųjų audinių storio lenteles, fiksavo savo tyrimų ir stebėjimų duomenis. XX a. metodą smarkiai išstobulino M.M. Gerasimovas, būtent juo remiasi dauguma šiuolaikinių rekonstrukcijos metodų.

Su M.M. Gerasimovo rekonstrukcijos metodu galima susipažinti skaitant jo knygas arba nuvykus stažuotis į Rusiją pas jo mokinius. Kadangi rekonstrukcija nėra



II. 3.7-9 pav. M.M. Gerasimovo rekonstruoti: Timūras, jo sūnus Miranšahas ir Timūro anūkas Ulugh-Begas. Paryškinti charakterio bruožai, detalių gausa šias rekonstrukcijas paverčia asmenybių portretais.

pagrindinė mano darbo tema, remiuosi knygomis. V. Urbanavičiaus rekonstrukcijos ataskaitoje minimas leidinys „Veido atkūrimas pagal kaukolę“⁴⁹ yra prieinamas internete⁵⁰, o užsienio kalbomis išleista sutrumpinta šios knygos versija⁵¹. Rusiškas tekstas tiksliai aprašo metodą ir daugybę rekonstrukcijos atvejų, tuo tarpu angliškajame variante daugiau dėmesio skiriama metodo reklamai nei tiksliam jo atskleidimui. Savo darbe remiuosi abiem leidiniais ir Caroline'a Wilkinson knyga „Kriminalistinis veido atkūrimas“⁵², kuri daug kur cituoja M.M. Gerasimovą ir yra Mančesterio antropologinės rekonstrukcijos metodo atstovė.

Bene visos veido rekonstrukcijos metodikos prasideda nuo kaukolės tyrimo ir, jei įmanoma, informacijos apie asmenį rinkimo. Visų pirma nustatomas amžius (M. M. Gerasimovo teigimu - 2-3 metų tikslumu), dažniausiai pagal dantų nusidėvėjimo laipsnį. Tada nustatoma asmens lytis. Ši informacija gaunama sunkiau, tai atliekama pagal kaukolės svorį, dydį, jos kaulų formą, bei charakterį (moterų kaukolės dažniausiai yra mažesnės, kaulai smulkesni, kakta mažiau nuožulni, tarpas tarp antakių (*glabella*) ne taip stipriai išreikšta kaip vyrų). Kuo jaunesnis tiriamasis asmuo, tuo jo lytį nustatyti sunkiau. Priimta manyti⁵³, kad lyties pagal kaukolę nustatymo tikslumas

49 Герасимов М. М. Восстановление лица по черепу (*Современный и ископаемый человек*), Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955

50 <http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=46912308> (žr. 2014 03 08)

51 Gerasimov, M.M., *The Face Finder*, Philadelphia and New York: J.B. Lippincott Company, 1971

52 Wilkinson, C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

53 Ibid., p. 78-81

svyruoja tarp 80-95%. Trečias labai svarbus faktorius yra asmens rasės požymiai, jie taip pat nustatomi pagal kaukolės formą. Žinoma, tiksliausi tokio pobūdžio duomenys gaunami tiriant DNR struktūrą, tačiau ne visuomet šis tyrimas įmanomas. Kaukolė taip pat gali daug papasakoti apie asmens ligas, traumas, iš jos reljefo sprendžiama ir apie galvos raumenų išsivystymo lygį. Vienas svarbesnių dalykų yra asmeniui įprastos galvos padėties nustatymas pagal kaukolės ir stuburo jungtį.

Atlikus kaukolės tyrimus padaroma jos kopija ir pradedama galvos rekonstrukcija. M.M. Gerasimovas išskiria dvi pagrindines rekonstrukcijos fazes: 1) pagrindinės galvos formos atkūrimas; 2) veido atkūrimas. Pirmoji dalis remiasi gana patikimais duomenimis apie kaklo, pečių ir kramtomųjų raumenų dydį ir formą, ši stadija, anot maestro, nereikalauja ypatingų sugebėjimų, tuo tarpu antroji, veido atkūrimo procedūra yra nepalyginamai sudėtingesnė ir gali būti gerai atlikta tik patyrusio ir puikiai dalyką išmanančio žmogaus. Žmogaus veido bruožus lemia daugybė faktorių, todėl šioje stadijoje labai svarbi įvairiais būdais gauta informacija apie rekonstruojamąjį asmenį. Informacija apie amžių, rasę ir lytį leidžia pritaikyti daugybės tyrimų dėka sukauptus tipinius duomenis apie minkštųjų audinių sluoksnio storį įvairiuose kaukolės taškuose. Tipiniai duomenys koreguojami atsižvelgiant į kaulo reljefą (jei raumenys smarkiai išsivystę, jų tvirtinimosi vietos yra aiškiau išreikštos). Kiekvienai veido daliai (nosiai, burnai, akims, ausims) taikomos specialios daugybe tyrimų paremtos metodikos. M.M. Gerasimovas teigia, kad pagal *processus mastoideus*⁵⁴ įmanoma nustatyti, ar ausys buvo atlėpusios ar ne, pagal klausos kanalą - apie ausų kriauklės dydžio nukrypimą nuo normos⁵⁵ ir t.t., bet pripažįsta, kad smulkesnės detalės yra atkuriamos remiantis intuicija. Burnos dydis, nosies ilgis ir charakteris, akių kryptis nustatomi gana patikimai.

Įvairių rekonstrukcijų atvejų aprašymuose išryškėja M.M. Gerasimov dėmesys veido išraiškai, kurią jis bando nuspėti ne tik iš kaukolės tyrimų, bet ir visuotinės nuomonės apie asmenį. Jei Ninos Z. atveju (II.3.5-6 pav.) jis labai jautriai pastebi kaukolės asimetriją ir nuspėja dalinį veido paralyžių pagal kaulo reljefą, tai, atkurdamas Ivano Rūsčiojo išvaizdą (II.3.3-4 pav.), remiasi caro amžininkų nuomone apie jo asmenybę ir veidui suteikia pasiūlykštėjimo ir neapykantos išraišką. Turbūt būtent subtili maestro atkuriamų asmenų veido išraiška jo rekonstrukcijas leidžia priskirti prie portretų. Veido išraiškos prioritetas prieš kitus asmenybės bruožus būdingas ir lietuvių dailininkams, kūrusiems K.Donelaičio portretus iki rekonstrukcijos įgyven-

54 Smilkinkaulio spenelinė atauga (lot.)

55 Герасимов М. М. Восстановление лица по черепу (*Современный и ископаемый человек*), Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955, p. 82



II. 3.10-13 pav. Mančesterio universiteto antropologinės rekonstrukcijos tyrimas: kairėje rekonstruota galva, dešinėje – identifikuoto asmens nuotrauka. Kaip matome, rekonstrukcija nėra tokia neabejotina, kaip ją savo knygoje pateikia M.M. Gerasimovas.

dinimo. Rimta, susirūpinusi poeto veido išraiška buvo bene vienintelis portretus vienijantis bruožas. **Ar nėra taip, kad žmogaus veido išraiška daro mums didesnę įspūdį nei jo veido bruožai?**

M.M. Gerasimovo rekonstrukcijos metodas perėjo daugybę išbandymų. Savo atsiminimuose⁵⁶ maestro aprašo, kaip sunkiai jis skynėsi kelią. Jam teko įrodinėti savo metodo prasmingumą per dvi valandas atkuriant asmens išvaizdą pagal negroidų rasės kaukolę, nors niekad anksčiau su šia rase nebuvo susidūręs. Vėliau teko dalyvauti didelės apimties kriminologų suorganizuotame tyrime, kur jis, remdamasis tik kaukolėmis, turėjo atkurti dvylika įvairių asmenų veidų, kurie nepriklausomų ekspertų buvo palyginti su tų asmenų nuotraukomis ir sėkmingai atpažinti. Metodas buvo pripažintas tinkamu naudoti teismo antropologijoje. Visgi jei M.M. Gerasimovo pagal kaukolę atkurtas žmonių galvas lygintume su kitais tos srities specialistų darbais, išryškėja maestro talentas paversti rekonstrukcijas skulptūriniais portretais. Timuridų rekonstrukcijoje (II.3.7-9 pav.) M.M. Gerasimovas drąsiai naudoja įvairias detales, veidams jis suteikia specifinę išraišką, galvą papuošia šalmu arba turbanu,



II. 3.14-16 pav. V. Urbanavičiaus atliktos K. Donelaičio galvos rekonstrukcijos foto dokumentacija

apatinę veido dalį apaugina stilinga barzda, veido raukšles pavaizduoja aiškiai (nors tai labai individualūs bruožai). Tuo tarpu dauguma rekonstrukcijų, atliktų kitose šalyse, nepasižymi aiškiai perteiktomis konkrečiomis detalėmis (II.3.10-13 pav.). Galbūt tai susiję su valstybinių santvarkų skirtumais (nereikia pamiršti, kad M.M. Gerasimovas gyveno visuomenėje, kur įsivaizduojama tikrovė ir tikėjimas autoritetu buvo itin svarbūs). Iš šio mokslininko atsiminimų turinio ir rašymo stiliaus taip pat ryškėja tikėjimas savo metodu, o svajonės, vaizduotė ir intuisija - tai jo veiklos varikliai: galbūt tai ir lėmė darbų įsimintinumą ir kokybę. Atkūrimo procesus maestro fiksuodavo nuotraukose ir filmuotoje medžiagoje, tekstiniuose dokumentuose taip pat logiškai pagrįsdavo vienokią ar kitokią veido išraišką, barzdos formą, rūbus ar kitas detales. Tokie kruopštūs paaiškinimai leisdavo įtikinti žmones atvaizdo tikroviškumu.

K. Donelaičio galvos rekonstrukcijos procesas taip pat yra aprašytas, tačiau labai trumpai, užima du nedidelio formato knygos puslapius⁵⁷. Iš pradžių aprašoma kaukolės restauracija, po to aprašomas profilio linijos kontrolinis darbas, kuriam vadovavo pats M.M. Gerasimovas. Keturi asmenys (maestro ir trys jo mokiniai: G. Lebedinskaja, T. Surnina, V. Urbanavičius) atskirai vienas nuo kito nupiešė minkštuošius audinius, t.y. gyvo žmogaus profilį ant kaukolės kairiojo profilio. Visi keturi piešiniai beveik sutapo (II.2.4 pav.). Skulptūrinė rekonstrukcija buvo patikėta Lietuvos TSR Mokslų Akademijos Istorijos instituto moksliniam bendradarbiui V. Urbanavičiui. Darbą jis atliko pagal M.M. Gerasimovo metodą, minkštųjų audinių storį nustatė pagal maestro sudarytas lenteles, atsižvelgdamas į kaukolės reljefą. Rūbus ir šukuoseną atkūrė „remiantis to meto nešiosenos aprašymais ir ikonografinė medžiaga. Vertingų

56 Gerasimov, M.M., *The Face Finder*, Philadelphia and New York: J.B. Lippincott Company, 1971, p. 10-52

57 *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

žinių šiais klausimais pateikė Tauragės evangelikų bažnyčios kunigas J. Kalvanas.⁵⁸ Pabaigoje pabrėžiama, kad „pagal kaukolę atkurtas portretas nėra meninis. Tai tik dokumentinė pagrindinių veido bruožų schema, galinti duoti medžiagos dailininkams kurti meninį portretą“⁵⁹. Rekonstrukcijos aprašymas atliktas 1970 m. vasario 12 dieną. Kartu su aprašymu publikuojamos kelios darbo proceso nuotraukos (Il. 3.14-16 pav.).

Iš teksto matyti, kad V. Urbanavičius turėjo mažiau pretenzijų įtikinti žiūrovą negu jo mokytojas. Įdomu tai, kad citatoje atskiriamas meninis portretas nuo nemeningo. Tačiau kodėl tada buvo nuspręsta poetą vaizduoti jaunesnį ir panaikinus parodontozės požymius?⁶⁰

III VAIZDAS IR TAPYBA

58 Ibid., p.53

59 Ibid., p.53

60 Apie tai rašiau skyriuje *Cranium*, kaukolės restauracijos metu buvo truputį sutrumpinti priekiniai dantys (5-7 mm) ir šiek tiek pakeistas sąkandis.

[Tapyba jau senokai nebėra pagrindinė vaizdų kūrimo priemonė, tačiau ji puikiai reflektuoja tai, kaip vaizdo suvokimas keičiasi. Tuo metu, kai rašiau šį tekstą (2005-2008), buvau aršus tapybos propaguotojas, mėgstau ją ir dabar. Šį tekstą čia patalpinau todėl, jog jis nagrinėja vaizdo pokyčius ir suvokimą besikeičiančio konteksto atžvilgiu. 2014-ųjų „Tikrojo vaizdo poreikio“ tyrime, skyriaus „II.1. Tikrumo stoka“ pabaigoje iškeliau hipotezę, jog galbūt vaizdo savybės, jo struktūra, veikia stipriau, nei žiūrovo turimos žinios apie vaizduojamą objektą. Tai reikštų, kad vizualaus kūrinio suvokimas yra ne tik žiūrovo nuopelnas, bet ir vaizdo poveikio rezultatas. Galbūt vaizdavimo stilius, komponavimo būdai gali atskleisti kaip mes turėtume perskaityti vaizdą? Manau, verta išsiaiškinti, kaip kinta žmogaus kuriami vaizdai priklausomai nuo technologinių atradimų, kas lemia vaizdų struktūrą ir prisiminti, kaip veikia žmogaus rega.]

III.1. PROGRESO IR TRADICIJOS ĮTAKA VAIZDUI

Galbūt M. McLuhanas buvo teisus, teigdamas jog Gutenbergio arba rašto epocha baigėsi, atėjo vaizdų epocha, televizorių era. Tačiau D. M. Levinas teigia, kad Vakarų Europoje jau nuo antikos dominavo oculo centrinė paradigma, maža to, jis skatina persvarstyti šią sistemą: „... mums reikia labai kritiškai įvertinti vaizdo dominavimo pobūdį mūsų pasaulyje. Mums nedelsiant reikia psichosocialinės kasdienio matymo diagnozės ir kritiško savęs kaip būtybės, gyvenančios tarp vaizdinių, supratimo.“⁶¹ Vizualumas tapo problema mąstantiems žmonėms. J. Palasmaa taip pat nerimsta: „Dramatiški įprastos realybės konstrukcijos sukrėtimai paskutiniaisiais dešimtmečiais nulėmė vaizdavimo krizę. Mes galime net stebėti tam



III.1.1 pav. Damienas Hirstas, *Autopsija su supjaustytomis žmogaus smegenimis*, 2004, aliejus, drobė, 106,7 x 137,2 cm

tikrą panišką vaizdavimo isteriją šių laikų mene“⁶². Ankstesniame skyriuje aprašyta virtualioji realybė, mokslo gebėjimas projektuoti žmonių jusles, nanotechnologijų galimybės, kosmoso tyrinėjimai – viską norint padaryti bent kiek suvokiamą su tos srities mokslu nesusijusiems žmonėms reikėjo vizualizuoti. Tokiu būdu mūsų sąmonėje atsirado vaizdai, apie kuriuos mes beveik nieko nenučiuokiamė ir neturime su jais susijusios kūniškos patirties. Naudodamiesi modernistų išanalizuotomis vaizdo kūrimo ir jo psichologinio suvokimo sistemomis, dailininkai sukūrė įtaigius šių mums menkai suvokiamų pasaulių vaizdus, kurie dažniausiai ne itin daug bendro turi su tikrove. Atsirado net nauja meninė priemonė – pseudodokumentika. Nebūti įvykiai, vaizdai, pasinaudojant psichologinėmis gudrybėmis, pateikiami kaip dokumentiniai, kad smarkiau ir giliau veiktų žiūrovą (filmas „Projektas: Bleiro Ragana“⁶³). Žinios apie manipuliavimą žmogaus psichika, viešąja nuomone tapo prieinamos žymiai platesniam ratui žmonių ir pradėtos naudoti gerokai dažniau. Išsilavinę menininkai pradėjo skintis kelią į pripažinimą ne vien meno kūriniais, bet ir viešosios nuomonės formavimu, naudodamiesi strategijomis, labai panašiomis į politinę karjerą darančių žmonių.

Vienas ryškiausių pavyzdžių – „Young British Art“ menininkų grupė. Dauguma jų buvę Goldsmith'o koledžo Londone studentai. Jų lyderis Damienas Hirstas, pasinaudojęs vaizdo ir jo suvokimo psichologija, pasitelkdamas šiuolaikines technologijas, kaip tikras verslo strategijos specialistas pateikė žiūrovams tai, ką jie nori

61 Levin D.M., „Decline and Fall – Oculocentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics“, in: Levin D.M. *Modernity and Hegemony of Vision*, Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 205 (vert.aut.)

62 Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005, p. 21 (vert. aut.).

63 „The Blair With Project“, 1999, rež. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez



III.1.2 pav. Eddy's Hunteris, *Citrinos sultys*, 2004, aliejus, drobė, 30 x 40 cm

matyti, jiems patinkama forma, nepamiršdamas formuoti ir viešosios nuomonės savo draugų kritikų pagalba. Šis eksperimentas pasitvirtino, dabar tai itin turtingų ir sėkmingų menininkų grupė. Ką bepateiktų Damienas Hirstas, dabar jau savaime laikoma menu. Žinoma, jis laikosi savo žaidimo taisyklių, toliau nuosekliai kuria šokiruojančius vaizdus, rutuliodamas dažniausiai mirties temą. Daug metų priskiriamas prie konceptualių menininkų, išpopuliarėjus tapybai, jis pasisamdė būrį pagalbininkų ir šių metų parodoje⁶⁴ pateikė 31 realistiškai tapytą drobę su ligoninės vaizdais (III.1.1 pav.). Nepaisant to, kad kritikai iš jo šaiposi („Jeigu geriausias iš šių tapybos darbų būtų sumažintas keturis kartus, jis galbūt galėtų patekti į Pensilvanijos akademijos baigiamųjų darbų parodą ir gauti trečią prizą“⁶⁵), manipuliudamas *mass media*, Damienas Hirstas sugebėjo visus darbus realizuoti už fantastines kainas. Jeigu nagrinėtume šio autoriaus kūrybą grynai konceptualiai, kalbėtume apie tai, ką jis vaizduoja (beje, taip daro jį garbinantys kritikai), o ne kaip ir kodėl vaizduoja, mes galėtume daug ko pasimokyti apie vaizdų galią sukelti emocijas ir abstulbinti žiūrovą.

Pagrindinis Damieno Hirsto kūrybos motyvas yra mirtis, t.y. įvairūs jos vaizdiniai ir objektai. Tai, be abejo, visus jaudinantis dalykas, naudotas daugelio menininkų, tačiau D. Hirstas ją pateikia televizijos reklamų arba žinių stilistika, be jokių skrupulų temos atžvilgiu. Naudodamasis žmonių pasitikėjimu mokslu, jis leidžia žiūrovams apžiūrinėti tikrą ryklį, patalpintą formalino akvariume arba „iš tikrųjų“ pamatyti, kas yra karvės arba kiaulės viduje, viską pateikia švariai ir aiškiai, o samdyti kritikai darbams suteikia daugybę prasmų, reikiamai papildydami jo kūrinius.

64 Damien H.: *The Elusive Truth*, 2007 kovo 11 – balandžio 23, Gagosian Gallery, New York

65 Cohen D., *OUR FOREMOST VICTORIAN PAINTER*, The New York Sun, March 17, 2005



III.1.3 pav. Charlesas Weedas, *Vyro portretas*, 2003

III.1.4 pav. Joakimas Ericssonas, *Gaetano*, 2004, aliejus, drobė, 110 x 80 cm

Tokie metodai dažnai atrodo nepriimtini tradicinėmis vertybėmis besivadovaujantiems žmonėms, todėl, kaip atsvara, technologiškai išsivysčiusiose šalyse (ypač JAV) atsiranda moralaus ir etiško meno judėjimai: „Art Renewal Center“, „The American Society of Classical Realism“. Juos dosniai remia žmonės, nemėgstantys šiuolaikinio nihilistinio meno ir tikintys, jog kūriniai privalo vaizduoti gyvenimo grožį, o ne smurtą ar kitą bjaurastį. Jie remiasi senųjų meistrų kūryba, ypač XIX a. akademistų kūrinių ir švietėjiškos epochos ideologija. Vis labiau populiarėja privačios dailės akademijos, kuriose mokoma tradicinio dailės amato paslapčių. Čia, skirtingai nei daugumoje valstybinių akademijų, pagrindinis dėmesys skiriamas žmogaus sugebėjimų ir jautrumo lavinimui, o ne kuo įvairesnių ir platesnių žinių įgijimui. Tuo tikslu stengiamasi studentus kuo labiau atriboti nuo supančio pasaulio, kad jie galėtų giliau susikaupti ir jų galvose nesiaustų abejonės. Tai šiek panašu į religines praktikas, mokoma dvasinio, o ne pasaulietinio gyvenimo. Talentingiems tai leidžia pasiekti tikrai puikių rezultatų. Pačiam yra tekę mokytis keletą tokių mokyklų, tad pabandyčiau trumpai papasakoti apie vieną iš jų.

Florencijos dailės akademija, įkurta 1991 m. amerikiečio Danielis Graves. Mokykla pasižymi itin griežta disciplina, remiasi XIX a. prancūzų dailės akademijos mokyimo metodika, perimta studijuojant su Nerina Simi, Filadelfo Simi dukra, kurios tėvas

ir mokytojas buvo Gerome'o⁶⁶ bendražygis. Metodikos laikomasi labai griežtai, visa, kas susiję su modernizmu ar vėlesne daile, ignoruojama. Studentams patariama nevaikščioti į šiuolaikinės dailės parodas ir neklausyti populiariosios muzikos. Sudaromos uždarnos „mokyklos-vienuolyno“ sąlygos, dėka kurių gabūs studentai per keletis metų išmoksta beveik tobulai realistiškai nutapyti natiurmortą, itin panašų į portretuojamąjį portretą ir žmogaus figūrą (nesinaudodami nuotraukomis). Jie būna pasiekę išskirtinį žmogaus sugebėjimų lygmenį ir išlavinę savo jautrumą ir kantrybę, tačiau dažniausiai naudojami praeitų epochų estetinėmis schemomis (III.1.2-4 pav.). Baigę akademiją jie pradeda dėstyti ką išmoko, dalinasi užsakovais, toliau ignoruodami aplinkiniame pasaulyje vykstančius meno procesus.

Ši akademija mane sužavėjo gebėjimu sukurti darbui ir studijoms palankią atmosferą, bei žmogaus sugebėjimų ir jautrumo lavinimo prioritetais, tačiau uždarumas naujiems mokslo ir meno atradimams jos studentams beveik atima galimybę bendradarbiauti arba būti dalimi meno procesų, vykstančių išoriniame pasaulyje. Jautiesi tarsi užburtame rate, norėdamas kurti ir susikaupti turi atsiriboti nuo aplinkos, bet siekdamas ką nors pasakyti platesniam žmonių ratui, ne tik sau ir savo kolegoms, turi mokėti jų kalbą. Dėl šios priežasties tokios mokyklos tampa iš vienos pusės žinių apie tradicines technikas šventovėmis, iš kitos pusės žmonių, nebespėjančių su pasauliu, prieglaudomis.

Galimas dalykas, kad kada nors jos sukaups tiek potencialo, jog galės daryti įtaką išoriniam pasauliui, tačiau, mano nuomone, vientelė prielaida tam - atvirumas mokslo ir meno atradimams. Dabar jos vienija nemažai gabių ir dvasingų studentų, tačiau ar jie nebus tokie kategoriški, kaip jų mokytojai, parodys laikas.

III.2. TECHNOLOGIJŲ ĮTAKA VAIZDUI

Panagrinėkime, kiek naują, šiuolaikišką stilistiką lemia technikos pasirinkimas ir kiek to naujumo slypi pačiame vaizde arba jo turinyje? Lyginant Damieno Hirsto tapybą su Florencijos meno akademijos absolventų darbais, akivaizdūs yra vaizdo pateikimo stilistiniai skirtumai. Pirmu atveju, vaizdas pateikiamas kaip nuotrauka arba taip, kaip mes jį įpratę matyti televizoriaus ekrane, antru atveju vaizdas pateikiamas kaip muziejuje. Nors, mano nuomone, „muziejiniai“ Florencijos akademijos studentų darbai pasižymi aukštesne tapymo kokybe ir vaizdo kultūra, visgi jie sukelia daugiau romantiškus pojūčius nei aliuziją į mane supantį pasaulį. Damieno Hirsto



III.2.1. Chuckas Close'as, *Džonas*, 1997, spalvota šilkografija (tiržas 80), 163,8x138,4 cm

III.2.2. Frankas Auerbachas, *JYM II galva*, 1984-85, aliejus, drobė, 66x61 cm

paveikslai apeliuoja į dokumentiką, tą patvirtina ir jis pats viename interviu: „*noriu, kad jie būtų kaip laikraščio nuotraukos, faktinės ir neišraiškingos. Noriu, kad jūs patikėtumėt jomis taip, kaip jūs tikite medikais ir jų naudojama įranga*“⁶⁷. Iš citatos matyti, jog jis labai susirūpinęs vaizdo psichologiniu poveikiu. Kaip ir priklauso postmodernistui ir konceptualistui, jis nekuria naujų stilistikos formų, jis naudojasi jau sukurtais (šiuo atveju laikraščių) stilistiniais modeliais, kaip, beje, ir Florencijos meno akademijos absolventai (III.1.2-4 pav.) naudojami senųjų meistrų vaizdo pateikimo atradimais. Nesinori galvoti, jog tapybos medija nebeįgali suformuoti niekur nematytos stilistikos ir ją išpopuliarinti, nes iki XX a. vidurio jai pavykdavo pačiai diktuoti vaizdo madas. Tai liudija abstrakcionizmo ir oparto populiarumas dizaino darbuose, jau nekalbant apie senųjų meistrų vaizdo pateikimo gudrybių įsisavinimą fotografijoje. Manau, nauji vaizdiniai gimsta domintis pačia vaizdo specifika ir galbūt technika, kuria jie atliekami galimybėmis, o ne siekiant manipuliuoti žiūrovo psichika pragmatiškais tikslais.

Vėlyvoji Chucko Close'o tapyba ir grafika paremta televiziniu spalvų skaidymo metodu, tačiau jo darbai labiau panašūs į tapybos darbus nei į televizijos vaizdus, nes jis remiasi moksliniu atradimu, o ne vaizdine stilistika, panašiai kaip tai darė impresionistai, puantilistai, optinio meno kūrėjai. Turinys taip pat lemia, kaip mes

66 Jean-Léon Gérôme (1824–1904) – tapytojas, skulptorius, École des Beaux-Arts profesorius

67 Damien Hirst: interview in: <http://www.timeout.com/london/art/features/2270.html> [žr. 2015 04 10]

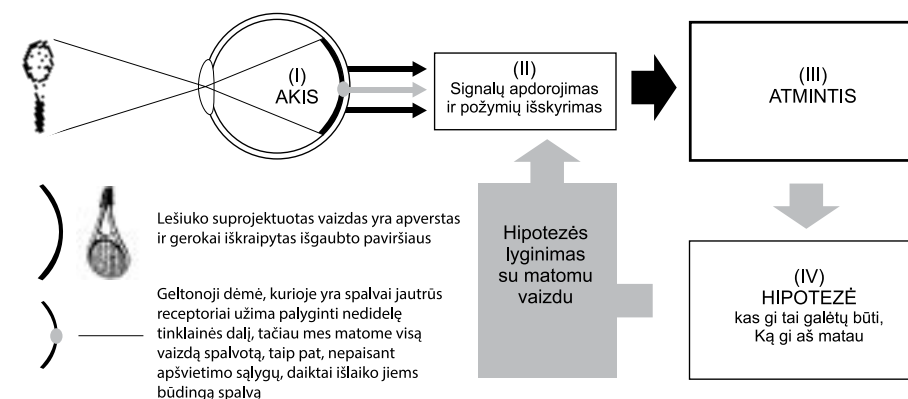
suprasime vaizdą, tačiau stilistiką nulemia jo pateikimas ir technologinės vaizdavimo priemonės savybės. Chucko Close'o darbe (III.2.1 pav.) išlieka dažų užtepimo/atspaudimo ant drobės jausmas ir specifika, spalvinės dėmės labiau panašios į dažų dėmes, o ne į šviesos taškelius. Dėl šių su medžiaga susijusių savybių atsiranda tam tikras vaizdinis prieskonis, kurį mažiau konceptualūs tapytojai panaudoja dar stipriau. Britų tapytojas Frankas Auerbachas (III.2.2 pav.) gal ir nesuformuoja visiškai naujos vaizdinės stilistikos, tačiau itin išryškina tapybos kaip iš dažų sukurtos materijos koncepciją. Jo sukurti paveikslai nepanašūs į jokią kitą *mediją* ir juose vaizdas gimta nulemtas dažų pasipriešinimo ir paklusimo tapytojo valiai. Teptuko šliužės, dažų gniutulai tampa vaizduojamojo dalimi (III.2.2 pav.), sukurdami specifinį tik tapybai būdingą materijos ir vaizdo mišinį.

Kaip matome, nauji moksliniai atradimai kartu su vaizdo kūrimo technologijos savybėmis daro įtaką vaizdui ne kiek ne mažiau nei besikeičiantis išorinis pasaulis, t.y. vizualioji jo dalis. Įkvėpimo turbūt verta ieškoti naujose pasaulio suvokimo idėjose ir amato subtilybėse. Jei taip, galbūt kaip vienas iš įkvėpimo šaltinių naujai stilistikai formuotis tiktų vaizdo ir kūniškų savybių sintezė. Atsiradus dirbtinių vaizdų pertekliui, šie pradeda nebetekti savo galios. Pamatę „dokumentinę“ nuotrauką, mes jau nebesame tikri, ar tai ne „photoshopinis“ triukas. Materialūs vaizdiniai objektai (tapyba, skulptūra) pradeda atrodyti patikimesni ir tikresni nei grynas vaizdas dėl savo kūniškos prigimties ir kūrėjo įdėtų pastangų kiekio.

III.3. KAIP ŽMOGUS SUVOKIA MATOMĄ VAIZDĄ

Vaizdo suvokimo procesas yra daugybės pasaulio mokslininkų tyrinėjimo objektas. Aplinką mes matome regos organų, anatomijos vadovėlyje vadinamu regos analizatoriumi, dėka. Tai yra „*neuroreceptorinė sistema, priimanti ir analizuojanti matomų elektromagnetinių bangų dirgiklius*“⁶⁸.

Vaizdas, akies lęšiuko sufokusuotas akies tinklainėje, sudirgina neuroepitelinį sluoksnį, kuriame yra šviesos stiprumui (tonams) jautrūs stiebeliai ir elektromagnetinių bangų ilgiui (spalvai) jautrūs kūgeliai (dar vadinami kolbelėmis). Čia sugeneruoti signalai nervais siunčiami į smegenis. Visa ši informacija (kurią drąsiai galima pavadinti chaotiška - apie 130-ies milijonų receptorių duomenys apie šviesos stiprumą ir atskirai maždaug 7-ių milijonų receptorių informacija apie spalvą), apdorojama įvairiose smegenų struktūrose. Kaip vyksta šis procesas, mokslininkai turi keletą hipo-



III.3.1 Schema. Supaprastintas vaizdo suvokimo sistemos modelis

tezių, tarp kurių populiariausias Rusijos ir Kanados mokslininkų pasiūlytas aktyvaus suvokimo modelis (III.3.1 schema). Štai kaip jį sutrumpintai aprašo neurologas Henrikas Vaitkevičius:

„Regimieji vaizdai projektuojasi tinklainėje, t. y. tinklainės fotoreceptoriai apšviečiami šviesa, atsispindėjusia nuo objektų paviršiaus (I blokas). Fotoreceptoriai šviesos signalus transformuoja į elektrinius, patenkančius į specializuotas galvos smegenų struktūras (signalų apdorojimas ir požymių išskyrimo blokas – II). Čia šie signalai analizuojami, išskiriami akies tinklainėje gauti vaizdo požymiai. Pagal šiuos požymius atmintyje (III) vyksta vaizdinio, atitinkančio regimą objektą, paieška. Vykstant šiam procesui sudaroma hipotezė (hipotetinis vaizdas), kas tai galėtų būti. Sudaryta hipotezė saugoma specialioje struktūroje (IV). Hipotetinis vaizdas lyginamas su požymiais, išskirtais analizuojant. Jeigu hipotetinio vaizdo požymiai sutampa su požymiais, išskirtais analizės bloke, tai jie nuslopinami ir toliau jau neveikia atminties struktūrų, t. y. šie požymiai hipotetiniame vaizde daugiau nebekinta. Kai visi hipotetinio vaizdo požymiai sutampa su išskirtais požymiais, hipotezė tampa stabiliu suvoktu objekto vaizdu.“⁶⁹

Pateikta schema ir jos veikimo aprašymas, nors ir labai supaprastinti, tačiau leidžia įsivaizduoti, koks subtilus ir sudėtingas yra regimojo pasaulio suvokimo procesas. Šiame procese taip pat dalyvauja informacija, gauta iš kitų jutiklių: uoslės, klau-

68 *Žmogaus anatomija*, Vilnius, Mokslas, 1984, p.548

69 Henrikas Vaitkevičius, „Kaip mes suvokiame pasaulį“, in: *Spectrum*, Nr. 3, 2005, p.13



III.3.1 pav. Villard'as de Honnecourt'as, *Liūtas ir dygliakiaulė*, apie 1235m., Plunksna, tušas. Užrašas ant lapo: „*Et saves bien qu'il fu contrefais al vif.*” - „Gerai įsidėmėkite, kad jis pieštas iš natūros”

sos, taktilinės patirties, kurie, be abejonės, turi įtakos vaizdo suvokimui. Žiūrėdami į vandenynę plūduriuojantį ledkalnį mes tuo pačiu jaučiame, koks jis šaltas ir kietas, taip pat abejojame jo stabilumu ant vandens. Menininkas šias nuojautas dažniausiai nesąmoningai sugeba perteikti „paprasčiausiu” dvimačiu vaizdu. Kai kurie triukai, kaip perteikti kietas medžiagas, šaltį, nestabilumą išmokstami studijuojant dailę, tačiau subtilesni nuotaikų aspektai lieka priklausomi tik nuo menininko kūrybingumo ir jautrumo. Didelę įtaką vaizdo suvokimui turi mūsų žinios.

Psichologo Rudolfo Arnheimo knygoje „Vaizdinis mąstymas”⁷⁰ bandoma išsiaiškinti, kiek mes į ką nors žiūrėdami matome, o kiek žinome iš anksčiau smegenyse įrašytos informacijos. Anot knygos autoriaus, informacija, gaunama iš akies tinklainės į smegenis, yra labai skurdi, nes vaizdas būna suprojektuotas į labai mažą plotą, kurio paviršius išlenktas, negana to, nuolat keičiasi. Didžiąją dalį išvadų apie tai, ką mato mūsų akys, smegenys daro lygindamos hipotezes su atmintyje įrašyta patirtimi. Taip mes nustatome atstumą iki objekto, taip suvokiame daikto lokalinę spalvą ir daugybę kitų dalykų. Pavyzdžiui, vaikai, neturėdami pakankamai patirties, žymiai blogiau suvokia atstumą nuo savęs iki tolimesnių objektų. Regėjimo sistema didžiąja dalimi

yra tobula tik dėl smegenų veiklos. Žinoma, dauguma smegenų funkcijų, susijusių su rega, yra instinktyvios. Idomu tai, kad knygoje atkreipiamas dėmesys ir į senovės graikų mokslininkų teorijas, apie tai, kad šviesa išeina iš stebėtojų akių ir apšviečia daiktus - dėl to mes galime matyti. Teorija paneigta, nes tamsoje mes nematome, tačiau verta atkreipti dėmesį į psichinę žvilgsnio galią. Ne vienas iš mūsų buvo sustabdytas kieno nors skvarbiu žvilgsniu arba pajautęs, kaip daktaro ar dailininko žvilgsnis skrodžia mus kiurai. Žinoma, šie dalykai turbūt priklauso psichinei realybei ir mes kol kas neturime mokslinių įrodymų apie jų egzistavimą fiziniame pasaulyje.

Tuos pačius daiktus, priklausomai nuo mūsų turimų žinių, galime matyti skirtingai. Apie šią problemą užsimena E.H. Gombrichas knygoje „Dailė ir iliuzija”⁷¹. Jis pateikia pavyzdį – Villard'o de Honnecourt'o pieštą liūtą (III.3.1 pav.), šalia kurio yra paaiškinimas, jog pastarasis pieštas iš natūros. Gombrichas teigia, jog dailininkas piešdamas vadovavosi jam žinomomis schemomis ir stengėsi šiame egzotiškame žvėryje pamatyti, kas jam įprasta, ir surasti panašumų su pažįstamais objektais. Žinoma, negalime teigti, kad dailininko sukurtas vaizdas yra tiksliai toks, kokį jis mato, tačiau akivaizdu, jog tą patį vaizdą skirtingi žmonės traktuoja nevienodai. Šis subjektyvumas žmogų aiškiai skiria nuo fototechnikos, kurios vaizdo interpretacija priklauso tik nuo keleto mums suvokiamų parametrų. Individuali vaizdo interpretacija, priklausanti nuo individo žinių ir patirties, yra tai, kuo mes vienas kitam galime būti įdomūs, ir klasikiniame mene kartu su dailininko kūrybos braižu sukuria jo unikalumą.

Mūsų matomo vaizdo kilmė taip pat turi įtakos jo suvokimui. Vaizdas gali būti sukurtas dvejopai: šviesai atsispindėjus nuo materialaus objekto arba tiesiog sklaidžiant atitinkamo dažnio elektromagnetines bangas, kaip tai daro pvz., televizorius. Skirtinga vaizdo prigimtis nulemia mūsų suvokimą, vienaip mes žiūrime į vaizdą televizoriuje, kitaip į vaizdą, matomą pro kambario langą. Akis mes galime apgauti pasinaudoję psichologinėmis suvokimo gudrybėmis, tačiau protą apgauti yra sunkiau. Visais laikais buvo rodomi fokusai, kuriams įvaizdžiai, žavimasi iliuzijų meistrais. Toks pat senas yra ir žmogaus noras priartėti prie daiktų esmės, iliuziją atskirti nuo tikrovės, surasti gyvenimo, būties prasmę. Šie du skirtingi žmogaus siekiai gyvuoja ir dabar, skirtingai pasiskirstę kiekviename individe. Manau, tapyba ypatinga tuo, kad savyje sugeba talpinti abu minėtus žmogaus norus. Ji gali kurti iliuzinį vaizdą ir tuo pačiu vaizdai suteikti tikrumo jausmą, nes jis sukurtas iš materialių medžiagų. Tik šviesos pagalba (pvz., televizoriaus) sukurtas vaizdas yra grynai iliuzinis, jis neturi tiesioginio ryšio su materija (išskyrus šviesą spinduliuojantį įrenginį) ir gali

70 Arnheim, R., *Visual thinking*, London, University of California Press, 2004

71 Gombrich, E.H., *Dailė ir iliuzija*, Vilnius, Alma Litera, 2000

būti priimtas kaip tikras tik virtualioje realybėje atsidūrusio žmogaus⁷². Šis subtilus skirtumas tarp lango ir vaizdus transliuojančio ekrano, manau yra pagrindinė tapybos gyvavimo XXI amžiuje prielaida. Jokių būdu nenoriu teigti, kad šviesa kuriami menai yra prastesni, mano tikslas yra atkreipti dėmesį į tai, kuo tapyba nuo jų skiriasi ir išvelgti perspektyvas tapybos vystymuisi šalia naujųjų medijų.

[Prabėgus septyneriems metams nebesu toks kritiškas čia aprašytiems Damieno Hirsto metodams, tačiau tai, kas buvo pasakyta apie vaizdą ir jo pokyčius, nulemtus technologijų ir laikmečio, man atrodo aktualu ir šiandien. Mano minėtos tradicinės pakraipos privačios dailės akademijos toliau gyvuoja ir plečiasi, tačiau skirtis tarp jų ir šiuolaikinio meno konteksto taip pat kasdien gilėja. Žmogaus vaizdo suvokimo studijos per tą laiką ženkliai pažengė į priekį, kognityvinėje psichologijoje H. Vaitkevičiaus naudotą aktyvaus vaizdo suvokimo modelį (dar vadinamą kompiuterinės analogijos modeliu) pakeitė sąlyginai naujesnė konekcionistinė smegenų veiklos teorija. Receptorių skaičius akies tinklainėje vis tikslinamas, pasirodė naujų duomenų apie žmones, turinčius ne tris, o keturias spalvai jautrių akies tinklainės kugelių (kolbelių) rūšis.

Tekstą taip pat papildyčiau Hanso Beltingo straipsniu „Vaizdas, medija, kūnas: naujas požiūris į ikonologiją“⁷³, kuriame jis iškelia mintį, jog vaizdas neatsiejamas nuo jį įkūnijančios medijos, kuri savo ruožtu daro įtaką jo suvokimui. Beltingas teigia, kad į kubistiniu stiliumi nutapytą afrikietišką kaukę mes nežiūrime kaip į apeigų įrankį; Vakarų visuomenė pripildė tokius vaizdus savų reikšmių. Tapyba yra neatsiejama nuo simbolių prasmų, tapytas natūrmortas ar portretas savaime duos nuorodas į meno ir žmonijos istorijos šimtmečius ir taps neatskiriama šio konteksto dalimi. Žinoma, tai nereiškia, jog tapytas objektas tampa tiesiog ženklu ar kodu. Beltingas dažnai primena mums apie žmogaus polinkį animuoti vaizdus, t.y. paversti juos tikrų objektų jutiminius atitikmenimis. Anot jo, šių laikų žmogui vaizdus animuoti ir legitimuoti padeda menininkas ir technologijos, o ne šventikas, kaip buvo anksčiau.

72 Žinoma, šie teiginiai prasmingi tik tuomet jei mes nemanome, kad visas mūsų matomas ir jaučiamas pasaulis yra 'Maja' arba iliuzija.

73 Belting Hans, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology“ in: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2 (2005), p. 302-319

Manau, jog tapybos stilius neprivalo būti nulemtas jos laikmečio ar modernistinių ir Clemento Greenbergo suformuluotų tiesų. Visgi, žinant, jog vaizdo stilistika ir medija daro įtaką jo suvokimui, ko gero galima būtų šias savybes panaudoti kuriant subjektyvią realybę arba „dar tikresnį“ K. Donelaitį?]

IV

„OBJEKTYVAUS“ PORTRETO PAIEŠKA

(K. DONELAIČIO ATVEJIS)

Nepasitenkinimas turimais K. Donelaičio vaizdais ir naivus tikėjimas savo kūrybinėmis galiomis paskatino įsitraukti į utopišką objektyvaus portreto paiešką. Remdamasis H. Beltingo teiginiu, kad medija daro įtaką vaizdo suvokimui ir darydamas prielaidą, kad mūsų žinios vaizdo suvokimą veikia mažiau nei pats vaizdas, nusprendžiau sukurti keletą tapytų „dar tikresnių“ ir „objektyvesnių“ K. Donelaičio portretų. Ištaisydama atrastas rekonstrukcijos klaidas („Rekonstrukcinis portretas“) arba dėmesį perkeldamas nuo subjekto į jo įvaizdį („Bendrinis portretas“), vaizdo struktūrą ir senovinę tapybos mediją panaudojau kaip papildomą įtikinėjimo įrankį. Mano tikslas buvo patikrinti, ar gali vaizdo stilius ir medija nugalėti analitinį mąstymą ir žiūrovo turimas žinias. Tuo pat metu kūriau ir kiek įmanoma mažiau su medija susijusį vaizdą – „Kraniometrinių portretą“, paremtą mokslui būdingais tikslumo ir aiškumo kriterijais. Šis portretas turėjo tapti atsvara tapytiems portretams ir atskleisti, kuo skiriasi tradicinis žmogaus rankomis sukurtas vaizdas nuo minimalistinės užuominos į vaizdą. Šie trys K. Donelaičio portretai ir jų kūrimo strategijos čia pateikiami kaip nežinomos išvaizdos žmogaus objektyvaus portreto paieškų liudijimas.

IV.1. REKONSTRUKCINIS PORTRETAS

Žmogiško faktoriaus vaidmuo kuriant moksliniais metodais pagrįstus vaizdus yra neišvengiamas. Manau, kad V. Urbanavičiaus siekis atkurti gražų ir sveiką tautos mylimą poetą yra laikmečio simptomas; Tarybų Sąjungoje nebuvo priimtina siekti įtikinamumo rodant nepagražintus vaizdus arba netgi paryškinant asmenybės trūkumus, kaip tai darė garsusis britų tapytojas Lucianas Freudas. Mano nepasitikėjimą pagražintais vaizdais taip pat galima būtų pavadinti šių laikų simptomu. 1969 m. Vytauto Urbanavičiaus atliktoje Kristijono Donelaičio veido rekonstrukcijoje atradau netikslumų, atsiradusių siekiant poetą pagražinti (skyrius „II.2. Tikrumo stoka“), tad nusprendžiau pažiūrėti kaip poetas glėtų atrodyti, jei atsakytumėme tikrovės idealizavimo.



IV.1.1 pav. K. Donelaičio galvos minkštųjų audinių storių schema.

Man prieinama buvo tik neryški K. Donelaičiui priskiriamos kaukolės nuotrauka, veido rekonstrukcijos pagal kaukolę patirties taip pat neturėjau, visgi rekonstrukcijos metodo moksliskumas ir apibrėžtumas, leido imtis šio uždavinio gana drąsiai. Atkurti poeto išvaizdą bandžiau kiek įmanoma sąžiningiau - vadovavausi C. Wilkinson aprašytu Karen T. Taylor 2D rekonstrukcijos pagal kaukolės nuotrauką metodu⁷⁴, taip pat naudojausi M.M. Gerasimovo ir C. Wilkinson pastabomis apie veido dalių formos atkūrimą, bei minkštųjų audinių storio lentelėmis. Visą stengiausi atlikti pagal bendras rekonstrukcijos taisykles. Kaip ir pataria rekonstrukcijos specialistai, pradėjau nuo informacijos rinkimo, perskaičiau ne tik K. Donelaičio poeziją, bet ir išlikusius jo laiškus ir dokumentus⁷⁵. Man svarbu buvo susikurti žmogaus vaizdinį, neapribotą socialinio statuso ir įvaizdžio, todėl prioritetiniais pasirinkau poeto fizinius, o ne socialinius, bruožus. Žmogaus fizinis kūnas per milijonus metų beveik nepasikeitė, tuo tarpu socialinė būtis keitėsi itin ženkliai. Remdamasis mokslininkų atliktais tyrimais⁷⁶, sudariau tokį man svarbių bruožų sąrašą:

74 Jau baigiant darbą į rankas pateko ir Karen T. Taylor knyga *Forensic Art and Illustration*, tačiau jokių esminių rekonstrukcijos klaidų neišryškėjo.

75 Donelaitis K., *Raštai*, Vilnius: Vaga, 1977

76 Informacija paimta iš leidinių: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981; Donelaitis, K., *Raštai*, Vilnius: Vaga, 1977.

- Kaukolės smegeninė dalis labai didelė, vidutinio aukščio, labai plati;
- Kakta stati, plati, žemyn siaurėjanti;
- Veidas ypač aukštas ir platus, aukšta veido apačia;
- Akiduobės plačios, vidutinio aukščio;
- Nosis ypač siaura ir aukšta, su nežymia kuprele;
- Apatinis žandikaulis masyvus - ilgas ir platus;
- Labai ryški parodontozė, žmogus ja sirgo seniai ir gana ilgai, gausu konkretų (akmenų);
- Keturių dantų neteko gyvas būdamas, dar keturių - po mirties (trūksta šoninio kandžio);
- Daugelis stuburo slankstelių yra su gausiomis ataugomis, kurios galėjo kelti skausmus;
- K. Donelaičio ūgis - 170-174 cm;
- Paskutiniam K. Donelaičio gyvenimo penkmečiui būdinga hipochondrija, irzlumas, pykčio priepuoliai;
- Eidamas 65-uosius metus prisipažįsta esąs nebeguvęs;
- Mirė eidamas 67-uosius gyvenimo metus nuo išsekimo.

Surinkęs duomenis, pradėjau K. Donelaičio galvos atkūrimą. Mano atkurtas neiškraipytas kaukolės vaizdas (II.2.3 pav.) netiko, nes nenorėjau naudoti antrinio produkto (jis rėmėsi G. Česnio kaukolės išmatavimais, prastos kokybės jos nuotrauka ir mano vaizduote). Nusprendžiau rekonstrukcijoje remtis pirminiu šaltiniu - ta pačia nekokybiška nuotrauka (II.2.2 pav.). Optiniai iškraipymai atrodė mažesnė blogybė nei mano vaizduotė, save pa-drąsinau fotografės Susanos Sontag citata: „[...] kai žmonės pradėjo mąstyti fotografiškai, jie liovėsi kalbėti [...] apie fotografinį iškraipymą“⁷⁷.

77 Sontag Susan, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 102

„REKONSTRUKCIJA PAGAL NERYŠKIĄ K. DONELAIČIO KAUKOLĖS NUOTRAUKĄ“ – PAVEIKSLO KŪRIMO DOKUMENTACIJA.

Lininę drobę gruntavasi pats, norėjau naudoti senųjų meistrų mėgiamą eglute austą drobę. Be to, gruntavimas leidžia reguliuoti drobės faktūros aštrumą ir grunto adhezijos savybes. XVIII a. tapytojai dažniausiai naudojo rudą arba pilką gruntą, - pasirinkau pilką (į baltą akrilinį gruntą įmaišydama juodo geležies oksido pigmento, tuo pačiu pasausinau gruntą). Piešinį atlikau sepijos pieštuku, vėliau jį sustiprinau akriliniiais natūralios umbros spalvos dažais (I.1 pav.). Šviesesnes dalis piešiau tirštais dažais, sumaišytais iš balto akrilinio grunto ir geltonos, ir raudonos ochros pigmentų. Kadangi nebuvau labai patenkintas iš grunto „išnyrančia“ galva (K. Donelaičio oda turi būti šviesesnė, labiau permatoma, o mano podažis buvo per tamsus), portretą nušveičiau švitrininiu popieriumi ir piešinį pritemdžiau natūralios umbros spalvos *imprimatūra*¹. Išdžiūvus *imprimatūrai*, vėl sustiprinau tamsesnes vietas akriliniiais natūralios umbros dažais, o veidą tapiau šviesiai gelsvais dažais (akrilinio grunto ir neapolio geltonos spalvos dažų mišinys).

1 Imprimatūra – pirmas, permatomas arba pusiau permatomas spalvos sluoksnis, dedamas ant grunto, dažniausiai naudojant žemės pigmentus, kartais juos maišant su švino ar kitokiais baltais dažais.



Kaukolės nuotrauką atspausdinau ant permatomos plėvelės (A.1 pav. (kūrybinė dalis)), tokio dydžio, kad atstumas tarp kraniometrinių taškų *nasion–prosthion* ir *alare-alare* apytikriai atitiktų G. Česnio darytus išmatavimus (pirmas planas natūralaus dydžio). Tada kraniometriniuose taškuose išmušiau skylutes, per kurias atsižymėjau kraniometrinius taškus ant drobės. Taip pat susikūriau preliminarią minkštųjų audinių storių schemą pagal 60+ metų amžiaus baltojo europiečio statistinius duomenis⁷⁸ (IV.1.1 pav.). Veido bruožus piešiau remdamasis M.M. Gerasimovo metodu (tiek, kiek galiau jį pritaikyti, žiūrėdamas į nekokybišką nuotrauką), informacijos spragas užpildžiau remdamasis savo susidarytu poeto vaizdiniu, bei žiūrėdamas į veidrodį ir senų žmonių nuotraukas. Veido išraišką bandžiau nupiešti tokią, kokią turėtų išsekintas, senas žmogus, varginamas nuolatinių skausmų, sirgdamas parodontoze ir neturėdamas šoninio kandžio. Veido spalvą įsivaizdavau išblukusią, tokią, kokia ji būna žiemą. Plaukai žili, rūbai tradiciniai – XVIII a. evangelikų liuteronų, pietistų kunigo. Tapybos stilistiką pasirinkau taip, tarsi portretas būtų tapytas iš natūros poetui gyvam esant, tokiu būdu siekiau žiūrovą apgaulingai įtikinti portreto tikrumu ir patikrinti ar vaizdo stilistika gali nulemti jo suvokimą (A.3 pav. (kūrybinė dalis)).

IV.2. BENDRINIS PORTRETAS

Tradicinis renesansinis ar dar ankstesnių laikų portretas vaizduoja konkretų asmenį, jis kruopščiai perteikia tam asmeniui būdingus bruožus ir charakterio savybes, nesvarbu, ar juos pagražina, ar ne. Renesanso ir baroko epochose žmogus dažnai traktuojamas kaip pasaulio centras ir visa ko matas, kompozicijoje su žmogaus figūra ir portretuose jis dažniausiai

78 5.7 lentelė in: Wilkinson, C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 137

yra dėmesio centre. XVIII a. pasirodo pirmieji portretai, kuriuose portretuojamojo nuotaika svarbiau nei portretuojamojo bruožai⁷⁹, kraštutinis pavyzdys – skulptoriaus Franzo Xaviero Messerschmidto (1736–1783) atvejis (IV.2.1 pav.). XIX a. emocijos, dažnai ir pati tapyba, tampa svarbesnė nei vaizduojamas žmogus. Spalva, dėmė, linijų ritmas ir šių dalykų kompozicija atsiduria dėmesio centre, o portretuojamasis naudojamas kaip pretekstas formos problemų sprendimui. Siurrealistų kurti, abstraktūs portretai kartais visiškai atsisako net užuominų į portretuojamojo išvaizdą – Charles'o Demuth'o „Aš matau auksinį skaičių 5: Williamo Carloso Williamso portretas“ (IV.2.2 pav.). Amerikiečių abstrakčiojo realizmo apologetas Clementas Greenbergas (1909-1994) griežtai pasisako ne tik prieš bet kokią žmogaus vaizdavimą tapyboje, bet ir apskritai prieš iliuzinį vaizdą. Tik XX a. antroje pusėje portretai vėl įgyja portretuojamojo bruožų⁸⁰. Andy's Warholas, Francis Baconas, Lucianas Freudas, Chuckas Close'as nesigėdydami vaizduoja konkrečius žmones, daugumą jų vaizdo pagrindu ima nuotraukas, o ne pozuojantįjį. Tačiau grįžta labiau tipažo, o ne konkretaus asmens portretas. Manau, kad jų kurti portretai kalba apie žymiai bendresnius dalykus nei asmenybė. Luciano Freudo tapytuose portretuose dažnai dėmesio centre yra ne žmogaus veidas, o kūnas, pagal kurį mes dar nesame pratę identifikuoti asmens (pasuose kol kas - tik veido nuotraukos). Andy Warholo „Merilin Dip-tikas“ (1962) visiems pažįstamą kino žvaigždę atkartoja daugybę kartų, tarsi teigdamas, kad tokių žmonių yra daug arba kad jos atvaizdai tapo bendriniais. Žmogaus figūra paveiksluose tampa dailininko tikslų ir sumanymų nešėju, jo asmenybė nebėra tokia svarbi kaip Renesanso laikais. Ar tik jis netampa bendrinium žmogumi?

79 Rašydamas apie portret istoriją remiuosi: West, Shearer, *Portraiture*, Oxford University Press, 2004

80 Čia kalbu apie meno pasaulyje pasirodančius kūrinius, paraleliai visuomet egzistavo tapytojai kuriantys portretus, tačiau retas jų peržengdavo megėjiškumo ribą.

Plaukus tapiau naudodamas jau turimą pilką akrilinį gruntą kaip dažus. Nusprendęs, jog podažis tinkamas (I.i.2 pav.), perėjau prie tapybos aliejiniiais dažais. Paletės spalvas pasirinkau apribodamas koloritą iki rausvai violetinės (*kaput mortum* + indiška raudona) ir žalsvai rudos umbros. Pirminį tapybos sluoksnį atlikau šiais dažais: švino balta, *kaput mortum*, indiška raudona, umbra natūrali, kaulų (*ivory*) juoda, kaselio juoda žemė, kreida. Tępdamas dažus ant podažio piešini, „apvilkau“ oda, kurios permatomumą reguliavau keisdamas kreidos ir švino baltų dažų kiekį, veido spalvinė gama svyravo tarp rausvai violetinės (*kaput mortum*, indiška raudona, švino balta) ir pilkšvai žalsvos (umbra natūrali, švino balta, kreida, kaulų (*ivory*) juoda), gelsvi tonai gauti paliekant daugiau ar mažiau atvirą podažį. Baigęs pirmą tapybos sluoksnį (I.i.3 pav.), padėjau darbą džiūti 2-3 savaitėms.

Praėjus minėtai laiko atkarpai, patikrinau, ar aliejinių dažų sluoksnis išdžiūvo, įtryniau jį terpentino ir aliejaus mišiniu (30% linų sėmenų aliejaus ir 70% terpentino) ir bandžiau užbaigti portretą. Šešėlius sustiprinau natūralios umbros dažais, kai kur pridėdamas raudonos arba geltonos ochros, karmino, Kaselio žemės ir kaulų (*ivory*) juodos, šviesas sustiprinau konkrečiai kūno daliai reikalingos spalvos dažais. Kadangi portretas vistiek neatrodė baigtas, palikau jį džiūti. Po 3 savaičių užbaigiau jį akcentuodamas atspindžius, smulkias detales (odos dėmes) ir dar kartą sustiprindamas tamsias dėmes (I.i.4 pav. arba A3 pav. (kūrybinė dalis)).



IV.2.1 pav. Franzo Xavier'o Messerschmidt'o autoportretai

IV.2.2 pav. Charles'as Demuth'as „Aš matau auksinį skaičių 5: Williamo Carloso Williamso portretas“.

Lietuvių kalbos terminų žodynas⁸¹: „*bendrinis, bendrinė, bendras, bendrasis: bendrinės bitės, bendrinė pieva. Bendriniai drabužiai. Bendrinė kalba. Bendrinis daiktavardis (gram. žymintis apibendrintą vienerūšio daikto vardą)*“. Mano dėmesį patraukė „bendrinės bitės“ – aliuzija į visuomenės ir bičių avilio analogiją, tokią pat populiarią kaip ir skruzdėlyno analogija. Remiantis tokiomis paralelėmis žmonijos istorijoje ne kartą bandyta sumodeliuoti utopines visuomenes. Žmogus, redukuotas iki bendrinio objekto (beveik daikto), aktualus ir mūsų laikų valdantiesiems. Bendrinis daiktavardis žymi vienerūšio daikto vardą, todėl kyla klausimas, kaip atrodytų asmenybių portretai tapę bendriniais. Jau nuo antikos laikų bandyta žmogaus charakterį apibrėžti pagal jo tipažą. Aristotelis (384-322 pr. Kr.) veikale *Historia Animalium* rašė, kad aukšta kaktą būdinga lėtų judesių žmogui, žemą kaktą turi nepastovūs žmonės, o plačią – pamišėliai. Žymus Renesanso epochos mąstytojas Giambattista della Porta (1535-1615) veikale *De humana physiognomija* (1586) žmones pagal veido bruožus suskirstė į sangvinikus, flegmatikus, cholericus ir melancholicus. Jis taip pat tyrinėjo žmonių ir gyvūnų išvaizdos panašumus, siedamas juos su abejoms rūšims būdingais charakterio bruožais. Vėliau jo idėjas plėtojo tapytojas ir meno teoretikas Charles'as Le Brunas (1619–1690) ir daugelis kitų fizionomistų, kurių tyrinėjimai dabar traktuojami kaip pseudomokslas. Nepaisant šio fakto, kuriant nežinomos išvaizdos žmogaus portretą, minėtų asmenų tyrinėjimai labai praverčia, tačiau ar užtenka bendrinių tipažo bruožų norint sukurti mums svarbaus asmens portretą?

2002 metų birželio mėnesį Londone buvau supažindintas su lordo titulą turinčiu žmogumi. Iš tolo pamatęs ateinančių žmonių grupelę, iškart supratau, kuris iš jų yra

81 Bendrinis - www.zodynas.lt (žr. 2014 08 18)



IV. 2.3 pav. Yasumasa's Morimura's „Vermeer studija: Žiūrint atgal (Veidrodis)“

IV. 2.4 pav. Tomoko Sawada, „ID400“ 1998 (fragmentas)

lordas. Elgesys, laikysena, eisena, viskas priminė paveiksluose matytus kilmingus žmones. Tačiau kai šį asmenį apžiūrėjau iš arčiau, pastebėjau, kad jį kankina kažkokia liga, oda vietomis paraudusi ir lupasi, o jo itin brangus švarkas apibyrėjęs pleiskanomis. Šių dalykų man neteko matyti tradiciniuose kilmingų žmonių portretuose, kurie sukurti pabrėžiant socialinį statusą ir eliminuojant kitiems socialiniams sluoksniams būdingus bruožus. Galima būtų teigti, kad niekas nenori matyti nesveikos odos požymių, bet... Vienu garsiausiu britų portretistų laikomas Lucianas Freudas anaipatol nevengė pabrėžti žmonių netobulumo, mėgavosi odos spalvų pokyčiais ir kilmingus žmones tapė taip, kad dažniausiai neįmanoma jų atskirti nuo kitų socialinių sluoksnių žmonių. Smulkios, tik konkrečiam individui būdingos, detalės, galvos ir kūno formos, netrukdytų tapytojui kalbėti apie bendrinį žmogų, tačiau iškilė etinė problema. Lucianas Freudas naudojo pozuotojus tarsi gyvūnais ar daiktais, nepaisydamas jokių intymumo tabu (tai, beje, vienas stipriausių jo tapybos bruožų). Ne visiems toks metodas yra priimtinas, tačiau jei rūšinių požymių nepakanka, kur, būdami etiški, galėtume atrasti dėmesį patraukiančių individualių bruožų bendriniam portretui?

Autoportretas šiuolaikiniame mene dažniausiai pasirodo ne kaip jo autoriaus reprezentacija, o kaip kūrėjo atliekamas vaidmuo. Meno kritikė Linda Jablonsky rašo: „...niekas negalėtų būti toks betarpiškas kaip autoportretas. Niekas negalėtų būti toliau nuo tiesos.“⁸² Menininkai nuo seno puikiai eksploatuoja minėtas autoportreto savybes. Michelangelo'as Merisis da Caravaggio'as (1571-1610) tapė save reprezentuodamas Bakchą, Narcizą ir kitus personažus. Šiuolaikiniai menininkai taip pat pamėgė šią strategiją. Cindy Sherman (g. 1954) fotografuoja save kaip stereotipinę B katego-

82 Jablonsky, L., „To Thin Own Selves Be True“, *Art News* Nr.10 (2003), p. 138



IV.2.5 pav. Telesforas Kulakauskas, K. Donelaičio portretas, 1930.

IV.2.6 pav. Immanuelio Kanto (1724-1804) portretas, nežinomas autorius (priskiriama Elisabeth V. Stägemann (Antono Graffo mokykla), apie 1790.

IV.2.7 pav. Vytautas Jurkūnas, K. Donelaičio portretas, 1955.

rijos filmų arba kaip senųjų tapybos meistrų paveikslų herojų. Yasumasa's Morimura's (g.1951) fotografuoja save kaip moterį, klasikinių vakarietišku paveikslų heroję (IV.2.3 pav.). Tomoko Sawada (g.1977) fotografuoja save pasui skirtų nuotraukų formatu, kiekvieną kartą pasikeisdama taip, kad atrodytų kaip kitas asmuo (IV.2.4 pav.). Performanso menininkė Orlan darosi plastinės chirurgijos operacijas, siekdama tapti panaši į Sandro Botticelli nutapytą Venerą. Deborah Kass (g. 1952) tapo save kaip Andy Warholo paveikslą. Visų jų darbai, nors ir vaizduoja jų kūnus ir galvas (dažniausiai neslėpdami jų individualių bruožų), kalba ne apie juos pačius, o apie kažką, kas jie nėra. Kūriniai kalba apie bendrinį žmogų, tačiau turi visas individo išvaizdai būdingas savybes (apgamus, raukšles ir pan.), o etiniai kito žmogaus privatumo aspektai lieka nepažeisti.

Portretą bendrinio paverčia dar vienas dalykas – tradicinė portreto kompozicija. Lankantis portretų galerijose, krinta į akis paveikslų vienodumas. Kodėl taip yra? Galbūt vienoda kompozicija leidžia labiau atkreipti dėmesį į individualius skirtumus, o iš pirmo žvilgsnio žmonės yra sąlyginai panašūs. Visgi įvairūs socialiniai sluoksniai vaizduojami skirtingai. Jolita Mulevičiūtė knygoje *Besotis žvilgsnis*⁸³ aprašo XIX a. fotografų skirtingiems socialiniams statusams išreikšti naudojamas kompozicijos schemas ir tam tikram sluoksniui būdingus atributus, kurie, kaip ir kompozicijos schemas, buvo naudojami visoms to paties statuso žmonių nuotraukoms. J.Mulevičiūtė cituoja:

„Jennifer Green–Lewis knygoje pateiktą autentišką XIX amžiaus vidurio fotografo pasakojimą apie jo darbo metodus. Šiam apsuksiam Londo-

83 Mulevičiūtė, Jolita, *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra, 1865-1914*, Vilnius:Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012

no verslininkui dažnai tekdavę susidurti su nekantriomis interesantėmis, kurios atsisakydavusios laukti ir portreto reikalaudavusios tuoj pat. Tokioms fotografo asistentas parinkdavęs vieną iš paruoštų pavyzdžių, daugiau ar mažiau panašų į skubančią klientę, jį suvyniodavęs ir partardavęs tris dienas laikyti tamsoje, o jei vėliau išpakuotas gaminyš nepatiksiąs, malonėti vėl apsilankyti dirbtuvėje ir jį pakeisti nauju gaminiu.⁸⁴

Nuotrauka tais laikais buvo naujas reiškinys, o panašumo kriterijai ilgą laiką formuoti tapytojų, tad galėjo atsitikti, kad socialinis įvaizdis reikšdavo daugiau nei smulkios veido detalės. Londono Nacionalinės Portretų galerijos ekspozicija irgi suskirstyta pagal visuomeninius žmonių vaidmenis: politikai ir socialiniai reformatoriai, mokslininkai ir inžinieriai, atradėjai ir keliautojai, poetai ir rašytojai ir t.t. Jei individo redukcija į bendrinį, tam tikrą socialinę padėtį užimančią žmogų mums yra įprasta, galbūt galėtų atsirasti kitų skirstymo metodų, tarkim, bendrinė skirtingai vaizduojamų asmenų kategorija „donelaičiai“? Vien šio rašinio autorius yra sukūręs keletą donelaičių, o kiek dar skirtingų jų atvaizdų sukūrė kiti dailininkai? Kuris iš jų – tikrinis K.Donelaitis? Visi jie vaizduoja žmogų, kurio išvaizda nėra žinoma, visi jie yra hipotetiniai ir, šia prasme, tolygūs vienas kitam.

Leonas D. Harmanas (1922-1982), tyrinėdamas vaizdų suvokimą, nustatė, kad asmens atpažinimo procesas vyksta: 80% - pagal visą veidą, 50% - pagal veido bruožus ir 30% pagal išorinius bruožus. Vadinausi, galime daryti spekuliatyvinę išvadą, kad parinkę tin-

84 Ibid., p. 68-69

„BENDRINIS DONELAITIS“ - PAVEIKSLO KŪRIMO DOKUMENTACIJA

Susikūriau lentelę (3 priedas), kurioje apskaičiavau skirtumus tarp savo ir K. Donelaičio kaukolės. Paaiškėjo, kad poeto kaukolė yra masyvesnė, veidas ilgesnis (ypač apatinė jo dalis), nosis siauresnė ir truputėlį ilgesnė. Remdamasis šiais duomenimis bandžiau pakoreguoti piešiamos galvos proporcijas. Galvą pradėjau piešti nuo apibendrintos formos, iš akies susiaurindamas ir ilgindamas veidą, iš lėto pereidamas prie detalių. Pagal kaukolės nuotrauką truputį bandžiau koreguoti ir profilio liniją (II.1 pav.). Darbas ėjosi nepalyginamai lengviau, nei kuriant autoportretą pagal K. Donelaičio kaukolės kraniometrinius taškus, tačiau panašumas j mane visą laiką artėdavo link kritinės ribos, grėsė per didelis autoportretiškumas (tiesą sakant, ir dabar nežinau ar mes pakankamai vienas nuo kito skiriamės).

Kadangi šį kartą galėjau daugiau žiūrėti į veidrodį, nusprendžiau aiškiau rodyti apšvietimo kuriamus kontrastus, kurie būdingi XVIII a. tapybos stilistikai. Spalvų paletė išliko tokia pati (žr. I intarpą) kaip tapant K. Donelaičio rekonstrukcinį variantą (A.3 pav. (kūrybinė dalis)). Tapybos technika irgi buvo panaši, tik šį kartą prireikė gerokai daugiau tapybos sluoksnių. XVIII a. protestantų pastorių apykaklė, kaip ir savo ankstesniuose portretuose, tapiau žiūrėdamas į iš senos paklodės



II.1.1 pav.

Žygimantas Augustinas,
Bendinis donelaitis,
aliejus, drobė, 43 x 39 cm,
darbo eigoje, 2014 sausis -
2014 rugpjūtis.

pasisiūtą pavyzdį, koreguodamas pagal tai, ką mačiau to meto paveiksluose. Portretą užbaigiau nupiešdamas savo apgamus ant bendrinio donelaičio veido. Baigtas portretas - A4 pav. (Kūrybinė dalis)

kamus rūbus, šukuoseną, povyžą ir galvos proporcijas, mes turėtume (turbūt) 50-60% panašumą). Jei pridėtume asmens įvaizdžiui būdingą veido išraišką, panašumo procentas dar padidėtų. Veido rekonstrukcijos pagal kaukolę patikimumo rodiklis yra 75%, tačiau žiūrėdami į tyrimo pavyzdžius galėtume šiais skaičiais suabejoti (II.3.10-13 pav.). Galbūt, reikiama pakoregavęs savo išvaizdą būčiau nemažiau panašus į Kristijoną Donelaitį, nei sudėtinga jo veido rekonstrukcija pagal kaukolę? Manau, verta išbandyti bendrinio portreto strategiją, kurios pagrindu sukurtas portretas papildytų jau esamų portretų gretą, neišsiskirdamas ir neužgoždamas ankstesnių kūrinių. Toks portretas būtų tarsi dar viena bendrinė bitė avilyje.

Bendrinio portreto strategiją sudarytų: 1) reikiama socialiniam statusui būdinga kompozicija; 2) bendri (rūšiniai) tipažo bruožai; 3) kūrėjo individualūs veido bruožai, reikalingi portreto įtaigumui (jei etiniais tikslais vengiama naudoti kitus asmenis). K. Donelaičio atveju paėmiau kompozicijos schemą, būdingą daugumai poeto portretų (IV.2.5 ir 7 pav.) ir visuomenėje įsigalėjusio K. Donelaičio įvaizdžio⁸⁵ bruožus:

- Palenkta galva;
- Susirūpinusi veido išraiška;
- Specifinė šukuosena;
- Evangelikų liuteronų, pietistų kunigo rūbai.

Kaip vaizdo pagrindą naudoju savo atspindį veidrodyje ir panašaus rakurso nuotrauką, galvos proporcijas šiek tiek pakoregavau piešdamas pagal lentelę, kurioje apskaičiuotas skirtumas tarp mano ir K. Donelaičio kaukolės matmenų (3 priedas).

85 Remiuosi Google paieška (I.1.1 pav.) ir stebiu, kokių K. Donelaičio atvaizdų daugiausia.

IV.3. KRANIOMETRINIS PORTRETAS

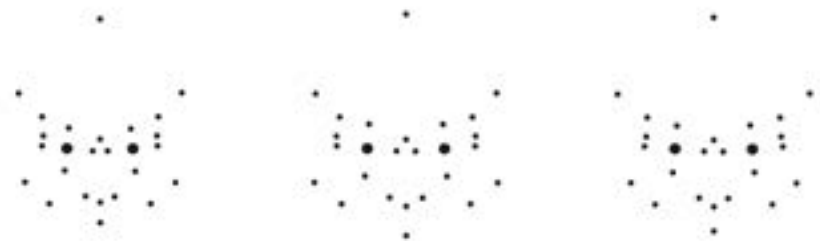
Mokslas ir tikslūs išmatavimai kažkodėl imponuoja, nors vargu, ar tai turi tiesioginį ryšį su žmogaus išvaizda. Skyriuje „II.2. Tikrumo paieška“ mokslinis kraniometrijos metodas padėjo atskleisti V. Urbanavičiaus darytos K. Donelaičio galvos rekonstrukcijos netikslumus ir teikė sąlyginai objektyvią informaciją apie poeto kaukolės matmenis. Tame pačiame skyriuje užsiminiau apie savo nuo vaikystės išlikusį potraukį kaukolėms ir apie kraniometrinių taškų svarbą piešiant žmogaus portretą. Pamaniau jog atsisakius žmogaus rankų ir juslių įtakos kuriant portretą, leidžiant pačiam moksliniam metodui suformuoti vaizdą, mes atsikratytume žmogaus jauslams būdingo subjektyvumo ir smarkiai pasislinktumėme objektyvumo link. Tad nusprendžiau sukurti „Kraniometrinių K. Donelaičio portretą“, kuriame būtų tik mokslinė faktinė informacija (A.7 pav. (Kūrybinė dalis)). Kaip bebūtų keista, išėjo pakankamai įdomus vaizdas, gana smarkiai primenantis žmogaus veidą. Norėdamas patikrinti, kiek toks vaizdas yra individualus, išsimatavęs savo kaukolę 2-3 mm tikslumu, sukūriau ir savo „Kraniometrinių autoportretą“ (A.5 pav. (Kūrybinė dalis)). Portretai sudaryti iš taškų, naudojamų kraniometrijoje, jų horizontali padėtis nustatyta remiantis simetriškų taškų atstumu nuo vertikales, o vertikali – matuojant atstumą nuo apatinio akiduobės krašto iki *bregma* taško (prilyginant tai smegeninės aukščiui (ba-b) „Frankfurto horizontalės“ atveju⁸⁶, bei naudojantis kaukolės nuotraukomis. Nors šie vaizdai remiasi tik simetriškų taškų atstumais iki vertikales ašies su preliminariais aukščio santykiais, manau, įmanoma įžvelgti šiuos tokios mano ir žymiojo poeto išvaizdos skirtumus.

Siekdamas praplėsti tyrimą nusprendžiau sukurti dar keletą Lietuvos istorijai svarbių asmenų portretų. Po ranka buvo Radvilų giminės kaukolių tyrimai⁸⁷ ir kraniometriniai matavimai, atlikti mano konsultanto antropologijos klausimams Rimanto Jankausko. Dauguma Radvilų kapavietėje rastų kaukolių buvo be apatinių žandikaulių, dėl to kraniometrinių matavimų buvo atlikta mažiau (IV-VI priedai). Tai suteikė progą pažiūrėti, kaip atrodytų kraniometriniai portretai be apatinių žandikaulių (kaukolės labai dažnai randamos be jų). Sukūriau Elžbietos Šidloveckos-Radvilienės (1533-1562), Mikalojaus Radvilos Juodojo (1515-1565) ir Jonušo Radvilos (1579-1620), kraniometrinius portretus (IV.3.1-3 pav.) pagal jiems galimai priklausiusias kaukoles⁸⁸.

86 Tai tokia kaukolės padėtis, kai linija jungianti žemiausią akiduobės tašką (or) su ausies ertmės tašku (po) yra horizontali. Tai įprasta, antropologų naudojama, kaukolės padėtis.

87 Kuncėvičius A., Jankauskas R., Laužikas R., Stankevičiūtė D., Rutkauskaitė I., *Radvilų tėvonija Dubingiuose*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009, 66-79 p.

88 Šių asmenų portretų ir kaukolių gretinimo rezultatai R. Jankausko įvertinti teigiamai arba patenkinamai, nemaža tikimybė, kad tai būtų jų kaukolės.



IV.3.1-3 pav. Kraniometriniai portretai (iš kairės į dešinę): Elžbieta Šidlovecka-Radvilienė (1533-1562), Mikalojus Radvila Juodasis (1515-1565) ir Jonušas Radvila (1579-1620). Skirtumus tarp portretuojamųjų asmenų pamatyti sunkoka, bet gal tai paliudija jų giminystės ryšius.

Tokie iš taškelių gauti vaizdai galėtų būti naujausių neurologijos mokslo regėjimo teorijų iliustracijomis. Pasak jų, vaizdas iš akies tinklainės elektros impulsų pavidalu patenka į smegenis ir įjungia tam tikrą smegenų ląstelę, kurios analogas galėtų būti taškas. Pagal šią teoriją vaizdų nėra - mūsų smegenys tam tikra tvarka sujungia dirgiklių įžiebtus taškus, kuriuos mes suvokiame kaip vaizdą⁸⁹. Galbūt kraniometrinių taškų galėtų pakakti preliminariam vaizdui susidaryti, o trūkstama informacija galėtų būti kompensuota žiūrovo atminties ir vaizduotės galiomis? Ar „kraniometrinis portretas“ galėtų būti giluminis asmens individualumo artefaktas?

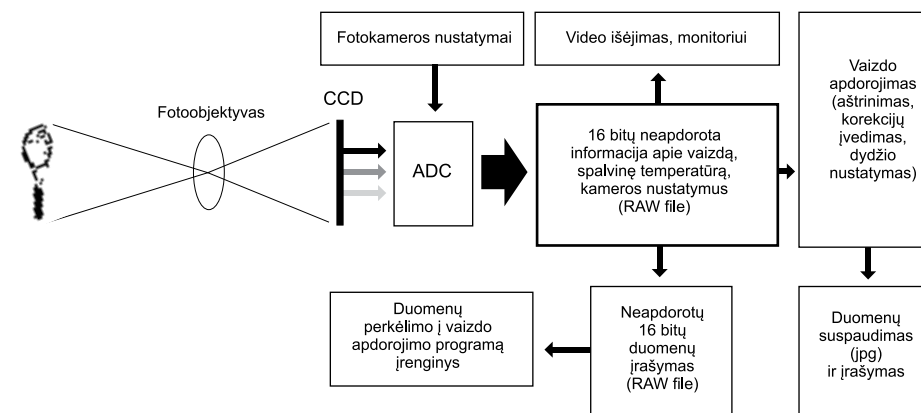
V VAIZDO IR MATERIJOS KODAS

⁸⁹ Miller J., „What does the brain see? How does it understand?“ in: Barlow, H., Blakemore, C., Weston-Smith, M., *Images and Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 5-25 p.

[IV-oje dalyje aprašyti bandymai žiūrovą įtikinti tapybos stiliumi ir atnaujintu pagal laikmetį objektyvumo siekiu („Bendrinis donelaitis“ ir „K. Donelaičio galvos rekonstrukcija pagal neryškią kaukolės nuotrauką“) modernaus žmogaus akimis gali pasirodyti absurdiški, nes reikalauja iš žiūrovo kritinio/analitinio mąstymo „išjungimo“. Tuo tarpu kraniometrinis K. Donelaičio portretas, lyginant jį su tapytais – lyg ir tenkintų modernaus žmogaus pamėgtą mokslinę objektyvumo iliuziją. Kraniometrinis portretas tarsi neturi nieko nereikalingo ir kažkuo primena vaizdo arba kaukolės kodą; bet ar kodas – objektyvesnis, nei tapytas vaizdas? 2007-aisiais rašiau apie skirtingoms medijoms (tapybai ir skaitmeninėms technologijoms) būdingą vaizdo ir materijos kodavimą ir šio proceso įtaką kūrybai. Manau, kad čia pateiktas tekstas galėtų leisti giliau suprasti, kuo skiriasi vienokiu ar kitokiu būdu koduotas vaizdas ar materija, ką jis praranda ir įgyja šio proceso metu.]

V.1. SKAITMENINĖS TECHNOLOGIJOS - MATERIJOS KODAS

Naujos technologijos visuomet darė įtaką menininkams. Broliai Van Eyck, pritaikę aliejinius dažus tapybai, užkrėtė šia naujove visą Europą. XVII a. išpopuliarėjus optiniams prietaisams netrukus juos pradėjo naudoti ir dailininkai. XX a. atsirado skaitmeninės technologijos, kurios taip pat pradeda veržtis į vaizduojamuosius menus, o kartais ir pavergia menininkus. Atsiranda skaitmeninė tapyba, grafika ir t.t. Šių technologijų esmė - „...gauti duomenys apie fizines savybes paverčiami į skaičius, t.y. į abstrakčius simbolius...“⁹⁰, skaičiai gali būti apdoroti matematiniais principais – susumuoti, padalinti, padauginti, užrašyti algoritmu ir t.t.. Vėliau tokios skaičių sekos gali tapti kokia nors materijos forma, kurios prigimtis jau yra įta-

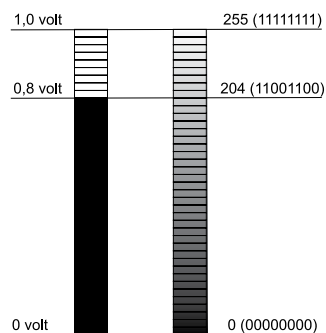


V.1 schema. Profesionalios fotokameros vaizdo virtimo skaitmeniniais duomenimis schema.

kota programuotojo. Kalbant apie skaitmeninę tapybą ar grafiką, dažniausiai tai yra šių tradicinių medijų perkėlimas į skaitmeninę, matematinę erdvę. Įvairios kompiuterinės programos sukuriamos kaip tradicinių technikų simuliacijos, pvz., *Photoshop* programa yra tam tikras foto laboratorijos atitikmuo, joje vaizdas apdorojamas tais pačiais būdais kaip ir realioje laboratorijoje, tačiau tai vyksta ne chemijos pagalba, o matematiniais būdais imituotais cheminiais procesais apdorojant skaičiais paverstą informaciją apie vaizdą. Tai gana panašu į genetikų darbą su DNR molekulėmis. Skaitmeninių technologijų dėka materija paverčiama binariniu kodu ir toliau gyvuoja jau nematerialiame matematiname pasaulyje. Vėliau atitinkamų prietaisų, pvz., spausdintuvų dėka, ji gali būti vėl materija. Taip pat tai galima palyginti ir su vaizdo apdorojimu dailininko „galvoje“. Kiekvienas dailininkas vaizdą savo galvoje koduoja jam įprastais būdais, pvz., norėdamas nupiešti obuolį iš atminties jis gali užkoduoti jį kaip netaisyklingą rutulį pusiau blizgia faktūra, su įdubimais viršuje ir apačioje, apšviestą iš šono. Tai taip pat kodavimas, tačiau gautas kodas yra palyginti mažiau abstraktus nei kompiuteriuose apdirbamas binarinis kodas, kuris yra 1 ir 0 seka. Kodas leidžia atsiriboti nuo fizinio pasaulio, nejusti jokių su juo susijusių problemų (svorio, medžiagų pasipriešinimo ir pan.), galima visiškai persikelti į vaizduotės pasaulį. Tačiau problemos atsiranda norint vaizduotės vaisius paversti materija. Tuomet mums prireikia fizinio pasaulio įrankių ir medžiagų, kurios, kaip dar antikoje pastebėjo Platonas, yra toli gražu ne tokios tobulos, kaip idėjos ar matematinis pasaulis.

Dažnai skaitmeninės technologijos suvokiamos kaip išsigelbėjimas nuo visų su materija susijusių sunkių darbų. Iš tiesų taip nėra, tai viso labo labai greitos skaičiavimo mašinos, pažįstančios tik du skaitmenis – 1 ir 0, visą „intelektualų“ darbą – koda-

90 Lister M., Dovey J., Giddings S., *New Media: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003., p. 15 (aut. vert.)



V.2 schema. Fotokameroje šviesa paverčiama elektros krūviu, o ADC įrenginys elektros krūvį paverčia binariniu kodu, priklausomai nuo CCD plokštės gebėjimo atskirti tonus šis kodas gali būti 8-16 bitų (pavyzdyje 8 bitų)

vimą, darbą su kodu, iškodavimą atlieka fizinėmis savybėmis pasižymintys įrenginiai, pagal fizikinius principus ir žmonių sukurtas programos. Norint tuo įsitikinti užtenka susipažinti su skaitmeninės fotokameros veikimo principais.

Kurdamas įvairiausių prietaisus žmogus beveik visuomet remiasi gamtos stebėjimu ir dažnai jų veikimo principas turi analogą gyvojoje gamtoje. Turbūt ne išimtis ir fotokamera, ji sukurta remiantis žmogaus akies ir vaizdo suvokimo tyrinėjimais. Čia aprašysiu fotografui skirtos skaitmeninės fotokameros veikimo principus. Remisusi Adriano Daviso ir Phillo Phennesy knyga „Skaitmeninio vaizdo kūrimas fotografams“⁹¹.

Neprašinėdamas skaitmeninės fotografijos istorijos, iš karto pradėsiu nuo labiausiai paplitusio tarp skaitmeninių fotoaparatus vaizdo (šviesos) pavertimo elektros krūviu CCD plokštės (*Charge-Coupled Device* (sujungtas įkrovimo įrenginys)) dėka. Nagrinėsiu fotokameros su „pilno kadro“ CCD (*full frame CCD*) veikimo principą. Fotokameroje vaizdas tradiciškai dozuojamas mažomis „šviesos porcijomis“. Užrakto dėka jos vėliau tampa sustabdytu vaizdu, t.y. nuotraukomis. Pro fotoobjektyvo lęšius tam tikrą laiko tarpą suprojektavus vaizdą ant šviesai jautrios CCD plokštės, kuri yra suskirstyta į daugybę šviesai jautrių taškų (*pixels*), šviesos fotonai užveda cheminį procesą, kurio metu kiekvienas CCD taškas, priklausomai nuo jam tekusio šviesos intensyvumo (tono), pagamina tam tikrą elektros energijos kiekį. Kuo didesnis šviesos kiekis, tuo didesnis elektros krūvis. Taip gaunamas vienos spalvos toninis vaizdas elektros krūvių pavidalu (grynai fizikinis procesas). Kad būtų gautas spalvotas vaizdas, naudojamos kelios CCD plokštės, išskiriant per prizmę kiekvienai atskirą spalvų spektro dalį, arba, jei tai viena CCD, taškai grupuojami po 4. Kiekvienas jų apšviečiamas pro spalvotą filtrą, paprastai du taškai gauna spindulius, pra-

leistus pro žalią filtrą, vienas pro raudoną ir vienas pro mėlyną. Šie kiekvieno taško sugeneruoti elektros krūviai paverčiami skaitmeniu kodu, kad informaciją galėtų apdoroti fotokameros arba kompiuterio smegenys, t.y. programuotojo nurodytu metodu procesorius skaičiuodamas sutvarkytų visus šiuos duomenis. Elektros srovės konvertavimą ir binarinį kodą fotokameroje atlieka ADC įrenginys (*Analogue to Digital Converter* - skaitmeninio konvertavimo modeliuotojas. Jo dėka pats tamsiausias tonas 256 tonų skalėje žymimas 0 (procesoriui bus pateiktas kaip 00000000), o pats šviesiausias 255 (jo reikšmė 11111111). Tuomet, 204 pagal tamsumą tonas atrodys taip: 11001100 (V.1-2 sch.).

CCD plokštė vaizdą mato visiškai objektyviai, tai reiškia, kad geltonas obuolys saulėtą dieną šešėlyje bus žalsvai pilkas, nes jį apšvies mėlynas dangus, taip pat bus matyti ir lęšių padaryti iškraipymai. Kad vaizdas būtų priimtinas akiai, CCD duota informacija turi būti apdorota įvedant duomenis apie fotografavimo sąlygas bei technikos trukdžių kompensacijas. Fotokameroje esanti įranga dažniausiai atlieka tik esmines korekcijas, tačiau pasitelkus sąlyginai galingą kompiuterį korekcijų kiekis bei lygis neturi ribų.

Kaip matome iš aprašymo, šviesa paverčiama elektros krūviu fizikos dėka, o vėlesnis elektros krūvio pavertimas kodu vyksta pagal žmogaus sukurtą sistemą, kurią padiktavo moksliniai regos tyrinėjimai. Šie kodavimo ir iškodavimo procesai lemia mūsų gauto vaizdo kokybę. Visos su tuo susiję problemos priklauso fiziniam, o ne matematiniam pasauliui. CCD plokštės kokybė priklauso nuo mūsų turimų medžiagų ir įrangos jai pagaminti, metodai paversti jos duodamus elektros krūvius į skaitmeninį kodą ir jo apdorojimas priklauso nuo žmonių, kuriančių programas. Taigi mes esame priklausomi nuo konkrečių žmonių intelekto, kurio rezultatai tiražuojami gaminant milijonus fotokamerų. Norint suteik-

BILLAS VIOLA „BEKRANTIS VANDENYNAS“ – KŪRYBOS PROCESO ANALIZĖ.

Tai trijų videoekranų instaliacija Šv. Galo bažnyčioje, Venecijoje. Kaip rašoma anotacijoje, kūrinys kalba apie mirties egzistavimą mūsų gyvenime. Ekranai, pastatyti altorių vietoje, vaizduoja žmones, lėtai išnyrančius iš tamsos ir judančius link šviesos, o vėliau vėl išnykstančius tamsoje. Išnirę iš tamsos, juodai balto pasaulio, jie peržengia vandens sieną, kuri skiria spalvotą ir ryškų pasaulį, jame jie įgauna materialias fizinio pasaulio savybes. Supratę savo išbaigtumą, jie grįžta atgal į tamsą, ten iš kur atėjo. Sukurti šį darbą Billą Viola įkvėpė XX a. senegaliečių peoto Birago Diopo eilės.

Šis grynai literatūrinis kūrinio aiškinimas yra viso labo filosofinė jo dalis, pats kūrinys kalba vaizdų kalba, kuri sukelia pojūčius, peržengiančius žodinę raišką. Žiūrėdamas šį video fiziškai jauti paslapties egzistavimą, tai gali priminti vaikystėje patirtą baimingą nežinomo dalyko atradimą arba kokį nors protu nepaaiškinamą metafizinį potyrį.

Billo Viola, duodamas interviu², gana išsamiai pasakoja apie darbo sukūrimo istoriją. Atvykęs į

- 1 Bill Viola *Ocean without a shore (garso ir video instaliacija)*, 2007
- 2 Interviu nufilmuotas „Bloomberg Tate Shots“, jį galima pamatyti: www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObl (žr. 2015 03 30)

91 Davis A., Phennesy P., *Digital Imaging for photographers (fourth edition)*, Oxford, Focal Press, 2002



III.i.1 pav.
Billo Viola video darbas
„Bekrantis vandenynas“ 2007

Veneciją apžiūrėti būsimo kūrinio eksponavimo vietas, jis susižavi maža XVI a. Šv. Galo bažnyčia, kuri, jo manymu, yra puiki vieta kontaktuoti su anapusybe. Pradžioje sakosi neturėjęs jokių idėjų, tačiau palaipsniui suvokė norintis padaryti darbą apie daugumos iš mūsų patirtą anapusybes egzistavimo pojūtį. Taip gimė idėja vaizduoti žmones, išnyrančius iš tarsi nematerialaus, juodai-balto senovine video kamera nufilmuoto pasaulio, į

ti vaizdui techninį unikalumą, apie kurį buvo kalbėta minint Chucko Close'o ir Franko Auerbacho [III.2. Technologijų įtaka vaizdui“], kūrybą reikia gerai pažinti ir jausti medžiagas bei priemones, su kuriomis dirbame. Jei vaizdo kodavimas ir iškodavimas yra žmogaus smegenų veiklos analogas arba simuliakras, tai kodo materializavimas spausdintuvu yra rankų darbo analogas arba pakaitalas. Su skaitmeninėmis technologijomis dirbantiems menininkams, mano nuomone, labai svarbu pažinti kodo materializavimo priemones, nes būtent dėl materijos (dažų arba cheminių procesų) formavimo sunkumų fotografai tiek daug laiko praleidžia savo laboratorijose, o tapytojai ir grafikai savo studijose. Todėl, manau, ateina laikas, kai grafikos studentai turės susipažinti ir su šiuolaikinėmis spausdinimo priemonėmis taip pat giliai, kaip su ofortu ar litografija. Kūrybingas tokių žinių panaudojimas leistų praplėsti skaitmeninės spaudos ribas.

Palyginę žmogaus suvokimo modelį su fotokameros sandara, rasime nemažai bendrybių. Pagrindinis skirtumas, mano nuomone, yra veiklos tvarkingumas, aiškumas ir paprastumas. Fotokameroje kiekviena problema išskaidoma, supaprastinama ir sprendžiama atskirai sukuriant jai įrenginį arba programą, pvz., lęšių padaromi iškraipymai ištiriami gamyloje iš anksto ir sukuriami programa, juos panaikinanti skaitmeniniu būdu. Galbūt taip yra ir žmogaus smegenyse, tačiau mes kol kas nesugebame jų veiklos supaprastinti iki tokio lygio, be to yra žinoma, kad tam tikros sąlygos nulemia net fizinius akies pokyčius. Sunku įsivaizduoti fotoobjektyvą, kuriam nuo fotografavimo „makrorežimu“ išsivystytų trumparegystė. Fotokameroje kiekvienam duomenų apdorojimui reikalingi žmogaus nurodymai, kurie būna arba užprogramuojami iš anksto, arba pateikiami kaip fotosąlygų ir ko-

rekcijų nustatymai - pvz., kiek vaizdą paaštrinti, kokią spektro dalį pasirinkti ir taip toliau. Žmogaus regos analizatorius visa tai daro instinktyviai, naudodamasis savo patirtimi. Galbūt ateityje šią problemą technikoje spręs dirbtinis intelektas, bet kol kas jis mažai kuo gali pagelbėti fotografui. Dabar fotokameros tik tiksliai vykdo joms duotus nurodymus. Tiesa, kai kuriais aspektais jos gali smarkiai pralenkti žmogaus sugebėjimus. Dauguma šiuo metu gaminamų CCD plokščių yra jautrios daug platesniam elektromagnetinių bangų spektrui ir gali atskirti daugiau šviesos intensyvumo pokyčių nei žmogaus akis.

„...CCD sensoriai yra iš prigimties jautrūs ultravioletiniams ir infraraudoniesiems spinduliams. Dauguma jų turi pritvirtintą stiklinį ultravioletinių spindulių filtrą jau gaminant, tačiau jie išlieka pakankamai jautrūs infraraudoniesiems spinduliams.“⁹²

Tai reiškia, jog net paprasta fotokamera gali matyti tai, ko mes nematome, vadinasi ir atverti naujus horizontus kūrybai. Fototechnikos naudojimas taip pat suteikia žmogui galimybę pamatyti vaizdus, esančius jam neprieinamose vietose, pvz., ten, kur labai karšta, giliai po vandeniu ir pan. Technika dažnai lenkia mūsų fizines galimybes.

„Dauguma žmonių geba atskirti nuo 157 iki 315 skirtingų tonų, vidurkis yra 214.“⁹³

Tuo tarpu naujausios 16 bitų CCD skiria apie 65 500 tonų. Tiesa, šis skirtumas kompensuojamas automatiškai pritaikant vyzdį apšvietimo sąlygoms ir reikia, jog tik esant stabiliai vyzdžio formai jis mato mažiau tonų.

⁹² Davis A., Phennesy P., *Digital Imaging for photographers (fourth edition)*, Oxford, Focal Press, 2002, p. 38.

⁹³ Ibid., p. 11.

ultraaukštos rezoliucijos šiuolaikinį pasaulį. Perėjimo riba jis pasirenka vandens sieną. Techniniai įgyvendinimui panaudoja du įrenginius – precizišką vandens krioklio mechanizmą, formuojantį itin lygią, tarsi stiklas permatomą vandens sieną, ir specialiai šiam video darbui sukonstruotą optinį įrenginį, leidžiantį filmuoti tą patį vaizdą iš karto dvejomis kameromis: šiuolaikine itin aukštos kokybės ir 25 metų senumo apsaugininkų naudojama videokamera. Filmo personažams įkūnyti buvo atrinkti kuo įvairiausių rasių ir tipų žmonės ir pasikliauta ne jų vaidyba, o natūralia reakcija pereinant vandens sienos barjerą, tai lėmė individualius ir išraiškingus judesius.

Mano nuomone, būtent skirtingos vaizdo kokybės sugretinimas ir lėtas perėjimas iš vienos į kitą sukelia jausmus, primenančius transcendentinius potyrius. Žinoma, be kūrinio visumos triukas neveiktų, techniniai sprendimai čia tarnauja ne patys sau, o idėjai išreikšti. Naujosios technologijos neužgožia metafizinių potyrių, o aukšta vaizdo kokybė ir kultūra leidžia kūriniui pilnavertiškai jaustis kelių šimtmečių senumo bažnyčioje. Akivaizdi ir klasikinės tapybos įtaka formuojant vaizdą, šauiniai panaudoti karvadžistų atrasti apšvietimo metodai, paprastai ir įtaigiai sukomponuotas kadras.

Bene svarbiausia fotovaizdo savybė yra jo paprastumas ir aiškumas, jis sukuriamas pagal palyginti paprastus ir griežtus principus, atitinkančius techninius parametrus. Tuo tarpu žmogaus galvoje vaizdas yra daugiaplanis, žymiai „miglotesnis“, sudėtingesnis, nulemtas kitų jausmų (uoslės, klausos ir t.t.) bei patirties. Nuotrauka yra tarsi bandymas imituoti vieną iš suvokimo sluoksnių. Šio sluoksnio ribotumą gali įveikti tik kūrybingas fotografas, parinkdamas ir išmoningai pateikdamas vaizdą žiūrovui, kuris pajėgus jį priimti. Kartais žiūrint į gerą nuotrauką galima jausti tame vaizde tvyrantį kvapą, įtampą ar drėgmę, tačiau tai jau fotografo ir žiūrovo, o ne fotokameros darbas.

V.2. NEKODUOTA MATERIJA TAPYBOJE

Realistiniame kūrinyje materija gali būti užkoduota vaizdu. Žiūrėdami į gerai nutapytas vynuoges olandų natiurmortuose kartais galime pajusti renkantis seiles burnoje. Tačiau skyriaus pavadinime paminėta kita materija – dažai ir drobė. Tradicinis tapytojas dirba su dažais tiesiogiai, jausdamas jų klampumą, džiūvimo greitį, lipnumą prie drobės, pastarosios faktūrą. Šie pojūčiai procesą padaro gyvą, akimirksniu reaguojama į pasikeitusią dažų konsistenciją arba skirtingą jų kiekį ant teptuko galo. Pradėti apie tai mąstyti dirbant būtų tolygu galvojimui apie chemiją bučiuojantis. Mintys neturi blaškyti pojūčių, antraip neturėsime nei vieno, nei kito. Tokiuose procesuose mes turime pasikliauti kūno išmintimi. Kaip teigia „kūno išminties“ (*body-mind*) teorija, šie dalykai formuojasi ne loginių užduočių dėka, bet per emocinę praktiką. Šios išminties dėka mūsų kūnas sugeba atlikti sudėtingiausias užduotis be loginio proto pagalbos. Visi, kas yra bandę šokti, suprato, kad protas čia menkai gali padėti, reikia jausti savo kūną, muziką ir partnerį. Panašiai yra tradicinėje tapyboje su dažais, spalvomis, kompozicija, linija, dėmesį dydžiu, tonu ir t.t. Tam tikros taisyklės gali padėti žengti pirmuosius žingsnius, tačiau tokiais bandymais žiūrovo nesujaudinsite. Mokslas gali vis daugiau šių žingsnių jums pasufleruoti, tačiau žiūrovai irgi būna išsilavinę ir triukus atpažįsta. Dažniausiai žavimasi tuo, ko nesuprantame, kas palieka vietos vaizduotei.

Žmonės, dirbantys su savo kūnu, mokosi iš lėto - dažniausiai nuo vaikystės ir yra labai priklausomi nuo gamtos jiems suteiktų gabumų. Šio pobūdžio gabumai lavinami ir fiziniiais, ir protiniais veiksmais. Dažnai naudojami ritualai, siekiant įprasinti varginančią fizinių darbų rutiną. Dirbant grupėse būtent ritualų ir tarpusavio pagalbos dėka darbas tampa malonus ir mokiniai pajėgūs išverti jo monotonią. Dažnai mokiniai ir studentai teigia, jog mokslas neįdomus. To priežastis - jų orientacija į žinias, o ne į patirtį, arba darbo beprasmybės jausmas. Tradicinės tapybos mokslas,

panašiai kaip ir Rytų kovos menai, reikalauja daug kūno praktikos, o nesuteikus jai prasmės ji greitai mokinį nuvargina. Šiuolaikinė pedagogika naudoja terminą „motyvacija“, pastaroji dažniausiai suprantama kaip būsimų gebėjimų naudingumo įsivaizdavimas. Deja, daugumai vizijų lemta žlugti. Kuo senesnis žmogus, tuo didesnė žlugimų patirtis – ir mažesnė motyvacija. Tačiau egzistuoja ir emocinė motyvacija, t.y. siekimas patirti malonumą, kai kūnas mums paklūsta. Tapant ar piešiant įvairius vieną ar kitą triuką pakyla ūpas, patiriamas susižavėjimas savo galiomis, kuris taip pat gali vesti į priekį. Ši motyvacija, susijusi su savo sugebėjimų vertės pojūčiais, moderniam pasaulyje ignoruojama. Priežastis, man atrodo, slypi individo vertės sumenkime, kurį, kaip pastebi Anthony's Giddensas, išprovokuoja industrinė modernybė. Pragmatiškai žiūrint (atmetus emocinę motyvaciją), mokyti tradicinių amatų yra beveik beprasmiška, dauguma jų funkcijų dabar geriau ar blogiau atlieka technika. Tačiau jei mes būsime orientuoti į pojūčių lavinimą, vargu ar rasime geresnių būdų tai daryti.

Nepaisant daugybės stilių ir krypčių, visus tradicinės tapybos kūrinius vienija vienas dalykas – dažai. Bėgant laikui jie kito, buvo naudojamos skirtingos rišamosios medžiagos, pigmentai, bet poreikis juos suvaldyti, uždėti ant drobės ar kito paviršiaus taip, kad jie ką nors reikštų, jaudintų, išliko. Žinoma, žiūrint tapybą svarbus kūrinio siužetas, vaizdas, tačiau gurmanišką malonumą suteikia ne jie, o menininko gebėjimas valdyti dažus. Norint ką nors suvaldyti, pirma reikia tai pažinti. Senieji meistrai, bene tobuliausiai valdę dažus, pažintį su jais pradėdavo jau vaikystėje (10-15 metų amžiaus) tapdami dailininko pameistrais. Vieni pirmųjų jiems patikėtų darbų būdavo pigmentų trynimasis, vėliau dažų ir drobių ruošimas. Tokiu būdu būsimas dailininkas ne tik teoriškai sužinodavo apie naudojamas priemones, bet pajusdavo jas ir fiziškai. Pvz., ruošiant „smaltos“ mėlynus dažus, kurie daromi iš grūsto mėlyno stiklo, tenka pastarąjį susmulkinti taip, kad jis neprarastų spalvos (taip atsitinka, kai jis per smulkus), bet, kad įmanoma būtų jos miltelius sumaišyti su aliejumi ir gauti vientisą masę (tuo tikslu pigmentas turi būti kuo smulkesnis). Ši užduotis tiesiogiai lavindavo jautrumą medžiagai. Tais laikais nebuvo prietaisų grūdėlio dydžiui išmatuoti, tekdavo pasikliauti patirtimi ir nuojauta, o jausti turėdavo „rankos“. Maišant pigmentą su rišamąja medžiaga (pvz., aliejumi), tenka jo dėti kiekvienam pigmentui reikalingą kiekį. Švino balti dažai reikalauja nedidelio kiekio aliejaus, tuo tarpu minėta „smalta“ jo pareikalaus keliskart daugiau. Kiekis tais laikais būdavo nustatomas, pvz., riešuto kevalu. Įsivaizduoti šiuos procesus galėtų padėti ištrauka iš Cennino d'Andrea Cenninio „Il Libro dell' Arte“:

REMBRANDT VAN RIJN „AUTOPORTRETAS 63 -JŲ METŲ AMŽIAUS“ – KŪRYBOS PROCESO ANALIZĖ.

Šį Rembrandto kūrinį, eksponuojamą Londono nacionalinėje galerijoje, pasirenku ne tik dėl vizualaus jo panašumo su Billo Viola darbu, bet ir, mano nuomone, panašaus turinio. Drįstu teigti, kad šis vėlyvas autportretas irgi yra susijęs su būties apmąstymais, nors įrodyti tai mokslo kalba būtų sunku. Ramus žvilgsnis, išpurtes veidas, vos pastebima šypsenėlė – visa tai tarsi išaugę iš dažų, matomas potėpis, faktūra nėra savitiksiai, tai darbo ir paieškų rezultatas. Nagrinėti kūrinį galima ir iš techninės pusės. Knygoje *„Art in the Making. Rembrandt“*¹ yra pateikta restauratorių atlikta šio kūrinio dažų sluoksnių analizė bei rentgeno nuotraukos kartu su mokslininkų pastebėjimais.

Apie Rembrandto darbo metodus mes žinome tik iš jo mokinių pastabų, kurios dažnai buvo užrašytos ne jų pačių, tačiau kai kuriuos dalykus galime bandyti nuspėti. Vienas labiausiai pripažintų Rembrandto kūrybos žinovų Ernstas van de Weteringas, nagrinėdamas tapybinės idėjos svarbą šio menininko kūryboje² pateikia istoriją iš Samuelio van

1 Bomford David, Christopher Brown, Ashok Roy, *Art in the Making. Rembrandt.*, London: National Gallery Publications, 1988.

2 Wetering Ernst van de, *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

„...paimk mažesnę nei pusės pupos dydžio kaulo miltelių kiekį, gal net mažiau. Sumaišyk šį kaulą su seilėmis. Paskleisk tai ant mažos lentelės pirštais; ir prieš joms išdžiūstant, laikydamas lentelę kaire ranka, dešinės rankos piršto galu tapšnok kol visiškai išdžiūsus.“⁹⁴

Tai pamokymas, kaip pasiruošti lentutę piešimui, užrašytas XV a. pradžioje. Toks betarpiškas dailininkų ryšys su medžiaga, mano nuomone, padėdavo išlavinti žmogaus jusles. Suprantu, kad šiuolaikiniam žmogui toks renesansinis patarimas gali atrodyti juokingas arba net šlykštus, tačiau tai puikiai parodo, kiek mes esame nutolę nuo paprastų kūniškų jautimų kasdieniniame gyvenime, nors būdami vaikais su malonumu terliodavome košę ar purvą. Dabar mes galime pasigaminti žymiai kokybiškesnius dažus, pigmentai gali būti sumalti tiksliai reikiamo dydžio, turime negelstančių rišamųjų medžiagų, visa tai galime idealiai sumaišyti nevargdami, mašinos pagalba, tačiau retas iš šiuolaikinių dailininkų yra su šiuo procesu susipažinęs ir pajautęs skirtumą tarp stambiai ir smulkiai maltos ochros pigmento. Žinoma, šiuolaikinei dailei tai retai būna aktualu. Dažų savybės dabar labiau domina amatininkus, profesionalūs dažytojai jas išmano dažniausiai geriau nei tapytojai. Tuo tarpu seniesiems dailės meistrams dažų gamyba leisdavo juos pritaikyti savo tikslams, tarkim, parinkdamas rišamąją medžiagą (vietoj sėmenų imdamas riešutų aliejų) ir įdėdamas jos truputį daugiau, dailininkas galėjo pasiruošti ploniau ir švelniau ant drobės gulančius dažus, kurie leisdavo tobuliau nutapyti jaunos moters veidą, o seno vyro odai galėjo naudoti tirštintą aliejų, kuris be vargo sukurdavo rauplėtą jos faktūrą. Civilizacija išlaisvino nuo fizinio darbo ruošiant

94 Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook*, New York, Dover Publications, 1960, p.4

dažus, tuo pačiu atimdama gerą progą su jais susipažinti. Žinoma, šiuos mokslus dabar turbūt studijuoja dažų gamintojai ir tvirtina, jog išspręs visas dailininkų problemas, tik man kažkodėl atrodo, jog jie tai padarys savo, o ne menininkų naudai. Dažų ir drobių ruošimo darbus perleidus amatininkams ir fabrikams, dailė išsilaisvino iš amato pančių, atrasdama didesnę vaizdo kūrimo laisvę ir prarasdama dalį tiesioginio ryšio su materija.

Susipažinęs su medžiaga ir pajautęs jos galimybes tapytojas dar turi išmokti šiomis priemonėmis perteikti savo jausmus. Šis procesas yra tarsi emocijų įkūnijimas, t.y. pavertimas materija – dažais. Dirbant su technika, jis patikimas mašinoms, pavyzdžiui, spausdintuvams, tačiau kur kas unikalesni rezultatai gaunami, kai šį procesą atlieka žmogus. Priežastis, mano nuomone, slypi dėmesingume medžiagai. Kiekvienas esame patyrę, kaip ilgai trunka išspręsti kokią nors problemą susirašinėjant elektroniniu paštu, ir kaip tai paprasčiau padaryti kai tarp mūsų ir problemos atstumas labai mažas. Tiesioginė komunikacija yra žymiai produktyvesnė, be to, atsiranda galimybė turėti fizinį kontaktą, kurio metu mūsų kūno kalba (judesiai) dalyvauja kartu su intelektu ir smarkiai praplečia galimybes. Tapyboje tai pasireiškia gestu – teptuko ar kito įrankio judesiu, tai tarsi įtikinantys kūno judesiai pasirašant svarbią sutartį (rimti verslininkai svarbius klausimus sprendžia tik susitikę, o ne paštu). Dažų faktūroje puikiai matosi, ar tapytojas buvo ryžtingas, ar nedrąsus, ar pavargęs. Kad kūrinys atrodytų gyvas, labai svarbi dvasinė nuotaika dirbant. Štai kaip save įkvepia Britų tapytojas Lucianas Freudas:

„Freudas cituoja Elioto patarimus pačiam sau „Moters portrete“, kaip susikurti reikiamą nuotaiką kūrybai (Collected



IV.i.1 pav. Rembrandt Van Rijn „Autoportretas 63 metų amžiaus“ 1669, aliejus, drobė, 86x70,5 cm

Hoogstrateno knygos, kurioje atpasakojama XVII a. varžybų tarp peizažo tapytojų eiga. Varžosi trys tapytojai: Fracois'as Knibbergenas, Janas Van Goenas ir Janas Porcellis. Pirmasis jų tapė iš karto, ilgai negalvojęs, iš po jo teptuko pasirodydavo išbaigtos peizažo detalės. Antrasis iš pradžių nusidažė drobę marmuro spalva, vėliau šen bei ten brūkštelėdamas iš lėto kūrė vaizdą, trečiasis, Janas Porcellis, atrodė, kad švaisto laiką nieko neveikdamas, jo lėtumas erzino stebėtojus, tačiau vėliau mikliais judesiais staigiai užbaigė paveikslą ir laimėjo pirmą vietą. Pasakojime pastebima, kad paveikslą jis pirma nutapė savo mintyse ir tik po to ėmėsi darbo. Ši istorija, anot Rembrandto mokinių, buvo pasakojama mokytojo kaip teisingo požiūrio į tapybą pavyzdys.

Galimas dalykas, jog taip ir buvo. To meto tapyba dažniausiai buvo daugiasluoksnė, tad reikėdavo gerai apgalvoti darbo eigą,

mintyse sukurti ne tik vaizdą, bet ir techninio įgyvendinimo strategiją. Dėl ribotų dažų galimybių (tais laikais dažų pigmentų pasirinkimas buvo labai ribotas), pvz., norėdami išgauti ryškiai mėlyną, dailininkai turėjo pasidaryti melsvą podąžį, o vėliau, jam išdžiūvus, jį sustiprinti skaidriais smaltos arba ultramarino dažais. Aptariamas Rembrandto „Autoportretas 63 metų amžiaus“ yra vėlyvosios dailininko kūrybos pavyzdys, nutapytas beveik vien ochromis, t.y. žemės dažais, o spalvos ir faktūros išgautos gausios tapymo praktikos ir gero medžiagų pažinimo dėka. Labai tikėtina, jog šis įtikinamai atrodantis vaizdas gautas naudojant tik kelių spalvų pigmentus: švino baltą, geltoną ir raudoną ochras ir kelių rūšių rudą ir juodą. Šaltieji tonai gauti maišant juodą su baltu ir priešpastatant juos šiltesniems tonams. Subtilus dažų valdymas suteikia natūralumo ir tikrumo įspūdį, atrodo tarsi stovėtų prieš gyvą žmogų. Šis jausmas, bent jau man, sukelia pagarbą žmogaus kūrybiniais sugebėjimams, tuo sustiprindamas egzistencinius paveiklo keliamus pojūčius. Čia ir slypi bene vienas svarbiausių skirtumų tarp Billo Viola'os video ir Rembrandto tapybos darbo. Rafinuota šiuolaikinė vaizdo kūrimo technika perkelia žmogaus sugebėjimus į abstrakčią, tik protu suvokiamą sritį. Elektroniniu būdu sukurtas vaizdas leidžia žavėtis žmogaus protiniais sugebėjimais, tuo tarpu tapyba rodo jo kūno judesius per teptuko pėdsakus dažuose, kurie yra kūrėjo dvasinės ir fizinės būsenos atspindžiai. Tai tarsi papildomas intymumo ir tikrumo įrodymas.

Poems 1909-1962, Faber and Faber and Harcourt Brace Jovanovich, 1963 [lietuviškai publikuotas K.Platelio vertimas neatitinka konteksto]):

*And I must borrow every changing shape
To find expression – dance, dance,
Like a dancing bear,
Cry like parrot, chatter like an ape.*

Freudo tapybos darbų keistumai didžiaja dalimi gimsta iš darbo proceso...⁹⁵

Citata paimta iš gerai tapytoją pažįstančio kritiko Roberto Hugheso teksto apie Freudo kūrybą. Joje, mano nuomone, puikiai atsiskleidžia jausminio pasaulio ir dvasinės nuotaikos svarba tapybai. Turbūt neatsitiktinė ir šokio aliuizija. Luciano Freudo darbuose tirštų dažų potėpis asocijuojasi su jo šokiu studijoje prieš paveikslą, kūno judesiai tarsi atsispindi jame. Dideli paveikslų formatai akivaizdžiai demonstruoja ir tapytojo galią suvaldyti materiją, jis sugeba jai suteikti norimą formą. Dažų suvaldymas yra tarsi dialogas tarp menininko ir materijos. Kad jis būtų įdomus, jie turi priešintis vienas kitam, kad jis tęstųsi – nusileisti vienas kitam. Jei mes nesame įsitikinę savo teisumu, minėtas dialogas bus anemiškas – potėpis nuobodus, arba dažai pradės varvėti ne ten, kur norėtume.

V.3. DARBAS SU KODU IR DARBAS SU MATERIJĄ

Pagrindinis skirtumas tarp skaitmeninių ir tradicinių technologijų yra santykis su materija: pirmosios dirba su jos kodu, antrosios – su pačia materija. Privalumų turi abu būdai. Skaitmeninių technologijų populiarinti nereikia – jos patrauklios jau vien tuo, kad

95 Hughes R., „On Lucian Freud“, kn.: Lucian Freud Paintings, London, Thames & Hudson, 1998, p. 21 (vert. aut.).

leidžia mums atitrūkti nuo fizinės realybės, materijos, suteikia mums galimybę be fizinių pastangų nuveikti didžiulius darbus virtualioje realybėje. Tradicinės technologijos iš mūsų reikalauja jau ir fizinių pastangų, dėl to nuveikti darbai gali atrodyti apgailėtinais menki, tačiau jie priklauso fiziniam, o ne virtualiam pasauliui. Purvinas darbas su dažais ar moliu, patiriant nuolatines nesėkmes bandant juos suvaldyti, pagal Platono klasifikaciją priklausytų žemesnio sluoksnio nekūrybingiems žmonėms. Kaip pastebi filosofas ir grafikas Arūnas Gelūnas straipsnyje „Kuriant japoniškuoju būdu: *Nihonga* kaip procesas ir simbolinis veiksmas“, taip galvodami mes neįvertiname kūno poreikių, kuriam reikalingi fiziniai realybės pojūčiai nė kiek ne mažiau kaip ir vaizduotės laisvė. Šį teiginį grįsti loginiais argumentais būtų be galo ilgas ir tuščias darbas, tuo tarpu bandymas ką nors savo rankomis sukurti ar padaryti leistų lengvai pajusti jo prasmę. Žmonės, pabandę tradicinių amatų pas gerą mokytoją, susipažįsta su visiškai kitokiu pasauliu, jie pradeda vadovautis ne vien protu (sąmone), bet ir medžiagos „logika“, kurią pažįsta savo kūnu, rankomis. Panašiai kaip eidami mes negalvojame, kokį raumenį kada įtempti, o kokį atpalaiduoti, tai daryti mes išmokstame bandydami, o ne diskutuodami, ir nepaisant griuvimų ir milžiniškų pastangų kiekio, tai teikia daug džiaugsmo. Šis naivus vaikiškas džiaugsmas susijęs su mūsų kūno pojūčiais ir suteikia prasmę sunkiam darbui, siekiant transformuoti materiją. Mašinos tokius darbus atlieka lengvai ir gerai (kol nekeliame joms subtilių kūrybingumo reikalavimų), tačiau jų atliktas darbas labiau susijęs su pasitenkinimu išsprendus problemą, o ne su kūno fizine patirtimi. Tuo tarpu žmogus, aktyviai dalyvaudamas fizinėje veikloje, džiaugsmą patiria kartu su nuovargiu, poveikis yra keleriopas: psichologinis – turtinama psichinė patirtis ir fizinis – kūnas tampa pajėgus išverti padažnėjusį širdies ritmą, fizinį nuovargį (žinoma, jei nepersistengiama). Taip sukuriama ryšys tarp, ankstesniame skyriuje minėtų, fizinės ir psichinės realybių [„I.2. Dirbtinė realybė“].

Darbas su materijos kodu yra vien psichinis veiksmas, panašus į fizinę realybę tiek, kiek mes turime su ja susijusios kūniškos patirties. Šio proceso metu mes dirbame su dematerializuota realybe, ir, jei mūsų nevargina psichinės problemos, esame turbūt tokie pat galingi kaip dievai. Vaizduotėje arba virtualioje tikrovėje mes galime padaryti viską, ko mūsų fantazija trokšta, tačiau jei nieko iš šių troškimų neįgyvendinsime fizinėje realybėje, negalėsime jais dalintis su kitais žmonėmis. Įgyvendinimas gali būti labai įvairus, pvz., perteikimas savo vizijų žodžiu, priverčiant ar inspiruojant klausytoją materializuoti viziją. Tik materializuota idėja leidžia pajusti ir įvertinti jos poveikį. Tai puikiai parodo „Coca Cola“ kompanijos naujo produkto „Coca Cola C2“ bandymas įvesti į rinką⁹⁶.

96 Geof Kirbyson straipsnis C2 – coca too http://www.brandchannel.com/features_profile.asp?pr_id=186 [žr.: 2015 03 30]

Atlikusi visuomenės apklausą, kompanija nusprendė, kad labai gerai būtų įtikti kalorijas skaičiuojantiems amerikiečiams. Jau sukurta be cukrų „Coca Cola Diet“ neatitiko vartotojų norų, nes buvo truputį kitokio skonio, tad buvo užsibrėžtas tikslas sukurti identiško skonio produktą, kuris turėtų daug mažiau kalorijų. Atsiradus poreikiui, sukuriama ir reikiamos technologijos, išleidus ne vieną milijoną dolerių buvo sukurtas ir šis gėrimas. Jis turėjo dvigubai mažiau cukraus ir dvigubai mažiau kalorijų, o skonis buvo tas pats psichotropinių medžiagų dėka. Visgi paleidus jį į gamybą paaiškėjo, jog vartotojams jis nepatinka. Buvo patenkinti jų poreikiai, o pelno tai nedavė. Idėja, buvusi puiki vaizduotėje, verslui pasirodė netinkama.

„Coca Cola C2“ pavyzdys taip pat išryškina ir kitą svarbų aspektą dirbant su materijos kodu – idėjos vertės nuojautą. Kažin ar idėja gali gimti, kai jos inspiracija yra statistiniai duomenys ir žmonių poreikiai. Šis būdas galėtų būti lengvai kompiuterizuotas sukūrus programą, kuri perkratytų visą turimą informaciją ir išrinktų pagal duotus kriterijus geriausią variantą. Tačiau tai neturi nieko bendra su kūryba, jos esmė yra surasti patį tinkamiausią kriterijų iš begalybės galimų. Šioje srityje neišeina išsiversti be intuicijos, nes begalybė net ir labai greitai skaičiuojant nepasiekama. Toks visiškai bejausmis žongliravimas informacija ir kriterijais nieko, išskyrus nuovargį, nesuteikia. Panašiai elgtųsi dailininkas, užsakovui pateikdamas, pavyzdžiui, šimtą profesionaliai padarytų jo firmos logotipų, neišskirdamas nė vieno. Jų peržiūrėjimas taip išvargintų, jog užsakovas prarastų bet kokį supratimą, ko jam reikia - kaip tai nutinka uostant kvėpalus, kurie po penkto kvapo visi atrodo vienodi. Tokiais atvejais arba pasirenkame bet ką, arba samdomas žmogus, kuris jaučia, kas tinka vienu ar kitu atveju, t. y. menininkas.

Suprantu, jog kalbėti apie emocijas racionalų požiūrį pripažįstančioje aplinkoje, remiantis pojūčiais, o ne vien faktais ir logika, gali būti beprasmiška. Žmonės, siekdami karjeros, savo mąstymu ir poelgiais dažnai nori būti panašūs į kompiuterius, kurie kantriai ir be emocijų atlieka bet kokį uždavinį. Panašiai gyvena maniakai. Ištyrus žudikų maniakų širdies pulsą, jiems rodant idilišką peizažą ir prievartos sceną, nepastebėta jokių širdies ritmo pakitimų⁹⁷. Kompiuteris kūrėjui yra įrankis, o ne siekiamybė. Technikos naujovės jam turi padėti įgyvendinti sumanymus, kaip motorinis pjūklas padeda medkirčiui. Kartais naujovės gali įkvėpti kūrėją, atverdamas jam naujus horizontus, tarkim, makropasaulį, bet klaida būtų manyti, kad jos išspręs kūrybines problemas. Su šia užduotimi, mano nuomone, gali susidoroti tik žmogus. Dirbtinio intelekto vizijos man nedaro jokio įspūdžio. Tai, jog

kompiuteris nugalėjo šachmatininką Gary Kasparovą, mano nuomone, yra kompiuterio programuotojų, žmonių, pasinaudojusių technika, o ne technikos nuopelnas. Technika mums gali suteikti galios, tačiau ne išminties ar kūrybiškumo. Visgi nenori būti priskirtas prie niurzgiančių, su panieka į naujausius atradimus žvelgiančių žmonių. Dabar madinga dangstyti žodžiu 'humanizmas' ir teigti, jog modernus menas nežmogiškas, jog kompiuteriai mus pražudys ir t.t. Tai primena XIX a. darbininkų kovą prieš mašinas arba viduramžių mokslo baimę. Pasaulis jautriam žmogui visuomet buvo gąsdinantis. Tad kūrėjas turi kovoti su savimi, o ne su daiktais. Mano įsitikinimu, žmogaus sukurtas objektas negali būti nežmogiškas, tačiau jis gali patikti vieniems ir nepatikti kitiems. Technika gali atbukinti jausmus, bet tai įvyksta dėl paties žmogaus, o ne technikos savybių.

[Jau buvo minėta, kad 2007-aisiais buvau labai įnikęs į technologijų studijas, buvau uolus tapybos propaguotojas, tikėjau, jog kūrybos procese slypi vaizdo įtikinamumas. Dabar esu santūresnis, pritariu Marcelio Duschamp'o atradimui, kad meno poveikis (ir įtikinamumas) slypi žiūrove ir yra labiau pastarojo mentalinis veiksmas, nei kuriančiojo. Visgi manau, kad kuriančiam labai svarbu tikėti tuo, ką daro, o tai sukuriama dažniausiai dirbant su savimi; žiūrovai ar pritarimas padeda tik paviršutiniškai.]

Prabėgus daugiau nei 7-eriams metams reikia pripažinti, kad darbas su materija netapo populiariesnis, dauguma renkasi gyvenimą, kuo mažiau su ja susijusį. Nors šiuolaikiniai filosofai nuolatos kalba apie kūno ir materijos pojūčių svarbą priimant sprendimus, dauguma žmonių vis tiek linkę neapsisunkinti gyvenimo šiais dalykais. Nesmagu būti mažuma. Visgi negaliu pamiršti, kad mes užkoduoju tik tai, ką žinome esant, atsijodami mums trukdančius arba sistemai nepaklūstančius dalykus. Mus supantis pasaulis yra nepalyginamai sudėtingesnis, nei mes galvojame apie jį. Mano nuomone, tai, kas nesileidžia užkoduojama, yra vertingiausia, nes būtent per tai mes galime pažinti dar neatrastus dalykus. Kodavimo metu supaprastindami vaizdą ar materiją mes paliekame žiūrovui juos interpretuoti tik jo sąmonėje esamų požiūrių dėka.

2013-ais metais vykusioje 55-ojoje Venecijos bienalėje kuratorius Massimiliano Gioni išdrįso išeksponuoti daugybę gana primityviais meto-

97 Remiuosi Daniel Goleman, *Emocinis Intelektas*, Vilnius, Presvika, 2003

dais žmogaus rankomis sukurtų kūrinių. Paroda akivaizdžiai prieštaravo šiuolaikiniame mene bene vyraujančiai M. Duchampo „ready made“ tradicijai (tai galima būtų pavadinti šiuolaikine meno kodavimo sistema). Ultrasubjektyvi modernios visuomenės „autsaiderių“ kūryba buvo pateikta kaip menas ir stebino savo poveikiu. Lygindamas šiuos nepripažintus kūrėjus su valstybių pavilijonuose išsiekšponavusiomis šiuolaikinio meno pasaulio žvaigždėmis dar kartą įsitikinau, kad meno poveikis slypi ne estetikoje, o kūrėjo psichinės realybės turtingume. Massimiliano Gioni susilaukė nemažai kritikos, tačiau, mano nuomone, išeidamas už šiuolaikinio meno kodo ribų, jis mums atskleidė kitokio požiūrio į kūrybą ir meną galimybes.

Tradicinė tapyba, būdama betarpiškai susieta su materija ir žmogaus kūnu, mano nuomone, psichinę realybę praturtina patirtimi ir žiniomis, itin svarbiomis kūrėjui. Šios įgytos žinios yra susietos su žmogaus kūno patirtimi, todėl lengvai suprantamos visų kultūrų žmonėms. Įgytą patirtį galima naudoti įvairiais būdais. Pvz., man tapybos studijos leido susikonstruoti archainį aplinkos tyrinėjimo ir vaizdo konstravimo įrankį. Remdamasis šio įrankio dėka sukaupia aplinkos tyrinėjimo patirtimi, kuriu portretus žmonių, kurių niekas nebuvo matęs, nes jie tiesiog neegzistavo. Po žemiau aprašyto kūrybinio akto šie „žmonės“ pradėjo egzistuoti ne tik mano vaizduotėje, bet ir materialaus vaizdo pavidalu, t.y. fizinėje realybėje. Maža to, šie neegzistuojantys žmonės įgijo galimybę tapti portretinės tapybos konteksto dalimi.]

VI SUBJEKTYVUS PORTRETAS

XX a. antrojoje pusėje akademinuose sluoksniuose imta abejoti mokslo objektyvumo įmanomybe. Griuvo ir neginčijamu autoritetu paremti valstybiniai režimai. Imta viskuo abejoti, menininkų išmonė nebeskelbiama prieštaraujanti mokslui nesąmone. Bruno Latouras knygoje *Mes niekada nebuvo modernūs*⁹⁸ dekonstruoja mokslinių žinių kūrimo metodus, atskleisdamas, kad mokslinė realybė yra tik viena iš galimų. Tokie pokyčiai leidžia atsirasti darbams, kurių tikslas nėra neginčijama tiesa. Susiformuoja nauja filosofinė kryptis, vadinama spekuliatyviuoju realizmu. Ši kryptis neigia dekartiškąjį ryšį tarp mąstymo ir buvimo bei kritikuoja antropocentristinį požiūrį į pasaulį. Vienas pagrindinių jos tikslų – sujungti humanitarinių ir gamtos mokslų atradimus ir atkreipti dėmesį į šių sričių hibridinius junginius - kvaziobjektus. Šie objektai, anot B. Latouro, yra dariniai, turintys ir žmonių visuomenei būdingo racionalumo požymių, ir gamtos jėgoms būdingą galią, ir transcendentalumą. Tokiais objektais jis vadina ne tik žmogaus sukurtus daiktus, pvz., kompiuterį ar dviratį, kurių funkcionavimas paremtas gamtos jėgų ir dėsnių racionali panaudojimu, bet ir visuomenines organizacijas, kurios akivaizdžiai turi ir žmonių, ir mašinų bruožų. Tokiu objektu B. Latouras vadina ir ozono skylę, kurios mes nepajėgūs priskirti nei vien žmonių veiklai, nei vien gamtos jėgoms. Jis teigia, kad kvazi- arba hibridiniai objektai pranoksta mūsų tradicines (modernias) žinias apie juos, todėl yra įdomūs ir verti tyrinėjimo.

Vienas iš aktyviausiai spekuliatyviuoju realizmo filosofiją plėtojančių autorių amerikietis Grahamas Harmanas (g. 1968), 2012 m. vykusiai 13-ajai „Documenta“ parodai parašė trumpą esė „Trečiasis stalas“⁹⁹, kuriame meno kūrinį apibrėžė kaip patirties, peržengiančios tikslųjų ir humanitarinių mokslų ribas, galimybę. Esė pagrindu jis ima sero Arthuro Stanley Eddingtono¹⁰⁰ įžanginę Giffordo paskaitą Edinburgo universitete (1927). Šioje paskaitoje mokslininkas atskleidžia dvi to paties stalo suvoki-



VI. 1 pav. Tomo Čiučelio ir jo komandos „Trečiasis stalas - lietsargis“, ŠMC skaitykla, Julijono Urbono paskaita „Trečiasis stalas: spekuliatyviuoju realizmo idėjos ir praktikos“ (2014)

mo versijas - humanitarinę ir gamtamokslinę, kitaip tariant, klausytojams parodo du stalus. Pirmasis stalas yra humanitarinis – jį apibrėžia stalo ir žmogaus tarpusavio įtakos: stalas yra kietas, ant jo galima ką nors padėti arba atsisėsti ir pan. Antrasis stalas yra gamtamokslinis – jis neapsiriboja žmogaus jausmėmis ir utilitarinėmis reikmėmis, tai atomų ir dar smulkesnių dalelių junginys. G. Harmanas teigia, kad abu šie apibrėžimai yra vienodai nerealiūs¹⁰¹, nes pirmasis stalą redukuoja į bendrines žmonėms suvokiamas jo savybes, nutylėdamas apie konkrečiam stalui būdingas arba neplanuotos stalo panaudojimo, pvz., išmetimo per langą ir jo dužimo, galimybes, antrasis – į milžinišku greičiu skriejančias elektros įkrovas, kvarkus, bozonus ir kitas itin smulkias daleles, kurios nieko nebeįsako apie prieš mūsų akis stovintį stalą. Autorius teigia, kad stalas yra kažkas daug gilesnio ir turtingesnio, nei mokslininkų apibrėžiamos teorinės, praktinės ar priežastinės savybės: jo manymu, turi egzistuoti ir trečiasis stalas, esantis kažkur tarp subatominės fizikos ir žmogaus psichikos. Kažkur paralelinėje realybėje egzistuojantis trečiasis stalas turbūt gali šmėkstelėti mums atsitiktinumo pavidalu - transformuotis, modifikuotis, persikurti į kažką, kas jame slypi. Šis trečiasis stalas nėra paprastai nuspėjamas ar pasiekiamas: „mes galime būti tik objektų medžiotojai, nenuilstantys medžiotojai, nes objektai negali būti pagauti/suvokti“¹⁰².

Dažus ir drobę paversti kažkuo, kas nėra nei vien fizinė medžiaga, nei vien žmogaus psichinė realybė, yra menininko uždavinys. Tapytojai visuomet ieško jo to, kas slypi vaizde ir dažuose, bet nėra matoma. Geras meno kūrinys visuomet pasinaudoja daugialypių vaizdo suvokimu ir atskleidžia tai, ko jame tarsi nėra, bet

98 Latour, B., *Mes niekada nebuvo modernūs*, Vilnius: Homo Liber, 2004

99 Harman, G., *The Third Table (100 Notes 100 Thoughts Documenta 13)*, Hatje Cantz, 2012

100 Arthur Stanley Eddington (1882-1944) - britų astrofizikas, išgarsėjęs Saulės gravitacinės jėgos įtakos šviesos spinduliams atradimu (1919), kuris patvirtino bendrąją Einšteino reliatyvumo teoriją.

101 Harman, G., *The Third Table (100 Notes 100 Thoughts Documenta 13)*, Hatje Cantz, 2012, p. 6

102 Ibid., p. 12



VI. 2 pav. Nancy Burson kompozitiniai sidabro atspaudai 1982 m. (iš kairės į dešinę): „Androginas“ (gautas iš 6 vyrų ir 6 moterų), „Karo veidas I“ (Reaganas 55%, Brezhnevas 45%, Thatcher mažiau nei 1%, Mitterand'as mažiau nei 1%, Dengas mažiau nei 1%), „Verslininkas“ (iš 10-ies Goldman Sachs verslininkų)

tai, ką Jacques Ranciere (g. 1940) vadina *hiperpanašumu* į vaizduojamą objektą¹⁰³. Kuriant portretą kiekvienam pažengusiam dailininkui ar fotografui yra žinoma, kad panašumas slypi ne vien tiksliaje vaizdo atspindyje, bet ir daugybėje kitų dalykų: stebėtojo santykiyje su vaizdu, medžiagoje, kurioje užfiksuojamas vaizdas ir pan. Kitaip tariant, menininis vaizdas turi būti „sumedžiotas“, o tapytojas visuomet yra spekuliatyvus, darydamas vienokias ar kitokias prielaidas apie žmogaus išvaizdą ir charakterį (abu šie bruožai, žvelgiant iš „tikrovės“ pozicijų, yra kintantys ir nepažinūs). Nepaisant to, šie bruožai yra užfiksuojami materijoje ir, turbūt, pradeda gyventi savo gyvenimą kaip savarankiškas hibridas. Panašu, kad ir žmonių portretai turi ir spekuliatyvumo ir hibridiškumo bruožų, tad galbūt ir jie **galėtų būti vadinami hibridais arba kvaziobjektais?**

Archeologas Victoras Buchlis knygoje „Šiuolaikinės praeities archeologija“¹⁰⁴ kalba apie praeities rekonstrukcijos spekuliatyvumą, motyvuodamas tuo, kad mes nebegalime į praeitį pažvelgti to meto žmogaus akimis: bet kokiam suvokimui ar prielaidoms mes naudojame savo patirtį, kuri yra labai skirtinga nuo, tarkim, prieš Kristaus gimimą gyvenusių žmonių. Specialistas, atkuriantis prieš kelis šimtmečius gyvenusio žmogaus portretą, irgi yra spekuliatyvus, jis spėlioja apie veido bruožų transformacijas, to žmogaus charakterį ir jį formavusius socialinius veiksnius. Netgi tapant portretą iš natūros viskas juda ir keičiasi. Dailininkas daro prielaidas, kurios

spalvos svarbesnės, kurie veido bruožai būdingesni portretuojamajam, o šios sąmoningos ir nesąmoningos išvados, užfiksuotos materijoje, tampa atramomis tolimesnėms spekuliacijoms. Viena labiausiai portreto žanre įsišaknijusių spekuliacijų yra žmogaus socialinio statuso pabrėžimas išryškinant jį kitų žmogaus bruožų sąskaita. Kaip teigia istorikas Ernestas Kantorowiczius, karaliai visuomet turėdavo idealų, simbolinį savo atvaizdą (tarkim, ant monetos), ir savo tikrojo fizinio kūno vaizdą, neskirtą viešumai¹⁰⁵. Menininkai, vaizduojantys tokius asmenis, turėdavo rasti kompromisą tarp šių dviejų, dažnai labai skirtingų, atvaizdų. Kitaip tariant, jie kurdavo menamai egzistuojančio žmogaus išvaizdą, konstruodami ją iš įvairių vaizdų. Puikų pavyzdį aprašo dailėtyrininkė Tojana Račiūnaitė analizuodama tapytojui Danieliui Schultzui (1615–1683) priskiriamą „Karalaitės Marijos Onos Teresės portretą“ (apie 1651)¹⁰⁶. Šiame portrete vaizduojamas aštuonerių mėnesių miręs kūdikis, kuris atrodė kaip penkerių–šešerių metų mergaitė karmelitės abitu. Siekdamas įtikinamumo dailinkas karalaitės išvaizdą kūrė naudodamas jos motinos karalienės Liudvikos Marijos ir tėvo karaliaus Jono Kazimiero Vazos bruožus.

Dailėtyrininkė J. Mulevičiūtė teigia, kad renesanso dailininkai siekė perteikti „idealią, universalią ir nekintamą dvasinės bei socialinės žmogaus būties kvintesenciją, atsispindinčią jo išorės bruožuose“¹⁰⁷. XIX a. dailininkai taip pat buvo raginami atskleisti žmogaus „esmę“, „prigimtį“ arba „vidutinį psichologinį tipą“, o tai neva lengviausia padaryti pasitelkus kelis fotografinius atvaizdus, atspausdintus kaip viena nuotrauka. Panašu, kad šį metodą pilna jėga, pridėjus dozę ironijos, XX a. antroje pusėje panaudojo Nancy Burson (g. 1948), sukurdama kompozitinius portretus: „Androginas“, „Karo veidas I“, „Verslininkas“ (VI.2 pav)... Skirtingų žmonių portretų suliejimui į vieną vaizdą menininkė viena pirmųjų panaudojo kompiuterinę *Morphing* techniką, kuri leido jai sukurti kompiuterines programas „Žmogaus rasės mašina“ (jos dėka galima pamatyti, kaip žmogus pasikeistų, jei būtų kitos rasės), „Amžiaus mašina“ (leidžia pamatyti save pasenusį), „Anomalijų mašina“ (parodo, kaip atrodytume su simuliuota veido anomalija). *Morphing* metodą naudojo ir Gdansko Technologijų universiteto mokslininkų grupė. Ieškodama Gabrielio Danielio Fahrenheito (1686–1736) išvaizdos, ši grupė sukūrė algoritmą, leidžiantį sujungti XVIII a. gyvenusių panašaus socialinio statuso žmonių portretus su G.D. Fahrenheito giminaičių portretais ir pakoreguoti

103 West S., *Portraiture*, Oxford University Press, 2004, p. 72

106 Račiūnaitė T., „Portretas ir asmens tapatybė: karalaitė Marija Ona Teresė“, in: *Dailės istorijos studijos*. Kn. 4.: *Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, sud. Aistė Paliušytė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas. 2010, p. 150-171

107 Mulevičiūtė J., *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra, 1865-1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012, p. 86

103 Ranciere J., *The Future of the Image*, Verso, 2009, p. 6

104 Buchli, V., Lucas, G., *Archeologies of the Contemporary Past*, London: Routledge, 2001

„AUTOPORTRETAS
PAGAL K. DONELAIČIO
KAUKOLĖS MATMENIS“ -
PAVEIKSLO KŪRIMO
DOKUMENTACIJA

Persikėliau kraniometrinius K. Donelaičio kaukolės taškus ant drobės tokiu pat būdu, kaip ir rekonstrukcijos atveju (I intarpas). Šį kartą naudoju savo atkurtos pagal kraniometrinius matmenis kaukolės vaizdą, nes norėjau likti ištikimas *eikastikē technē* tradicijai. Prelimnariai nusipiešęs kaukolės vaizdą, konstravau veido bruožus, remdamasis anatomijos žiniomis ir veidrodžiu. Bedirbant vaizdas svyravo tarp panašaus į mane ir nepanašaus į mane. Pastebėjau, kad jei tik užsimirštu tapydamas (negalvoju apie K. Donelaitį), portretas ima sparčiai panašėti į mane, jei susikoncentruoju ties poeto vaizdiniu, esančiu mano vaizduotėje, autoportretiškumas pamažu nyksta. Procesą komplikavo tai, jog esu pratęs dirbant lyginti portretą su matomu žmogumi. Šiuo atveju vaizdas, kurį turėjau sukurti, nebuvo optinės kilmės, t.y. jis nebuvo gimęs fotonų srautui sužadinus nervines lasteles, jo šaltinis buvo galvoje esantis vaizdinys, atsiradęs skaitant poeto raštus, studijuojant



Vi.1 pav. Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis*, anglis, tušas, popierius, 60 x 43 cm, 2014

veido bruožus pagal išlikusius mokslininko charakterio ir išvaizdos aprašymus¹⁰⁸. Gautas G.D. Fahrenheito portretas yra gimęs iš vaizdų, kurie neturi jokio tiesioginio ryšio su asmeniu, kurį jie reprezentuoja. Akivaizdu, kad minėti portretai reprezentuoja neegzistuojančius ir niekada neegzistavusius žmones, tačiau, kaip bebūtų keista, mes galime juos pamatyti. Taip pat akivaizdu, kad tai hibridai, neįmanomi (arba kol kas neįmanomi) fiziniame pasaulyje.

VI.1. AUTOPORTRETINIS K. DONELAITIS

Portreto spekuliatyvinė ir hibridinė prigimtis pasireiškė ir viename iš mano sukurtų autoportretų. Išsiaiškinęs veido rekonstrukcijos pagal kaukolę spekuliatyviąją prigimtį (II dalis), susidūriau su neišvengiamomis vaizdų kūrėjų subjektyvumo apraiškomis. Autoportretiškumas, šmėkstelėjęs mokslininko ir profesionalų

¹⁰⁸ Plačiau apie tai parašiau I priede

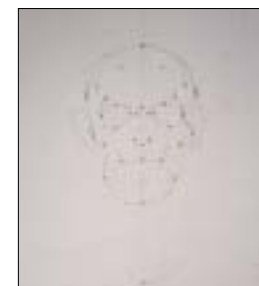
menininkų darbuose, paskatino ne vengti kūrinių panašumo į kūrėją, bet paversti tai kūrybiniu principu; prisiminiau, kad net Dievas sukūrė žmogų pagal savo atvaizdą. Suvokdamas skirtumus tarp savęs ir Dievo, norėjau, kad mano autoportretai, pranoktų arba bent jau neapsiribotų savo kūrėjo atspindžiu, o norint peržengti šią ribą buvo reikalinga informacija, pranokstanti kūrėjo asmeninį indėlį. Supratau, kad turiu rasti kiek įmanoma objektyvesnį pagrindą, ant kurio galėtų augti subjektyvus autoportreto kūnas.

Katalikų bažnyčia siekdama suteikti šventųjų atvaizdams tikrumo ir sustiprinti tikinčiųjų, žiūrinčių į juos, emocijas, naudodavo relikvijas. Šventųjų kaulai, drabužiai ar net kraujo ampulė – bažnyčios sertifikuotos relikvijos, - būdavo inkorporuojamos į jo atvaizdą, tokiu būdu patvirtinant pastarojo tikrumą ir reikšmingumą. Tojana Račiūnaitė aprašo Šv. Bonifaco kankinio skulptūrą/relikviją Valkininkų bažnyčioje¹⁰⁹, kurioje anot tekstų inkorporuotos kai kurios šventojo kankinio kūno dalys: galva, abi blauzdos ir du rankų kaulai. Kas galėtų patikimiau liudyti portretuojamojo tikrumą nei jo kaukolė?

Kristijono Donelaičio kaukolė yra palaidota Tolminkiemyje, tačiau aš turiu mokslininkų užfiksuotas tos kaukolės nuotraukas ir matmenis, o tai yra tarsi relikvijos sertifikuotos modernaus mokslo. Nuotrauka vargu ar gali būti pakankamai objektyvi, tačiau mokslininko G. Česnio užrašyti matmenys atrodo neginčijami ir puikiai tinkantys subjektyvaus portreto pagrindui. Beliko sugalvoti kaip į portretą inkorporuoti K. Donelaičio matmenis.

Į pagalbą atėjo senovės graikų filosofas Platonas, kuris piktinosi dailininkais, piešančiais vaizdą taip

¹⁰⁹ Račiūnaitė T., „Šv. Bonifaco kankinio relikvijos Valkininkų bažnyčioje“, in: *Menotyra*, 2004, t. 35, Nr. 2, p. 36–45



Vi.2 pav. Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis*, aliejus, drobė, 43 x 39 cm, 2014. (darbo eigoje)

anatomijos dėsnius, stebint žmones. Portreto vaizdinys neegzistavo, jis turėjo gimti susiliejęs K. Donelaičio vaizdiniui su mano išvaizda. Problematiška tai, kad ir poeto vaizdinys neturėjo konkrečių bruožų, jis buvo jaučiamas, tarsi koks žinojimas, kurio negali išreikšti nei žodžiais, nei vaizdu

(rekonstrukcinio portreto dar nebuvau nutapęs). Įpusėjus darbą prirėkė nusipiešti kažką panašaus į portreto orientyrą (V.1 pav.). Visos konkrečios veido detalės gimdavo stebint save veidrodyje, tačiau jų jungtis ir deformaciją lėmė turimas vaizdinys ir kraniometriniai taškai. Kartą dukrai užėjus į studiją, ji pakomentavo, jog mano Donelaitis yra labai juokingas. Tai sukėlė susirūpinimą, nes poeto vaizdinys, kurį turėjau mintyse, greičiau buvo rūstus nei juokingas; supykęs energingai pakeičiau portretuojamojo veido išraišką, tačiau pastebėjau, jog pamečiau kraniometrinius taškus, kuriais turėjau vadovautis. Permatomo šablono dėka teko ne kartą iš naujo juos susižymėti, o veido išraišką koreguoti atsižvelgiant į anatomiją. Procesas buvo varginantis lyg žaisti tinklinį apsirengus tramdomaisiais marškiniais.

kaip mato, t.y. iškraipytą. Tokia kūryba buvo vadinama *phantastikē technē*: bet kokiam išsilavinusiam to meto žmogui turėjo būti aišku, kad mes matome tik objektų šmėklas, atspindžius, šešėlius, kurie viso labo tėra iliuzijos, turinčios mažai ką bendra su objektų esme (idėja). Kiek labiau Platonas gerbė dailininkus, kurie savo kūrinuose išlaikydavo tikruosius objektų išmatavimus ir tiksliai jų spalvas; tokia kūryba buvo vadinama *eikas-tikē technē* ir dėl savo matematinės kilmės „priartėdavo“ prie tikrojo idėjų pasaulio. Portreto kūrimo pagrindu/at-spirities tašku pasirinkau kraniometrinius išmatavimus, kurie yra sąlyginai objektyvūs ir žymiai geriau atstovaujantys idėjų pasaulį nei žmogiškų juslių dėka gauta informacija.

Sukūriau tris autoportretus (A.6, A.8, A.9 pav. (kūrybinė dalis)), paremtus gamtos mokslo sričiai būdingu tikslumu (išmatavimais) ir humanitariniams mokslams svarbiu žmogiškuoju faktoriumi. Vieną – pagal savo kaukolės išmatavimus, kitus du – pagal K. Donelaičiui priskiriamos kaukolės matmenis, visais atvejais naudodamas savo atvaizdą kaip vaizdinės informacijos šaltinį. Tikslūs kraniometriniai kaukolės išmatavimai turėjo suteikti vaizdui tikrumo ir gamtamokslinę dimensiją, o humanitarinės žinios, apibrėžiamos per žmogaus santykį su pasauliu, ko gero yra tiksliausias, kai formuojamos remiantis asmenine patirtimi. Kaip kitaip aš galėjau geriau pajauti K. Donelaičio odos permatomumą ir spalvą? Toks mano pasirinkimas puikiai išsprendė ir etines problemas, ieškant poeto išvaizdos nereikėjo naudoti kitų žmonių veido bruožų bei pasirašinėti su jais abejotinos prasmės „veido bruožų panaudos sutarčių“.

Objektyvių matematinių išmatavimų pavertimas portreto išeities platforma ir jos apauginimas subjektyviais vaizdiniais įgavo keistą, priešpriešos tarp gamtos ir humanitarinių mokslų analogiją, kuri, žinoma, nėra spekuliatyviojo realizmo transcendentinės būties idėjų



VI.2.1 pav. Lucas Cranachas (vyresnysis), *Martin Luther* (fragmentas), apie 1543

VI.2.2 pav. Valdovų rūmai, Lietuvos didžiojo kunigaikščio Žygimanto Augusto miegamasis.

atspindys. Kiek arčiau spekuliatyviojo realizmo yra nei humanitarams, nei tiksliesiems mokslams nebūdingas teisminės veido rekonstrukcijos metodų panaudojimas, kuris man kažkuo primena „trečiąjį stalą“.

VI.2. AUTOPORTRETINIS Ž. AUGUSTAS

Filosofas Jacques Rancier išskiria tris meno suvokimo režimus: etinį, reprezentatyvųjį ir estetinį¹¹⁰. Etiniame režime svarbi vaizdo kilmė, žiūrovui svarbu ar jis teisingas ir kaip jis paveiks bendruomenės etosą, menas kaip išraiškos forma jame nėra svarbus. Reprezentatyvusis režimas paneigia etinį, atmesdamas vaizdo teisingumo kriterijų, čia svarbus vaizdo „meniškumas“ arba kitaip tariant poetiškumas, kuris apibrėžiamas reprezentacijos taisyklėmis. Šiame režime menas vaizduoja objektus mimetiniu principu, tačiau panašumas nėra suprantamas tiesiogiai, galima perkeltinė prasmė, nutylėjimas (vaizdas yra tarsi kalbos atitikmuo). Estetinis meno režimas, anot J. Ranciere, kontrastuoja su reprezentatyviuoju režimu, į pirmą planą iškeldamas jausmo/sveiko proto (*sensible*) svarbą, šis režimas yra laisvas nuo bet kokių taisyklių, meninių siužetų ar žanrų hierarchijos. Kūryba inicijuojama ne siekiant meninių naujovių, bet permąstant, perinterpretuojant tai, kas yra meniška arba tai, ką menas kuria, bei atmetant „darymo“ ir „gaminimo“ skirtį¹¹¹.

Autoportretinis, kraniometrinis ir rekonstrukcinis K. Donelaičio portretai, manau, kvestionavo etinį meno režimą, iškeldami vaizdo kilmės, mokslinės tiesos reikšmingumo ir melo problemas. Bendrinis K. Donelaičio portretas kvestionavo

110 Ranciere, J., *The Politics of the Aesthetics*, London: Continuum, 2011, p. 20

111 Ibid., p. 25

„ŽYGMANTAS
AUGUST(IN)AS IR DVI
JO SUTUOKTINĖS“ -
KŪRIMO PROCESO
DOKUMENTACIJA.

Persikėlęs kraniometrinius taškus ant drobės, nusipiešiau preliminarų karaliaus Žygimanto Augusto veidą pagal L. Cranacho tapytą portretą (VI.2.3 pav.). Iš pradžių planavau tapyti jį nuogą, tad kūnas buvo piešiamas žiūrint į veidrodį. Norėjau sukurti savęs ir karaliaus Žygimanto Augusto hibridą, tad siečiau panašumo į abu asmenis vienu metu. Tapybos techniką šį kartą naudoju laisvesnę, kraniometriniai taškai buvo orientyrai, pastoviai atkuriami šablono (permatomos plėvelės su pramuštomis skylėmis) dėka. Kopijavau karaliaus veido bruožus, tikėdamas, kad maniškiai atsiras savaime. Nežymus veido kreivumas man atrodė reikalingas kaip aliuzija į Lietuvos muziejuose kabančius originalius XVI a. didikų portretus ir Cranachų dinastijos stilių. Kadangi mano plaukai auga šiek tiek kitaip nei žymiojo Lietuvos kunigaikščio, šukuoseną ir „trijų dienų“ barzdą palikau savo, išlaikiau tik plaukų augimo liniją. Įpusėjęs darbą, supratau, kad nuogas karalius neatrodo karališkai (VI.i.1 pav.). Tapyti XVI a. rūbų nenorėjau, nes tai asocijavosi su žmonių, dievinančių senovę, portretais - Žygimantas Augustas, kiek žinau, buvo atviras naujovėms, o aš senovės taip pat nedievinu. Patyrinėjau, kaip atrodo



VI.2.3 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis, *Žygimantas Augustas*, aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm (kiekvienas), apie 1565 m., Princo Čiartoryskio fondo kolekcija.

reprezentacinį režimą, tyrinėdamas praėjusių epochų meniškumo ir portreto konstravimo schemų poveikį vaizdo tikrumui. Dar vienas K. Donelaičio portretas turėtų kvestionuoti estetinį režimą. Bet jo, turbūt, nebus. Nebus šio portreto todėl, kad jis turbūt jau yra, bet ne tradicinio paveikslų pavidalu, o šio projekto, bandančio atskleisti vaizdo poreikio apraiškas, pavidalu. Visi mano sukurti K. Donelaičio portretai ir įvairios su šia užduotimi susijusios medžiagos rinkimas gimė iš noro nutapyti poetą estetiniame režime, tačiau visos pastangos atsiremdavo arba į etines, arba į reprezentacines problemas. Anot J. Ranciere, meno režimai, laikę šias problemas pagrindinėmis, yra jau praeityje, o išieiti iš jų slypi lietuvių sąmonei šiek tiek komplikuotame, jausmo/sveiko proto (*sensible*) režime. Būtent jausmas ir sveikas protas mane stabdo nuo tolimesnio K. Donelaičio portretų tapymo. Jausmas ir sveikas protas siūlo vaizdo poreikio tyrimą tęsti, panaudojant įgytą patirtį asmeninių patirčių išlaisvinimui, aistros seniesiems tapybos meistrams reinterpretacijai bei rimtojo meno sampratos permąstymui.

2004-ųjų metų įprastą darbo dieną paskambinęs į itin glaudžiai su Lietuvos kultūra susijusią įstaigą, prisistačiau: „Čia skambina Žygimantas Augustinas...“. Pro pridengtą telefono mikrofona girdėjosi jaunos moters pastaba kolegėms: „tyliau, čia Žygimantas Augustas skambina“. Tai nebuvo pirmas kartas, kai esu pavadinamas XVI a. gyvenusiu Lenkijos karaliumi ir Lietuvos didžiuoju kunigaikščiu (žr. priedą nr. 7). Nuo vaikystės persekiojantis gretinimas su šiuo svarbiu tautai asmeniu negalėjo neatsiliepti mano pasaulio suvokimui ir savęs vertinimui. Dažnai išgirdavau, jog elgiuosi kaip karalius arba atvirksčiai: „pasiimk pats, ne karalius esi“. Kritikai, aptardami mano parodas, mini Narcizo ir Sigmundo Freudų vardus. Pamažu įsitikinau, jog sergu didybės manija, to patvirtinimas buvo Lietuvos Respublikos prezidentės Dalios Grybauskaitės rankos paspaudimas, kurio metu nepajaučiau nieko ypatinga. Norėdamas bent kiek suprasti, kokioje padėtyje atsidūriau, 2008 m. perskaičiau Stanislaw Cynarsky knygą „Žygimantas Augustas“¹¹². Po kelerių metų, 2013 -aisiais apsilankiau naujai rekonstruotuose Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmuose. Apsilankymas rūmuose, kuriuose 1529 m. mažametis Žygimantas Augustas pakeltas į Lietuvos didžiuosius kunigaikščius, o vėliau pats tapo jų šeimininku, mane prislėgė. Negalėjau suprasti, kodėl kambarys, kuriame, jei tikėtume informaciniu stendu¹¹³, turėjo būti Žygimanto Augusto miegamasis atrodė toks neįtikinamas (VI.2.2 pav.). Pradėjau tyrinėti Žygimanto Augusto ir jo žmonų portretus, tapytus L. Cranach jaunesniojo (1515-1586) arba jo dirbtuvės meistrų. Nuo vaikystės mėgstu Lucasą Cranachą vyresnįjį (1472-1553), jis puikiai perteikdavo veido

¹¹² Cynarsky, Stanislaw, *Žygimantas Augustas, Versus aureus*, 2007

¹¹³ „Manoma, kad šis kambarys XVI a., greičiausiai nuo Lietuvos didžiojo kunigaikščio ir Lenkijos karaliaus Žygimanto Senojo (1506-1548) laikų, turėjo būti valdovo miegamasis“ [Valdovų rūmų informacinis stendas]



VI.i.1 pav. Žygimantas Augustinas, *Žygimantas August(in)as* (pagal L. Cranach), aliejus, drobė, 44 x 39 cm, 2014 birželis-rugpjūtis (darbo eigoje).

šių dienų karaliai ir oligarchai, apsirėngiau brangiausius turimus marškinius ir perkėliau veidrodyje išvystą vaizdą ant drobės. Fonas atrodė kiek per daug dekoratyvus (VI.i.1 pav.), todėl jį pertapiau žalsvai pilka spalva, šiek tiek primenančia

L. Cranach'o jaunesniojo dirbtuvės Elžbietos ir Barbaros portretus, tapytus 1551 m. (VI.2.5-6 pav.).

Žygimanto Augusto mylimų žmonių portretus pradėjau keliomis savaitėmis vėliau nei Žygimanto August(in)o portretą, tad darbo eiga truputį skyrėsi. Norėdamas turėti tvirtesnį pagrindą Elžbietos ir Barbaros pseudoportretams, nusprendžiau ant kraniometrinių taškų sukonstruoti anatomicinį karkasą, t.y. iš pradžių nutapyti raumenis ir sausgysles su riebalų tarpais, ir juos apvilkti dažų „oda“.

Toks būdas turėjo padėti įsivaizduoti, kad kuriu ne portretą, o patį žmogų, taip pat nutiesti tiesioginę paralelę į kriminalistinės veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodus. Darbas ėjosi sklandžiai iki tol, kol pradėjau tepti „odą“, atsižvelgdamas į jos spalvą ir permatomumą. Pradėjo veikti logikos ir spalvos suvokimo dėsnių priešprieša. Spalvos percepcija priklauso nuo aplink ją esančių spalvų, tuo tarpu odos lokalinė spalva yra tarsi nekintantis dalykas. Reikėjo ieškoti kompromiso - mechaniniu būdu klojant „odą“ ant padažio spalvos „neskambėjo“. Siekdamas gyvesnių kontrastų nusprendžiau kai kur palikti padažį visiškai atvirą (be odos), taip pat neslėpiau ir tušu pažymėtų kraniometrinių taškų. Toks ėjimas tarsi pabrėžė šių asmenų hibridiškumą (VI.1.2-3 pav.). Siekdamas, kad moterų portretai neatrodytų panašūs į „karaliaus“, odos spalvą nužiūrėjau nuo dukters S. Augustinaitės veido, rūbus ir papuošalus taip pat išrinko mano dukra. Neturėjau tikslo šias hibridines moteris padaryti panašias į savo dukterį, bet nieko nekeisdavau, jei atsirasdavo panašumo į mane patį. Tokiu būdu viena jų turi panašią į mano tuometinę šukuoseną, kita dukros



VI.2.4,5 pav. (iš kairės į dešinę) Lucas Cranachas jaunesnysis, *Elżbieta Habsburgaitė, Barbara Radvilaitė*, aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm (kiekvienas), apie 1565 m., Princo Čiartoryskio fondo kolekcija.

išraišką ir portretuojamojo vidinę nuotaiką. Nors jo tapyti žmonės man visuomet atrodė šiek tiek kreivi, tačiau tas kreivumas keistai sustiprina išraišką, vaizdo poveikį ir paklūsta paveiklo linijų ritmui. Jo portretai nuostabūs (VI.2.1 pav.). Gaila, kad Žygimanto Augusto šeimos portretai yra tapyti jo sūnaus, Lucaso Cranacho jaunesniojo arba jo dirbtuvės meistrų.

Jausdamasis susijęs savo vardo panašumu su vienu iš buvusių Valdovų rūmų šeiminių, privalėjau reaguoti į susidariusią situaciją. Mano galios ką nors pakeisti minėtame pastate labai ribotos, tad nusprendžiau nutapyti savo portretų seriją dedikuotą šioms rūmams ir mano bendravardžiui Lenkijos karaliui ir Lietuvos didžiajam kunigaikščiui Žygimantui Augustui.

Prieinamos Žygimanto Augusto portretų reprodukcijos buvo prastos, tačiau man rūpėjo ne daryti kopijas, o paimti iš jų įsivaizduojamą „esmę“ ir nutapyti naujus portretus, atitinkančius Žygimanto August(in)o kriterijus. Žmogaus ar jo portreto „Esmės“ suvokimo klausimas man įveikiamas tik žiūrint iš profesinės ir gyvenimiškos patirties perspektyvos: portretuojamojo fizinio kūno pagrindu pasirinkau kaukolę (kriminalistinės veido rekonstrukcijos pagal kaukolę studijos paliko pėdsaką sąmonėje), o veido



VI.2.6 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis, *Kotryna Habsburgaitė*, aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm), apie 1565 m., Princo Čiartoryskio fondo kolekcija.

išraišką traktavau kaip vidinio žmogaus pasaulio ir nuotaikos dokumentą (man atrodo, kad išlikusiuose portretuose tai neblogai atsispindi). Kadangi Žygimanto Augusto kaukolės kraniometriniai duomenys neprieinami - jo palaikai palaidoti Krokuvoje, ir vargu ar juos kas nors mano prašymu būtų ekshumavęs, - nusprendžiau persikelti kraniometrinių taškų žymes nuo L. Cranacho arba jo dirbtuvės meistrų tapytų por-



VI.2.7 pav. *Elżbieta Habsburgaitė* tapyta nežinomo, L.Cranacho jaunesniojo dirbtuvei priskiriamo dailininko apie 1551 m. (kairėje) ir 1565 m., (dešinėje)

trečių. Tikėtina, kad karalių ir karalienių veido bruožai buvo kopijuojami kruopščiai, ir mano sužymėti kraniometriniai taškai yra ne menkesnis šių asmenų dokumentas, nei paveikluose užfiksuota veido išraiška.



VI.1.2 pav. Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in)o 1-oji sutuoktinė* (pagal L. Cranachą jaun.), aliejus, drobė, 44 x 39 cm, 2014 birželis-rugpjūtis (darbo eigoje).

šukuoseną, abi turi mano akių spalvą ir, galbūt, kai kuriuos kitus bruožus.



VI.i.3 pav. Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in)o 2-oji sutuoktinė (pagal L. Cranachą jaun.)*, aliejus, drobė, 44 x 39 cm, 2014 birželis-rugpjūtis (darbo eigoje).

Žygimanto Augusto sutuoktinių kraniometrinis taškus ėmiau nuo nežinomo, L. Cranacho jaunojo dirbtuvei priskiriamo dailininko diptiko *Elžbieta Habsburgaitė ir Barbora Radvilaitė* (apie 1551) (VI.2.7-8 pav.), nes vėlesni L. Cranacho jaunesniojo Elžbietos ir Barbaros portretai (1565) (VI.2.4,5 pav.) buvo tapomi pagal juos, o ne iš natūros (tuo metu šios moterys jau buvo mirusios). Be to, Elžbietos Habzburgaitės galva vėlesniam variante yra *reverse*, o veido bruožai pirminiame varian-



VI.2.8 pav. *Barbora Radvilaitė* tapyta nežinomo, L. Cranacho jaunesniojo dirbtuvei priskiriamo dailininko apie 1551 m. (dešinėje) ir 1565 m., (kairėje)

te ryškesni. Manau, L. Cranachas jaunesnysis perkėlė piešinį iš ankstesnių portretų ir dar truputį padailino jų bruožus, pvz., sutrumpino Barbaros nosį (VI.2.8 pav.). [Kotryną Habsburgaitę (VI.2.6 pav.) nutapiau vėliau, todėl šiame tekste paveikslų kūrimo procesas neaprašytas]. Žygimanto Augusto portretas (VI.2.3 pav.), nuo kurio kopijavau kraniometrinius taškus, ko gero, irgi tapytas pagal kitą portretą, o ne iš natūros, tačiau tai supratau tik baigęs darbą. Visgi prisiminus šios teksto dalies ir paveikslų triptiko pavadinimą, tai neturėtų būti tapybinį eksperimentą griaunantis trūkumas - maestro L. Cranachas irgi elgėsi savo nuožiūra.

Turėdamas Žygimanto Augusto ir dviejų jo žmonių kaukolių kraniometrinius taškus – pseudomokslinį pagrindą, pradėjau itin subjektyvų paveikso konstravimą – apauginau jų kaukoles dažų „mėsa“. Naudoda-

masis savo ir dukters Saulės Augustinaitės išvaizda, bandžiau atkurti autentišką paveiksluose užfiksuotą veido išraišką. Šį kartą man nebuvo svarbios istorinės detalės ir rašytiniuose šaltiniuose užfiksuota informacija apie karališką šeimą, nes paveikslu triptiką ketinau pavadinti savo paties vardu, ir jis turėjo reprezentuoti labiau mane patį, nei istorinius asmenis.

VI.3. AUTOPORTRETINIS OBJEKTAS

Kartą sapnavau, jog išsiėmiau savo kaukolę iš galvos, kad galėčiau ją apžiūrėti. Gerokai patyrinėjęs, nusprendžiau nufotografuoti atminimui. Namie buvo tamsoka, tinkamų apšvietimo lempų neturėjau, tad kaukolę išsinešiau į lauką, pasidėjau ant suoliuko ir nufotografavau. Tada mane persmelkė baimė, suvokiau, jog kaukolė neesterili, ant jos pateko begalė dulkių ir bakterijų, kurios įdedant ją atgal galėjo lemti kraujo užkrėtimą ir dar daug ligų. Bandžiau rasti išeitį, skambinau vaikystės draugui, mikrochirurgui Dariui Jauniškiui, prašiau parūpinti operacinę ligoninėje... Nebeprisimenu, kaip sapnas baigėsi, berods atsibudau taip ir neįsidėjęs kaukolės.

Jei sapnas virstų realybe, vargu ar įmanoma būtų kaukolę tinkamai dezinfekuoti, reikėtų ieškoti kitų būdų, kaip išspręsti šią problemą. Turbūt tektų įsidėti kokį nors pakaitalą. Žmogaus kaulų ar sąnarių pakaitalai medicinoje dažniausiai apsiriboja keičiamo objekto funkcija, neimtuodami jų formos smulkmenų (VI.3.2 pav.). Remiantis funkcionalizmo logika, kaukolės pakaitalu turėtų būti sandarus indas, saugantis smegenis, keletas mikrofonų, filmavimo kamerų, bei garsiakalbis mintims reikšti. Norint išvengti sudėtingos konstrukcijos, maistą būtų galima tiekti tiesiai į skrandį jau sukramtytą. Tačiau griežtas funkcionalistinis mąstymas ir mašinas primenantys robotai nebėra tokie madingi kaip XX a. antrojoje pusėje. Reikėtų tai daryti subtiliau, pasirūpinti estetika.

Šiuolaikinis menininkas Stelios Arcadiou (g. 1946), žinomas pseudonimu Stelarc, 2007 m. chirurginiu būdu į savo ranką implantavo trečią ausį (VI.3.3 pav.). Jis teigia norėjęs kitiems žmonėms suteikti galimybę išgirsti tai, ką



VI.3.1 pav. Vaikas iš Mangbetu genties (Kongas, Afrika), patyręs dirbtinę kaukolės deformaciją. 1929 – 1937 m.



VI.3.2 pav. Dirbtinis žandikaulis, atspausdintas 3D spausdintuvu, buvo implantuotas 83-jų metų amžiaus moteriai.

girdi menininko ranka. Įgyvendindamas savo idėją, jis neapsiribojo tik klausos funkciją atstojančiu implantu – mikrofonu, o implantavo ir ausies kremzlę, suteikiančią reikiamą formą. Dėl grožio. Mikrofoną netrukus teko išimti dėl infekcijos, tačiau įspūdingai atrodančią Stelarco ranką labai daug žmonių nori pamatyti iki šiol.

Galvos formos keitimas ir svetimkūniai objektai veide, siekiant atrodyti gražiau, nėra naujas reiškinys. Kai kurių Afrikos genčių (Sara, Lobi, Mursi, Surma, Maconde) nuotakos prieš vestuves įsistato į apatinę lūpą medinius arba molinius diskus (VI.3.4 pav.), simbolizuojančius moters stiprybę ir savigarbą¹¹⁴. Garsus kovotojas už Amazonės atogrąžų miškų išsaugojimą Raoni Metuktire (dažniausiai vadinamas vadu Raoni, g. 1930) irgi nešioja tokį diską, lyg ir simbolizuojantį jo oratorystės gebėjimus. Egiptiečiai, majai, inkai, gotai, Australijos aborigenai, Amerikos indėnai ir nemažai kitų kultūrų turėjo paprotį deformuoti žmonių kaukoles (VI.3.1 pav.). Ši procedūra buvo atliekama kūdikystėje, masažuojant vaikui kaukolę arba ją įstatant į specialų rėmą. Manoma, kad kaukolės deformavimu buvo žymimas aukštesnis visuomeninis statusas, intelektas, artumas dievams, arba tai daroma tiesiog dėl grožio.

¹¹⁴ Tosky La Shauna, "Reflections on the lip-plates of Mursi women as a source of stigma and self-esteem", In: *Perils of Face: Essays on Cultural Contact, Respect and Self-esteem in Southern Ethiopia*, Ivo Strecker and Jean Lydall, Berlin: Lit Verlag, 2006, p. 382-397.



VI.3.3 pav. Stelarc trečioji ausis.

VI.3.4 pav. Ataye Eligidagne iš pietų Etiopijos su disku, būdingu Surma ir Mursi gentims.

Lietuvių liaudies folkloras kartais galvą lygina su puodyne. Skubotai ieškant pakaitalo mano kaukolei, daugumai žmonių puodas atrodytų tinkamiausias sprendimas. Tačiau ar tikrai mano galva kaip puodyne? Ar pakaktų paprastos puodynės? Žmogaus anatomija kaukolę apibūdina šitaip: „Kaukolė yra galvos griaučiai, gaubiantys galvos smegenis bei kai kuriuos jutimų organus ir sudarantys atraminį aparatą virškinimo trakto pradžia. Pagal dvi pagrindines funkcijas kaukolė dalijama į dvi dalis: smegeninę, *cranium cerebrale* (neurocranium), ir veido griaučius, *cranium viscerale* (splanchnocranium).“¹¹⁵ Iš aprašymo matyti, kad paprastas puodas atitiktų tik vieną kaukolės dalį – *cranium cerebrale*. Nagrinėjamu atveju reikalingas žymiai sudėtingesnis „karkasas“, kuris padėtų formuoti ir veido dalį – *cranium viscerale*. Man, kaip ir kiekvienam žmogui, labai svarbus ne tik smegenų saugumas, bet ir patraukli veido išvaizda. Iš lengviausiai prieinamų kaukolės pakaitalų, tinkamiausi, berods, būtų greitpuodžiai, jie yra charakteringos formos, storasieniai, sandariai uždaromi, pajėgūs išlaikyti didelį slėgio skirtumą tarp išorinio ir vidinio „pasaulių“. Žmogaus kaukolę sudaro 29 kaulai; panašų skaičių detalių kartais galime rasti ir greitpuodžių konstrukcijoje, be to, jų „išvaizda“, mano manymu, tokia pat įspūdinga kaip ir žmonių arba gyvūnų kaukolių, jie taip pat gerai atspindi regioninius ir rūšinius skirtumus (VI.3.5-7 pav.).

Realybę atskirti nuo sapno nėra lengva, todėl nusprendžiau reikiamai pasiruošti ir atlikti bandomąją virtualią kaukolės pakaitalo implantavimo operaciją. Skyriuje „VI.1. Autoportretinis K. Donelaitis“ atlikau tapybinę savo minkštųjų galvos audinių perkėlimo ant K. Donelaičio kaukolės operaciją, tad kaukolės pakaitalo implantavimas yra logiškas žingsnis tobulėjimo link. Toks bandymas padės patikrinti mano darbo metodų pritaikomumą itin komplikuoatomis operacijoms ir, galbūt, leis tuos metodus patobulinti bei aiškiau nubrėžti jų kuriamas perspektyvas.

¹¹⁵ Pavilionis S., Burneckis E., Gavelis V. ir kt., *Žmogaus anatomija*, Vilnius: Mokslas, 1984, p. 83

„HOMO CATINUS“ -
PAVEIKSLO KŪRIMO
DOKUMENTACIJA.

Tapybinė puodo implantacijos į žmogaus galvą operacija prasidėjo nuo tinkamai parinkto greitpuodžio „Minutka“ puodometrinių taškų perkėlimo ant drobės. Tik pradėjus piešti iškilo pavojus sukurti karikatūrišką išsigimėlio portretą. Norėdamas to išvengti, turėjau du kelius: 1) tapyti neaiškiai, daug nutylint ir leidžiant žiūrovui pačiam susikurti pilną vaizdą; 2) vaizduotėje susikurti kiek įmanoma realesnį žmogaus ir puodo hibrido vaizdinį ir jį pavaizduoti tradiciniame portrete. Iš pradžių negalėjau apsispręsti – blaškiausi, atidėjau „operaciją“ keliems mėnesiams. Laikas išgrynino strategijų privalumus ir trūkumus: pirmoji strategija atrodė lengvesnė, šiuolaikiškesnė, labiau paplitusi meno pasaulyje; antroji žadėjo begalę sunkumų ir nesibaigiančius meno snobų kaltinimus „dailininko skoniui“, tačiau joje slypėjo viliojančios naujos realybės kūrimo perspektyvos. Nutariau rinktis antrąją, nes sukurtas puodometrinių portretas (C.3 pav. (kūrybinė dalis)) lyg ir buvo pirmosios strategijos įgyvendinimas, tapybinis jos variantas būtų tapęs viso labo formos paieškų eksperimentu.

Portreto konstravimą pradėjau nuo minkštųjų audinių „lipdymo“ ant puodometrinių ir žmogaus kūno antropometrinių taškų (VII.i.1 pav.). Stengiausi atkartoti



VI.3.5 pav. „All American“ firmos greitpuodis.

VI.3.6 pav. „Winners“ firmos greitpuodis.

Kaukolės pakaitalo implantavimo operacija, be abejo, prasidėtų nuo tinkamo implanto paieškų. Visų pirma, reikalingas dydžių suderinamumas. Tuo tikslu sukūriau kraniometrinei sistemai analogišką puodometrijos sistemą (VI.3.8 pav.). Kiekvienas puodometrinės sistemos taškas turi atitikmenį kraniometrinėje sistemoje (VI.1 lentelė). Naudojantis abiem sistemomis, kaukolės ir puodo matavimo rezultatai gali būti lengvai lyginami tarpusavyje, o gauti duomenys leidžia parinkti geriausiai tinkantį kaukolės pakaitalą. Pvz., atstumas tarp taškų p5 atitinka R. Martino ir K. Sallerio sukurtos kraniometrijos sistemos¹¹⁶ 9-tą matavimą, t.y. mažiausią kaktos plotį arba atstumą tarp *ft* (*frontotemporale*) taškų), o atstumas tarp p8 ir p3 atitinka 47-tą matavimą pagal Martiną ir žymi veido aukštį (atstumą tarp *nasion* ir *gnathion* taškų). Sistema sukurta pagal vieno labiausiai posovietiniame regione paplitusio greitpuodžio „Minutka“ pavyzdį (C.2 pav. (kūrybinė dalis)), kuris puikiai tikėtų daugumai 1940-1990 metais gimusių arba gyvenusių žmonių¹¹⁷. Šio greitpuodžio korpusą, kuris atitinka

116 Tai dažniausiai kraniometrijoje naudojama matavimo taškų ir metodų sistema, aprašyta knygoje: Martin R, Saller K., *Lehrbuch der Anthropologie*, Stuttgart: Fischer, 1957.

117 Naudojant kitų regionų ar laikmečių greitpuodžius gali būti reikalingos nežymios puodometrinės sistemos korekcijos.



VI.3.7 pav. „Rotomac“ firmos greitpuodis.

cranium *cerebrale* dalį, sudaro 17 detalių¹¹⁸, o dangtį, kuris atitinka *cranium viscerale* dalį, sudaro 12 detalių; bendra greitpuodžio detalių suma tiksliai atitinka kaukolę sudarančių kaulų skaičių - 29.

Pagal puodometrijos ir kraniometrijos sistemas parinkus puodą, kurio matmenys ir kitos savybės, specialistų nuomone, atitinka implantui keliamus reikalavimus, pereinama prie sudėtingos, didelės chirurgo patirties reikalaujančios operacijos. Tiesmukiškas veido audinių užtempimas net ir ant gerai parinkto implanto lems primityvią išvaizdą. Filosofas Kristupas Sabolius teigia, kad mūsų vaizduotė veikia „montažiniu“ principu, t.y. nematytus objektus mes konstruojame iš matytų vaizdų detalių; gauto vaizdo įtaigumas priklauso nuo šių jungčių įtikinamumo. Šabloniškos jungtys lemia matytus vaizdus, o įprastų vaizdo jungčių suardymą ir naujų įtikinančių jungčių atsiradimą lemia kuriančiojo įsijautimas ir emocijos¹¹⁹. Specialistas, atliekantis implantavimo operaciją, turėtų gerai išstudijuoti paciento

118 Greitpuodis „Minutka“ sudarytas iš šių detalių: pagrindinis kūnas – 1 korpusas, 2 plastikinės rankenos, 2 dangčio kabinimo detalės, 2 varžtai, 10 kniedžių; dangtis - 1 dangčio korpusas, 1 guminė tarpinė, 1 tvirtinimo rėmas, 3 skirtingų dydžių metaliniai cilindrai, 2 plastikinės rankenos, 2 veržlės, 1 varžtelis, 1 sutvirtinimo diskas

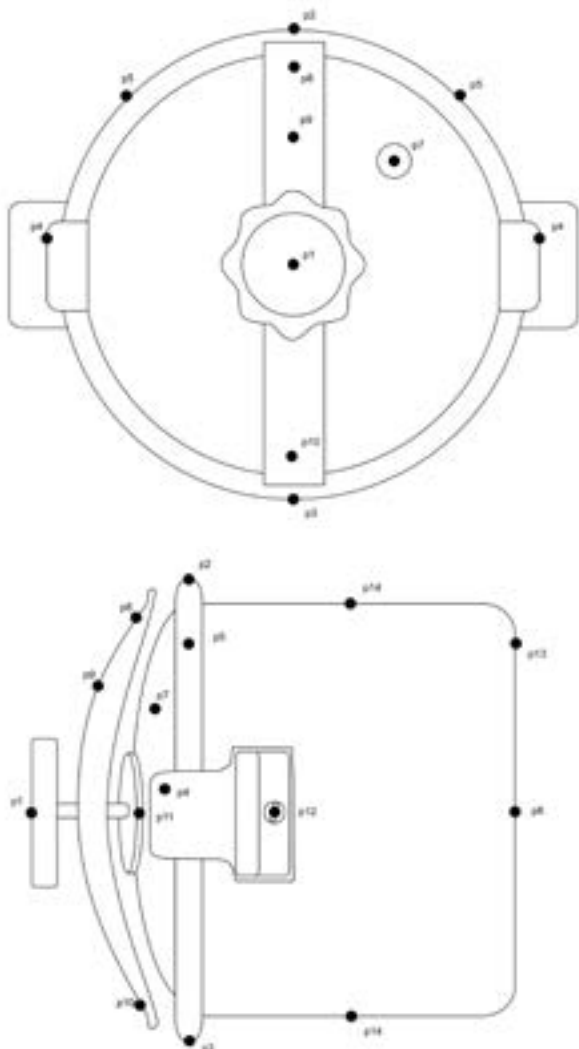
119 Iš paskaitos „Ranciere and Imagination“, skaitytos Nidos meno kolonijoje 2014 rugpjūčio 12 d.



VII.i.1 pav.

Žygmantas Augustinas, *Homo Catinus*, aliejus, drobė, 44 x 39 cm (darbo eigoje).

kriminalistinei veido rekonstrukcijai būdingus metodus, kuriuos trumpai aprašiau skyriuje „Rekonstrukcija“. Puodo/žmogaus (*homo catinus*) vaizdinio neturėjau, jis augo ir vystėsi kartu su vaizdu, matomu paveiksle. Kažkuriuo metu nusprendžiau neslėpti viso puodo po oda, plastmasinės ir metalinės dalys, iškilusios į paviršius, leido išvengti panašumo į realius veido deformaciją patyrusių žmonių portretus, tačiau pavojingai stūmė karikatūriško personažo link. Po truputį atsirandantys odos spalvos pokyčiai, plaukų kuokštai leido vis labiau įsijausti į žmogaus ir daikto hibrido kūrimą ir, galbūt, vaizdą paversti realesniu. Procesą lėtino ilgokai džiūstantys aliejiniai dažai, teikiantys realesnį odos pojūtį nei akriliniai, ir mano dvejonės dėl portretuojamo veido detalių bei aprangos. Keletą kartų pertapęs metalines ir plastikines dalis, pakoregavęs puodo formas įgavusias veido detales, užsinorėjau balto fono portretuojamajam. Įsivaizdavęs fono pokyčius, supratau, jog nyki juodų marškinėlių forma taps per daug svarbiu akcentu portrete, tad apvilkau žmogaus ir daikto hibridą baltais marškiniais. Apklojęs portretą balto popieriaus lakštais, imituojančiais baltą foną, pamačiau, jog pakeitus foną reikės pertapyti beveik viską, nes veido oda ir balti marškiniai atrodys pilki dėl psichologinių žmogaus vaizdo suvokimo ypatybių. Turbūt tinginystė leido suvokti, jog fonas šiame portrete nelemia jokių man svarbių reikšmių ar nuotaikų, tad palikau jį kaip buvusį (C.5 pav. (kūrybinė dalis)).



VI.3.8 pav. Puodometrinės matavimo sistemos taškai pagal „Minutka“ greitpuodį

charakterį, pomėgius, socialinę padėtį, galbūt net susipažinti su jo šeima ir draugais, tai leistų susikurti emociškai turtingą kūrybinę aplinką. Taip pat labai svarbu išstudijuoti puodo konstrukcijoje naudojamų medžiagų savybes, jų jungimo su gyvaisiais audiniais ypatybes. Galbūt ne visos puodo detalės turės atsidurti po oda,

Puodometriniai taškai (pagal Augustiną)		Kranimetriniai taškai (pagal Martiją)*	
P1	labiausiai į priekį išsišovęs taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje	ns	<i>nasospinale</i> – taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje, kur susikerta apatinės nosies ertmių kreivės
P2	aukščiausias puodo taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje	v	<i>vertex</i> – aukščiausias kaukolės taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje, kai kaukolės padėtis atitinka frankfurto horizontalę
P3	žemiausias puodo taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje	gn	<i>gnathion</i> – žemiausias apatinio žandikaulio apatinės briaunos taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje
P4	plačiausia puodo vieta, neįtraukiant plastmasinių dalių	zy	<i>zygion</i> – labiausiai į šoną nutolęs zygomatinės arkos taškas
P5	labiausiai nuo centro nutolęs, per vidurį tarp p2 ir p4, esantis taškas	ft	<i>frontotemporale</i> – siauriausia vieta tarp kaktikaulio smilkinio linijai (<i>linea temporale</i>)
P6	galinės puodo plokštumos geometrinis centras	op	<i>opisthocranion</i> – tolimiausias <i>os occipitale</i> (pakauškausio) taškas matuojant nuo <i>glabella</i> taško
P7	labiausiai tinkančios akies obuoliui ertmės centras	**	tiesių tarp <i>supraorbital</i> – <i>infraorbital</i> ir <i>endocanthion</i> ir <i>exocanthion</i> taškų sankirtos vieta
P8	puodo dangčio tvirtinimo rėmo viršutinis <i>lateralinio</i> linkio taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje	n	<i>nasion</i> – kaktikaulio ir nosikaulio siūlės susikirtimo su vidurio sagitaline plokštuma taškas
P9	puodo dangčio tvirtinimo rėmo linkio ketvirtinės dalies centrinis taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje	rhi	<i>rhinion</i> – taškas kur jungiasi nosikaulių priekinės briaunos apatinėje tarp jų esančios siūlės dalyje
P10	puodo dangčio tvirtinimo rėmo apatinio <i>lateralinio</i> linkio centrinis taškas vidurio sagitalinėje plokštumoje	id	<i>infradentale</i> – taškas apatinio žandikaulio alveoliniame lanke tarp priekinių centrinių kandžių
P11	puodo dangčio centrinio sutvirtinimo elipsės, nuo centro pagal horizontalę labiausiai nutolęs taškas	al	<i>alare</i> - <i>lateralinis</i> nosies sparno kreivės taškas
P12	puodo šoninės rankenos tvirtinimo centrinis taškas	po	<i>porion</i> – aukščiausias taškas viršutinėje išorinėje klausosmosios aparato ertmės dalyje
P13	galinės puodo plokštumos <i>lateralinis</i> taškas	l	<i>lambda</i> – <i>os occipitale</i> (pakauškausio) ir <i>ossa parietalia</i> (dviejų momenkaulių) siūlių susikirtimo taškas
P14	puodo „kūno“ plačiausią vietą pagal vertikale žymintis taškas	ba-b	<i>basion</i> – centrinis priekinės pakauškausio ertmės taškas ir <i>bregma</i> – os frontale (kaktikaulio) ir <i>ossa parietalia</i> (dviejų momenkaulių) siūlių susikirtimo taškas

* Kranimetriniai taškai aprašyti remiantis vadovėliu: Рогинский, я. я, Левин, М. Г., *Антропология*, Москва: Высшая школа, 1978
 ** Šio taško kranimetrinėje matavimo sistemoje nėra, tačiau jis randamas remiantis kranimetriniais taškais

VI.1 lentelė. Kranimetrinių ir puodometrinų taškų analogijos

galbūt, siekiant išsaugoti greitpuodžio formos „švarumą“, pacientas galės išsiversti be kai kurių veido detalių... Puodo/žmogaus, kuris galėtų būti vadinamas *homo catinus*,¹²⁰ išvaizdą lems ne tik puodo forma, bet ir implantavimo operaciją atliekančio chirurgo kvalifikacija.

120 *Homo* - žmogus (lot.), *catinus* – puodas, indas (lot.)

Chirurgų sėkmė didele dalimi priklausys nuo rezultatų analizės. Siekiant pastarąją padaryti lengvesnę, būtina sisteminti rezultatus, atskirti subjektyvius (chirurgo patirtis, vaizduotė) ir objektyvius (puodo forma) išvaizdą lemiančius faktorius. Labai pravartu būtų kiekvienu atveju sukurti puodometrinių portretą (C.4 pav. (kūrybinė dalis)), analogišką ankstesniame skyriuje aprašytam kranimetriniam portretui. Tokie puodometriniai portretai galėtų būti lyginami tiek tarpusavyje, tiek su pacientų, patyrusių hibridizacijos operaciją (*homo catinus*), portretais. Pirmu atveju atsiskleistų įvairių puodų formų potencialas, antruoju – implantacijos specialisto kvalifikacija ir konkretaus paciento „daiktiškasis“ potencialas. Pacientai pagal puodo formos ir jo detalių kiekį, matomą veide, galėtų būti skirstomi į dvi kategorijas: *objectus flueris*¹²¹ - kai puodo formos ir detalių beveik nematyti; *objectus adfectionis*¹²² - kai puodo forma ir detalės daro įtaką veido formai. Labai svarbus ir specialisto, atliekančio operacijas, estetinio jausmo lavinimas, pravartu būtų pasimokyti tapybos ar skulptūros, pastudijuoti meno istoriją.

Kol kas nėra atlikta nė viena reali puodo implantacijos operacija, tačiau bandydamos kaip įmanoma geriau pasiręsti tokioms operacijoms ir įrodyti, kad jos įmanomos, atlikau tapybinę puodo implantaciją į savo galvą. Šios implantacijos dėka iki šiol fizinėje realybėje neegzistavęs puodo ir žmogaus hibrido (*homo catinus*) vaizdas tapo prieinamas visiems žmonėms (C.5 pav. (kūrybinė dalis)).

VII VAIZDO GYLIS IR PLOTIS

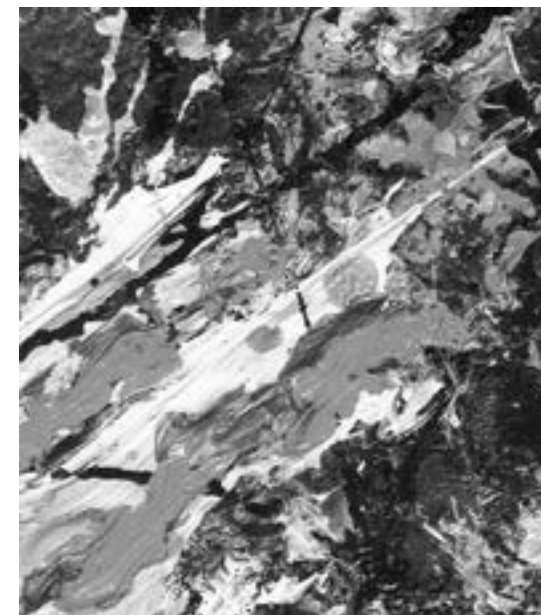
121 *objectus* – daiktas (lot.), *fluere* – išnykti, iširti (lot.)

122 *objectus* – daiktas (lot.), *adfectio* – prisirišimas, trauka (lot.)

[VI-ta dalis tyrinėjo vaizdo melo ribas ir, artėjančias prie kraštutinių, subjektyvumo apraiškas kuriant vaizdus. Naudodamas mokslinius arba pseudomokslinius metodus, kūrė subjektyvią realybę, kuri, žiūrint į sukurtus portretus, ne visuomet skyrėsi nuo visuotinai pripažintos ir beveik nekvestionuojamos realybės. Toks akivaizdus melas ir tikrovės suvokimo painiojimas gali pasirodyti neetiškas (meno kritikas Kęstutis Šapoka šį mano poelgį yra pavadinęs „trolinimu“¹²³), tačiau mano tikslas buvo sukurti realybės praradimo pojūtį, siekiant atkreipti dėmesį į tikrumo jausmo poreikį. Pasipiktinimą gali kelti keista vaizdo galia, kuri mus įtikina aplenkdamą analitinį/kritinį mąstymą.

Skepticizmas ir analitinis mąstymas, be abejo, yra modernaus žmogaus išgyvenimui reikalingi įrankiai, lygiai kaip ir įgimtas tikrumo poreikis ar tikėjimas vaizdu. Reikia pripažinti, kad norint įtikinti, „teisingo“ vaizdo turinio neužtenka, begalė paaiškinimų taip pat menkai tepadeda. Konceptualumo arba vaizdo turinio atskyrimas nuo kitų (pasąmonę veikiančių) vaizdo savybių yra dirbtinis. Apie tai ir apie modernybėje karaliaujančias nuo pojūčių atsietas sistemas rašiau aspirantūros darbe, todėl, manau, tikslinga būtų įdėti 2007-aisiais rašytą tekstą, kuris kalba apie analitinio mąstymo, žodinės raiškos ir vaizdų kūrimo netapatumą (VII.2. Apie tradicijas, simuliakrus ir dekonstrukciją).

Skaitant ankstesnius skyrius ir žiūrint į tyrimo metu sukurtus portretus mane galima būtų apkaltinti tiesmukišku vaizdo ir tikrovės gretinimu, tarsi vaizdas neturėtų metaforinių ar nujaučiamų prasmų. Kūrėu ne giliamintiškų tapybos darbus, bet tyrinėjau vaizdo savybes ir medijos poveikį jo suvokimui, todėl vaizdų turinys privalėjo būti kiek įmanoma paprastesnis. Stengiausi vengti metaforų ir nutylėjimų, būdingų daugumai šiuolaikinės tapybos darbų. Mano kurti portretai turėjo tapti ne savarankiškais kūriniais, o vaizdo poreikio tyrimo detalėmis. Visgi, manau, teisinga būtų situaciją koreguoti čia įdedant trumpą 2007-ųjų tekstuką apie nematerialiąją meno prigimtį.]



VII.1.1 pav. Jacksonas Pollockas, *Fadomas penki* (fragmentas), drobė, aliejus, 129 x 76.5 cm, 1947m.

VII.1. NEMATERIALIOJI MENO PRIGIMTIS

Daugybėje skyrių kalbėjau apie vaizdą, jo ryšį su materija, pačią materiją, tačiau liko nepaminėta meno savybė sukelti jausmus metaforų pagalba. Žmogus, pamatęs jam artimą, prisiminimus ar aliuzijas keliantį vaizdą, gali būti smarkiai sujaudintas, nepaisant vaizdo kokybės. Šiuo atveju optinės vaizdo savybės eina į antrą planą, svarbūs tampa vaizdo sukelti procesai suvokėjo smegenyse. Objektas, pvz., paveikslas, yra tik kibirkštis, įžiebianti ugnį stebėtojo viduje. Konceptuali dailė šią meno savybę itin sureikšmino, buvo beveik arba visiškai atsisakyta materialaus meno pavidalo. Vaizdas pradėtas suvokti atskirai nuo materijos, kaip visiškai konceptuali informacija. Perėjimas nuo optinių paveikslo savybių prie psichologinio poveikio žiūrovui aprašomas Davido Joselito straipsnyje „Pastabos apie paviršių: plokštumo kilmės link“¹²⁴. Aptarinėdamas Jacksono Pollocko kūrybą ir jį propagavusio kritiko Clemento Greenbergo mintis autorius teigia, jog „gesto“ tapybos „vidinis šaltinis – psichologinis gylis“¹²⁵. Mintyse turimas tapytojo išgyvenimo tikrumas ir betarpiškumas. Pollockas yra ne kartą užsiminęs, jog savo darbuose jis nori ne iliustruoti jausmus,

124 Joselit D., „Notes on Surface: Toward Genealogy of Flatness“, in.: *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 292 (vert. aut.).

125 11 ibid., 294p.

123 Šapoka, K., „Paroda it* (meninis) tyrimas“, projektų erdvėje „Malonioji 6“, ARTNEWS, 2014 gruodžio 11 d., <http://www.artnews.lt/paroda-it-menis-tyrimas-projektu-erdveje-malonioji-6-26419> (žr. 2015 04 07)



VII.1.2 pav. Kara Walker, *Kareivinių damos* (fragmentas), popieriaus iškarpa priklijuota ant sienos, viso darbo dydis 3,54 x 26,38 m, 1998 m.

o juos išreikšti (VII.1.1 pav). Pagal jo ir Greenbergo teorija išeity, kad modernaus paveiklo esmė yra ne racionalus vaizdas, bet jausmų proveržis, tiesiogiai atsispindintis vaizde. Akivaizdu, kad Pollocko kūrinuose nėra vaizdo turinio metaforų, tačiau yra tykstančių dažų sukeliama aliuzijos bei tapytojo energingo darbo proceso nuojauta. Nemanau, kad jis kurdamas konceptualiai ar metaforiškai suvokė savo dažų dėmes, turbūt tai buvo suplanuotas (pasirenkant dažus ir priemones) emocijų išliejimas ant drobės. Ko gero šio menininko kūryba yra puikus emocinės ir fizinės energijos virsmo vaizdu pavyzdys. Visiškai kitaip kuria tame pačiame straipsnyje aprašoma Kara Walker, jauna afroamerikiečių menininkė, kuri savo emocijas išreiškia naudodamasi žmonių suvokimo ir mąstymo stereotipais. Baltame fone klijuodama iš popieriaus iškirptus didelio formato figūrų siluetus, ji pasakoja šiurpias, kupinas prievartos istorijas (VII.1.2 pav.). Kaip teigia Joselitas, optiškai šie darbai yra dar labiau plokšti nei Pollocko kūriniai, jie neturi beveik jokios fizinės formos išskyrus iškirptus siluetus, tačiau baltas fonas, juodi siluetai, kontraversiškas siužetas sukuria mūsų mintyse daugybę aliuzijų. Be abejo, ši menininkė yra puolama kritikų ir žiūrovų, kaltinama atsakomybės

stoka ir pan. Naudojantis pornografiniais ir politiniais įvaizdžiais nesunku žiūrovą padaryti neabejingą vaizdui, tačiau jei tuo apsiribojama, pasak straipsnio autoriaus, pereinama ne tik prie optinio, bet ir psichologinio plokštumo. Nemanau, kad tai grešia minėtai menininkei – Kara'os Walker jausmų tikrumas ir gylys gali būti suvokiamas žiūrovo turimų žinių dėka. Žinodami, kad menininkė juodaodė, kad ją domina rasizmo problema, galime suvokti, kad tie vaizdai nėra paviršutiniški, tačiau kūrinio fragmentas, iškirpta juoda figūra, šios informacijos nesuteikia. Žiūrovo nerimą galbūt kelia siužetas ir juodų ir baltų dėmių poveikis. Kiti, dar radikalesni postmodernistai, pvz., Josephas Kosuthas, atsisako ir šitokio poveikio, apsiribodami vien informacija. Tuomet kūrinys dar labiau nutolsta nuo materijos, jis tampa tarsi ne kūrybinio proceso „rezultatu-objektu“, o idėjos, kuri yra nemateriali, priedu. Tai galima būtų vadinti meno dematerializacija. Jei modernistai tikėjo, kad psichologinė realybė atsispindi materijoje, tai postmodernistai – kad galima apsieiti be materijos. Jei Jacksonas Pollockas renesanso meistras būdingą erdvės ir gylio iliuziją, anot Greenbergo, kompensuoja jausmų tikrumu ir gyliu, tai konceptualistai tai daro suteikdami papildomos konceptualizuotos informacijos įvairiausiais būdais. Kūrinys išnyksta, lieka tik informacijos energija arba sukeliama aliuzijos, kitaip tariant, mes persikeliamės į psichinę realybę. Problema iškyla, kai prisimename turintys savo kūną ir, kad mums reikia tą informaciją koku nors būdu gauti, o tam ji turi įgyti formą. Kiekvienas yra patyręs, kokia varginanti gali būti chaotiška informacija ir kaip malonu ją gauti sutvarkytą, o dar geriau, įdomiu būdu, pvz., pačiam dalyvaujant tame įvykyje. Manau, kad būtent materialus informacijos pateikimas su visais jos aspektais, įskaitant ir Pollocko propaguotas emocijas dažų sluoksnyje, ir Renesanso meistrų optinius atradimus, leidžia išvengti sausos informacijos įsisavinimo kančių.

Menas pajėgus sužadinti sudėtingiausius smegenų procesus, kurie apima ne tik loginio mąstymo smegenų centrus, bet ir už emocijas ir fiziologinius procesus atsakingas smegenų dalis. Dailininkas savo arsenale turi ir pasąmonę veikiančias priemones, tokias kaip spalva, kieta ar minkšta forma, kontrastas ir t.t. Tai universalūs kiekvieną fiziologinių sutrikimų neturintį žmogų veikiantys dalykai. Tuo tarpu sausa verbalizuota informacija poveikį gali daryti tik perėjus mąstymo sritį. Palyginimui tiktų žmogaus reakcija į stiprią šviesą: ją pamačius ir apie tai perskaičius. Pirmu atveju mes staigiai, nesąmoningai užsimerkiame, procesas vyksta aplenkiant mąstymo centrus ir priklauso instinktų sferai, visiškai kitaip mes elgsimės antru atveju, perskaitę apie staigų šviesos pliūpsnį, tai yra gavę konceptualizuotą informaciją – jei ir užsimerksime, tai tik gerokai vėliau, negu pamatę šviesą. Manau tai akivaizdžiai rodo vaizdo poveikio galimybes, kurių, mano nuomone, nereikėtų atsisakyti net ir žavintis idėjomis.

VII.2. APIE TRADICIJAS, SIMULIAKRUS IR DEKONSTRUKCIJĄ

Kaip pasaulis keičiasi ir kokią įtaką tie pokyčiai daro visuomenei, nagrinėja sociologas Anthony's Giddensas knygoje „Modernybė ir asmens tapatumas“¹²⁶. Tai, ką šis mokslininkas rašo apie socialinius dalykus, pabandyti gretinti su modernybės įtaka menininkui. Pasaulis, pasirinkęs mokslu paremtą mąstymo būdą, susikūrė labai skirtingą dvasinio gyvenimo aplinką, jei lygintume su viduramžiais. Mokslo dėka mes išsprendėme daugybę su materija susijusių problemų, mes galime daryti jai didesnę įtaką nei senaisiais laikais: motoriniai pjūklai, lėktuvai ir kitos priemonės leidžia mums greitai ir lengvai atlikti darbus, kurie užimdavo begalę laiko, tačiau su psichika susijusios problemos, nors ir šiek tiek sprendžiamos chemijos (tablečių) pagalba, liko tokios pat. Anthony's Giddensas nagrinėja, kokios socialinės ligos kelia šias problemas. Atsiribojimas nuo išorinės gamtos, abstrakčių sistemų karaliavimas, ekspertų kultas, patyrimo medijavimas – tai problemos, anot autoriaus, susiję su modernybės įsigalėjimu. Mano nuomone su analogiškais problemomis susiduria ir vaizduojamoji dailė. Žmogui vis labiau tolstant nuo jį supančios išorinės gamtos, prarandamas juslinis ryšys su išoriniu pasauliu. Modernus žmogus šį ryšį palaiko per sudėtingus mechanizmus, pvz., kvėpuoja per kondicionierių perleistą orą, tapydamas dažų užtepimo darbus perleidžia asistentui ar purškimo mašinai. Abstrakčių sistemų dėka skirtumai tarp pojūčių niveliuojami, nors, kaip rašo Anthony's Giddensas: „Abstrakčių sistemų trūkumus ir ribotumą suvokia ne vien techniniai specialistai. Tik nedaugelis individų besąlygiškai pasitiki jiems poveikį darančiomis techninių žinių sistemomis...“¹²⁷. Skirtumai tarp pojūčių ir mąstymo lieka kaip žmogaus patirties įrašai atmintyje, nors ir jausdami, kad kažkas ne taip, pragmatiniais tikslais mes juos bandome nustumti į užmarštį. Dauguma mus supančių įrenginių ir sistemų yra tokios sudėtingos, kad tik tos srities ekspertai gali paaiškinti, kaip jos veikia, tokiu atveju mes esame priversti jais pasitikėti, nors pastarieji nestokoja pragmatinių tikslų. Kai kurios kompiuterių programos jau seniai pasiekė tokį sudėtingumo lygį, kurio vienas žmogus nebegali aprėpti, tik grupė programuotojų, vadovaudamiesi abstrakčia kažkieno sukurta sistema, sudėjusi savo darbus į krūvą, gauna reikiamą rezultatą. Net paprasti produktai, kuriuos mokėdavo pasigaminti visi su jais susiję žmonės, dabar atiduoti ekspertų žinion. Retas šių dienų dailininkas moka pasigaminti sau dažus, šį darbą atlieka dažų ekspertai – žmonės, siekiančios pelno iš dažų pardavimo ir gaminančios juos taip, kad jie būtų tinkami kuo platesniam ratui žmonių, t.y. mėgėjų tapytojų. Jų tikslas - pagaminti produktą, kuris ilgai negenda ir vidutiniam pirkėjui atrodo pat-

rauklus, tuo tarpu dailininko tikslas, kai jis gaminasi dažus – turėti konkrečią poreikis atitinkančią medžiagą, kuri gula ant drobės kaip jis nori. Dėl šios priežasties senųjų meistrų tapyti paveiksai pasižymi subtiliu ir tikslu dažų valdymu. Žinoma, niekas nedraudžia juos gamintis, tačiau abstrakčios ekonominės, darbo saugos ir galbūt kitos sistemos lėmė, jog Europos Sąjungoje ir JAV uždrausta prekiauti švino baltų dažų pigmentu dėl jo toksiškumo. Tapytojai, jaučiantys skirtumą tarp šio pigmento ir jo pakaitalų, įvairiais keliais turbūt jo susiranda, tačiau legaliai mokyti studentus pajauti dažų subtilybes nebegali. Giddensas teigia:

„... modernybė ardo mažos bendruomenės ir tradicijos kuriamą apsauginį karkasą, nes ji tokią bendruomenę pakeičia didesnėmis, beasmenėmis organizacijomis. Individas jaučiasi apleistas ir vienišas pasaulyje, kuriame jam trūksta psichologinės atramos ir saugumo jausmo, kurį garantavo tradiciškesnė aplinka“¹²⁸

Šios sociologo paminėtos priežastys veikia ir dailininkus: individo vienišumas, saugumo jausmo stoka, ko gero, lėmė nihilizmo ir pykčio apraiškas modernioje dailėje. Neveltui yra sakoma, jog menininkai atspindi visuomenę. Su modernybe susijusį daugumos žmonių jaučiamą nerimą moderniu būdu bando gydyti psichologai. Pasak Giddenso:

„Būti ontologiškai saugiam reiškia sąmonėje ir praktinėje sąmonėje turėti „atsakymus“ į pamatinius egzistencinius klausimus, kuriuos vienaip ar kitaip kelia visas žmogaus gyvenimas“¹²⁹

Mokslo siūlomas problemų skaidymas dalimis ir sprendimų perleidimas ekspertams sunkiai dera su individo poreikiais ir jausmais. Tik individo jausmų eliminavimas leidžia karaliauti racionalioms sistemoms, tačiau ar mes norime gyventi pasaulyje be jausmų, žaisti žaidimus su mašinomis, kurios iš anksto užprogramuotos laimėti arba pralošti, vaikus „gaminti“ kartu su genų inžinieriais ir iš anksto žinoti, kokie jie užaugs ir ką veiks? Menininkai tuomet kurs teisingus paveikslus pagal abstrakčias formules ir mes reaguosime į juos, kaip buvo iš anksto numatyta. Kažin ar taip gali atsitikti. Danielis Golemanas savo knygoje „Emocinis intelektas: kodėl jis gali būti svarbesnis nei IQ“¹³⁰ įrodinėja, kad būtent jausminė-emocinė patirtis taria lemiamą žodį žmogui apsisprendžiant. Visas logiškas struktūras gali suardyti paprasčiausias emocinis blokas,

128 Ibid., 50 p.

129 Ibid. p.67

130 Goleman D., *Emocinis intelektas: kodėl jis gali būti svarbesnis nei IQ*, Vilnius, Presvika, 2003.

126 Giddens A., *Modernybė ir asmens tapatumas*, Vilnius, ALK Pradai, 2000

127 Ibid., 37 p.

nulemtas, pavyzdžiui, vaikystėje patirtos emocinės traumos arba genuose įrašytos protėvių patirties. Tiesa, tai įrodinėjama moksliskai ir leidžia daryti prielaidą, jog kada nors mes šiuos procesus perprasime ir galėsime valdyti. Jau dabar menininkai gali naudotis žiniomis apie smegenų kamieno kūnui duodamus signalus, pvz., norėdami sukelti susijaudimo būseną jie gali pasinaudoti staigiu šviesos kontrasto pokyčiu, smegenys tai supranta kaip pavojaus signalą ir duoda nurodymą išsiskirti adrenalinui. Tačiau, mano nuomone, menininkai intuityviai žymiai subtiliau jaučia, kaip pasinaudoti kontrastais. Žmogaus sukurtos mašinos ir sistemos bent jau kol kas yra žymiai primityvesnės nei jų analogai gamtoje, nepaisant to, žmogus vis labiau linkęs savo darbus, o kartais ir sprendimus patikėti socialiniams arba mechaniniams aparatams. Žmonių noras tikėti, kad kažkas gali išspręsti tavo asmenines problemas, visuomet buvo geras pasipelnymo šaltinis iliuzijų meistrams. Neva mąstančių mašinų – kompiuterių kūrimas nemenką žmonių kiekį įtikino, kad tai protingi įrenginiai.

Filosofas Jeanas Baudrillard'as bando įrodyti, jog mes gyvename simuliacijų pasaulyje ir visus tikrus dalykus seniai pakeitė simuliacijai:

„Štai ko bijojo ikonoklastai, o jų pradėtas tūkstantmetis ginčas tebeverda ir mūsų dienomis. Jie nujautė, kad simuliacijai bus tokie visagaliai, jog sugebės ištrinti Dievą iš žmonių sąmonės, leis sušmėžuoti destruktiviai, naikinančiai tiesai: esą Dievo iš esmės niekada ir nebuvo egzistavo tik jo simuliacijas, ir net Dievas esą visada buvo tik savo paties simuliacijas – štai kodėl jie su tokiais jsiūčiais naikino atvaizdus.“¹³¹

Teiginys, jog vaizdas arba kitoks simuliacijas gali pakeisti tikrą objektą, mano nuomone, susijęs su pojūčių ir kritinio mąstymo atsakymu. Kol nepanyrime į loginio mąstymo labirintus, visi aiškiai jaučiame, kad piešinys - tai ne nuotrauka, o žodis „kėdė“ nėra kėdė (pasitelkus suvokimo paslaptinę galėtume įrodyti priešingai). Jei mes sakome, kad genetinis kodas yra tas pats, kas žmogus, mes nurašome visus su kūnu, patirtimi ir mąstymu susijusius dalykus. Kaip teigia Jeanas Baudrillard'as:

„Kiekvienoje ląstelėje glūdintis genetinis kodas tampa tikru šiuolaikišku protezu-pakaitalu visam kūnui. Paprastai protezas yra dirbinys, kuris pakeičia trūkstamą organą arba kaip instrumentas pratęsia kurią kūno dalį, o štai DNR molekulė, talpinanti savyje visą kūno informaciją, yra protezas par excellence, leisiantis pratęsti kūną juo pačiu ad infinitum – o pats kūnas tebus pabaigos neturinti jo protezų serija.“

Kibernetinis protezas yra daug subtilesnis ir kol kas gerokai dirbtinesnis negu mechaninis pakaitalas. Nes genetinis kodas nėra „natūralus“: atskirta nuo visumos, autonomiška dalis virsta dirbtiniu protezu, kuris keičia tą visumą ir pakeičia ją saviimi (pro-thesis – tai etimologinė prasmė), tad galima teigti, jog genetinis kodas, kuriame tariamai kondensuojama vienos atskiros būtybės esmė, nes jame esą glūdinti visa „informacija“ apie tą būtybę (neįtikėtinas genetinės simuliacijos smurtas), yra dirbinys, operacinis protezas, abstrakti matrica, iš kurios galės išsirisiti – net ne reprodukcijos, o paprasčiausios rekonstrukcijos (atnaujinimo) keliu – identiškos būtybės, paklūstančios toms pačioms komandoms.¹³²

Vystydamas savo teoriją jis sarkastiškai įrodo, jog mes gyvename simuliacijų pasaulyje, tačiau tai darydamas praleidžia jutimo aspektą. Kaip pastebi Victoras Seidleris, jis nutyli apie psichinį skausmą ir kančią, kuriuos žmonės patiria gyvendami¹³³. Kiekvienas iš mūsų yra jautęs nusivylimą, iliuzijų žlugimą, apgavystę. Šie pojūčiai yra susiję su mūsų vidiniu pasauliu, psichine realybe.

Apie mokslo analitinių pastangų ribas rašo George'as Steineris knygoje „Tikrosios esatys“¹³⁴. Jis teigia, jog būtent menas akivaizdžiai parodo dekonstruktyvaus požiūrio spragas. Suskaidžius eilėraščių žodžius ar raides jis visiškai nebetenka prasmės ir žavesio.

„Žodis rožė neturi nei koto, nei lapelio, nei dyglio. Jis nėra nei rausvas, nei geltonas, nei raudonas. Jis neskleidžia jokio aromato. Per Se jis yra visiškai sąlyginis fonetinis žymeklis, tuščias ženklas. Jo (minimaliame) skambume, jo grafiniame vaizde, jo fonetiniuose komponentuose, etimologijoje ar gramatinėse funkcijose niekas nėra trupučio neatitinka to, ką mes matome ar įsivaizduojame esant jo grynai sutartinės nuorodos objektą.“¹³⁵

Šia citata noriu atkreipti dėmesį ir į vaizduotės ir patirties vaidmenį suvokiant meną. Jei mes nebūsime matę rožės, skaitę knygų apie dovanojamas rožes ir pan., minėtą žodį turbūt suvoksime tik kaip žodį, jis nekels mums jokių asociacijų. Panašu, kad išnaikinus meno pažinimo patirtį, realią fizinę patirtį, mes prarastume ir kai kurias vaizduotės galias. Mokslo populiarinimo filmai propaguoja analitinį mąstymą, problemų dekonstravimą ir logine-matematine analize paremtus sprendimus. Tai,

132 Ibid., 11 7 p.

133 Seidler V., *Embodied Knowledge and Virtual Space*, in: Wood J., *The Virtual Embodied: Presence/Practice/ Technology*, London, Routledge, 1998, p.27

134 Steiner G., *Tikrosios esatys*, Vilnius, Aidai, 1998.

135 Ibid., p. 92

131 Baudrillard J., *Simuliacijos ir Simuliacija*, Vilnius, Baltos Lankos, 2002, p.11

be abejo, lavina kai kuriuos mūsų protinius sugebėjimus, tačiau labai komplikuoja vientisą, intuityvų jausminį pasaulio suvokimą. Savo knygoje George'as Steineris aršiai kritikuoja mokslinį požiūrį į kūrybą ir mokslo principų taikymą joje.

„Estetiniame diskurse jokios interpretacinės-kritinės analizės, doktrinos ar programos neištumia, neišrauna jokia vėlesnė konstrukcija. Koperniko teorija iš tikrųjų pataisė ir išstūmė Ptolomėjo sistemą. Lavoisier chemija paverė niekais ankstesnę Flogistono teoriją. Aristotelio aiškinimų apie mimezę ir patosą neištūmė Lessingas arba Bergsonas. Bretono paskelbti siurrealizmo manifestai nepanaikina Pope'o „Esė apie kritiką“, nors juos galima laikyti oponuojančius pastarajai.“¹³⁶

Pilnai sutinku, kad menas remiasi kitais principais nei mokslas, tačiau teisybės dėlei reikia pastebėti, kad techniniai meno aspektai žymiai lengviau sprendžiami pasitelkus analitinį mąstymą ir mokslininkų atradimus. Pamenu, kaip mokydamasis empiriškai spausdinti ofortus, ilgai kankinausi ir buvau labai priklausomas nuo atsiktinumų. Vėliau, dėstytojui R. Miknevičiui paaiškinus proceso fizikinius ir cheminius aspektus moksliai, problemos išnyko, atsiktinumai pradėjo man paklusti. Analitinis problemos sprendimas padėjo greitai ir lengvai pasiekti tikslą, tačiau atėmė atsiktinumų teikiamas idėjas.

[Šių dienų akimis žiūrint aukščiau pateiktas tekstas atrodo kiek dramatiškas ir senstelėjęs, dauguma Anthoni'o Giddenso, Georgo Steinerio ir Jeano Baudrilard'o nuogąstavimų išsipildė, tačiau mes išmokome gyventi pasikeitusiomis sąlygomis, o įvairius ontologinio saugumo ar pasitikėjimo technika klausimus nustumti į sąmonės užribį. Racionalaus proto ir jausmo suderinamumo klausimus, mano nuomone, dabar geriau aktualizuoja Gilles'as Deleuze'as ir Bruno Latouras su savo pasekėjais. Antropocentristinis požiūris į pasaulį smarkiai kritikuojamas, žmogaus pojūčiais ir analitiniu mąstymu pasitikima vis mažiau, tačiau stengiamasi nebeatskirti proto nuo jausmo. Kūnas (ne tik žmogaus) ir jo pojūčiai bei reakcijos tapo bene pagrindiniu tyrinėjimo objektu filosofijoje ir moksle. Spekuliatyvieji realistai, bandydami atsakyti į būties klausimus, atspirties tašku renkasi nebe žmogų, o objektus. Mene konceptualumas neišnyko, tačiau pats savaime prarado žavesį: didžiosios meno parodos (Venecijos bienalė, Docu-

136 Ibid., p. 75

menta) vis daugiau dėmesio kreipia į žiūrovo požiūrio į kūrinį formavimą. Priešingai nei konceptualizmo karaliavimo laikais, žinias dabar siekiama pateikti neatskiriant jų nuo žmogaus pojūčių, pastaruosius simuliuojant įvairiais būdais. Interaktyvių parodų populiarumas skatina visas ekspozicijas paversti atrakcionų parku, tačiau vargu ar tai verta kritikuoti.

VII -uoju skyriumi užbaigiu vaizdo poreikio tyrimą todėl, kad jis uždaro mano dialogą su savimi tarsi grąžindamas mane į pradinę prieš doktorantūros studijas buvusią padėtį ir parengia mane tolimesniam aukščiau aprašytų problemų tyrinėjimui su naujai įgyta patirtimi. Įvade šį tarp tekstų vykusį dialogą pavadinau Uroboru – gyvate, ryjančia savo uodegą. Pritariu G. Steineriui, kuris sako, kad meno teorijos, skirtingai nei mokslo, viena kitos nepaneigia, jos tiesiog praturtina mūsų gyvenimus. Dvieju, 2007-ųjų ir 2014-ųjų metų, tekstų sugretinimas man buvo milžiniškas iššūkis, nes savyje turėjau sutaisyti dabartinį vaizdų tyrinėtoją su prieš septynetą metų manyje gyvenusiu tapytoju. Teksto dalių išdėstymas, rodantis grįžimą į pradinę padėtį, liudija ne stovėjimą vietoje ar grįžimą į „teisingą“ kelią, bet smagračio įsukimo veiksmą. Mano nagrinėjami klausimai: kas tikra? kas egzistuoja, o kas ne?, turbūt išliks orientyrais ir ateityje.]

IŠVADOS

Kaip jau buvo minėta, kūrybinė ir tiriamoji šio darbo dalys yra betarpiškai susijusios, todėl išvados gimsta ne tik ir ne tiek iš teksto, bet ir iš vaizdinės artikuliacijos, vaizdų keliamų įspūdžių ir apmąstymų, kilusių viešai pristatant projektą. Kūrybinėje dalyje publikuojami trys galimi ne asmens, bet su konkrečiu asmeniu susiję vaizdo poreikio liudijimai, galėtų būti pavadinti vaizdo poreikio portretais (A. „K. Donelaičio atvejis“, B. „IN atvejis“ (tęsimas) ir C. „Homo Catinus atvejis“). Šie vaizdo poreikio portretai turėtų būti laikomi ir darbo rezultatais ir išvadomis, tačiau žinant, kad vaizdų suvokimas mūsų kultūroje nėra taip aiškiai apibrėžtas kaip žodinės kalbos, pateikiamos ir tekstinės išvados, grįstos subjektyviais autoriaus įspūdžiais.

Tyrimas, trukęs daugiau nei septynerius metus, paliečia labai daug įvairių su vaizdais susijusių problemų. Kai kurios jų, pavyzdžiui, kaip medijos daro įtaką vaizdo suvokimui ir jo patikimumui, aptartos ir dokumentuotos aspirantūros darbe „Tapyba: Vaizdas ir materija. Kritinė tradicinių ir naujųjų medijų prigimties analizė“ (2008). Nors anuomet prieitų įžvalgų aktualumas išliko, meniniame tyrime jos atlieka pagalbines, tyrimo įrankio konstravimo funkciją, todėl išvadose nepristatomos. Susitelkiama į doktorantūros tyrimą ir jo metu iškeltus klausimus: **1) Ar įmanu sumažinti analitinio mąstymo ir spontaniško pasitikėjimo vaizdais priešpriešą? 2) Kiek galime žmogaus sukurtais vaizdais pasitikėti, koks yra jų ryšys su tikrove? 3) Ar menininko vaizduotė gali būti „tikresnė“ už mokslą ir ar subjektyvumas gali įtikinti labiau nei objektyvumas? 4) Ar yra vaizdo melo ribos?**

1) Analitinio mąstymo ir įgimto (ar kultūriškai įdiegto) pasitikėjimo vaizdais priešprieša neįveikiama, tačiau, ją galima palengvinti atsisakant nepajudinamo „teisingo“ požiūrio. Kultūriniai pokyčiai, lėmę vieno „teisingo“ požiūrio nyksmą, sukuria galimybę tą patį objektą ar reiškinį reprezentuoti įvairiais būdais, prioritetą teikiant tuometėms aplinkybėms, sudėliojančioms reikšminius akcentus. Vadinasi aplinka ir kontekstas lemia, kaip suvokiamas kūrinys. Norint patenkinti žiūrovų vaizdo poreikį, reikėtų kurti portretus, atitinkančius adresatą, pavyzdžiui, - tradicijas puoselėjantys gautų tradicinius portretus, o mokslu ir progresu susižavėję džiaugtųsi

su moksliniais atradimais susijusiais portretais. Tačiau poreikių tenkinimas yra labiau amato, o ne meno prerogatyva, todėl šiame darbe siekta atskleisti analitinio mąstymo ir spontaniško pasitikėjimo vaizdais priešpriešą kaip kultūros reiškinį. Norint pasiekti šį tikslą, autoriui teko priimti įvairius, dažnai konfrontuojančius, požiūrius į tikrovę, materiją, vaizdą, portretą. Realybės suvokimo ir regos veikimo analizė (I ir III dalys) išryškino vaizdo galios ir analitinio mąstymo priešpriešą; tapybos technikų studijos atkreipė dėmesį į galimą žmogaus kūno jausmų ryšį su materija (V dalis); informacijos kodavimo principų suvokimas ir veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodų studijavimas (II ir V dalys) demistifikavo mokslo objektyvumą; Bruno Latouro, Grahamo Harmano ir kitų filosofų mintys (IV ir VII dalys) praplėtė suvokimą apie žmonių konstruojamas tikroves. Tyrimo metu sukurti darbai (IV ir VI dalys) tikrino įvairius požiūrius, o jų estetiniai ir kūrybiniai principai suteikė galimybę suvokti kultūroje tvyrančią sunkiai suderinamų vertybių mozaiką. Šių priešpriešų keliamą sumaištį autoriui pavyko įveikti tik jas pažinus.

2) Vaizdais pasitikėti negalime, o jų ryšys su tikrove, be abejo, priklauso nuo tikrovės sampratos. Tačiau, remiantis tyrimo metu atsiskleidusia vaizdų suvokimo specifika, galime šiek tiek patikslinti žmogaus atvaizdo pripažinimo „tikru“ aplinkybes.

Nežinodami, kaip iš tiesų atrodo koks nors mums svarbus žmogus ir kokiais principais remiantis buvo kuriami jo portretai, mus įtikinantį atvaizdą renkames, remdamiesi emocijomis ir mintyse turimu vaizdiniu, todėl ne visi portretai atrodo tikri. Portreto stilistika lemia mūsų emocijas, todėl žmogui, nemėgstančiam, tarkim, socialistinio realizmo stilistikos, vargu ar bus priimtinas šia stilistika sukurtas portretas, net nesigilinant, ar portretuojamojo veidas atitinka jo susikurtą vaizdinį. Manau, kad **emocinė vaizdo nuotaika yra pirminė vaizdo suvokimo sąlyga, tad vargu ar bet koks vaizdas gali reprezentuoti bet kokią emociją, jei žiūrovas išlieka nepakitęs**¹. Požiūrių pliuralizmo laikmečiu universalus, visiems patinkantis, visuomenei svarbaus žmogaus atvaizdas neegzistuoja. Tai paaiškina, kodėl, atsiradus įtaigiam paminklui viešojoje erdvėje, visuomenė susiskirsto į kovojančias grupes – vieniems jis labai patinka, kiti jo nekenčia.

Kad emocinis portreto vertinimas pereitų į analitinį, vien vaizdo nepakanka. Žiūrėdami į šio tyrimo metu skirtingomis intencijomis kurtus portretus (I iliustr.), vargu ar galime vaizduose „perskaityti“, kokia koncepcija jie grįsti. Tiesiogiai nei mokslinės, nei kvazimokslinės priegos portretuose neatsispindi. Iš sukurtų portretų neabejotinai

¹ Perfrazuoju Nelsono Goodmano teiginį, jog bet koks vaizdas gali reprezentuoti bet ką, esant atitinkamoms sąlygoms.



I iliustr. (B.2, A. 8, A.7, A.4, C.5, A.3, B.4, A.9, B. 6 pav.)

Devyni portretai, trys iš jų kurti siekiant kuo didesnio objektyvumo, kiti šeši siekiant subjektyvumo

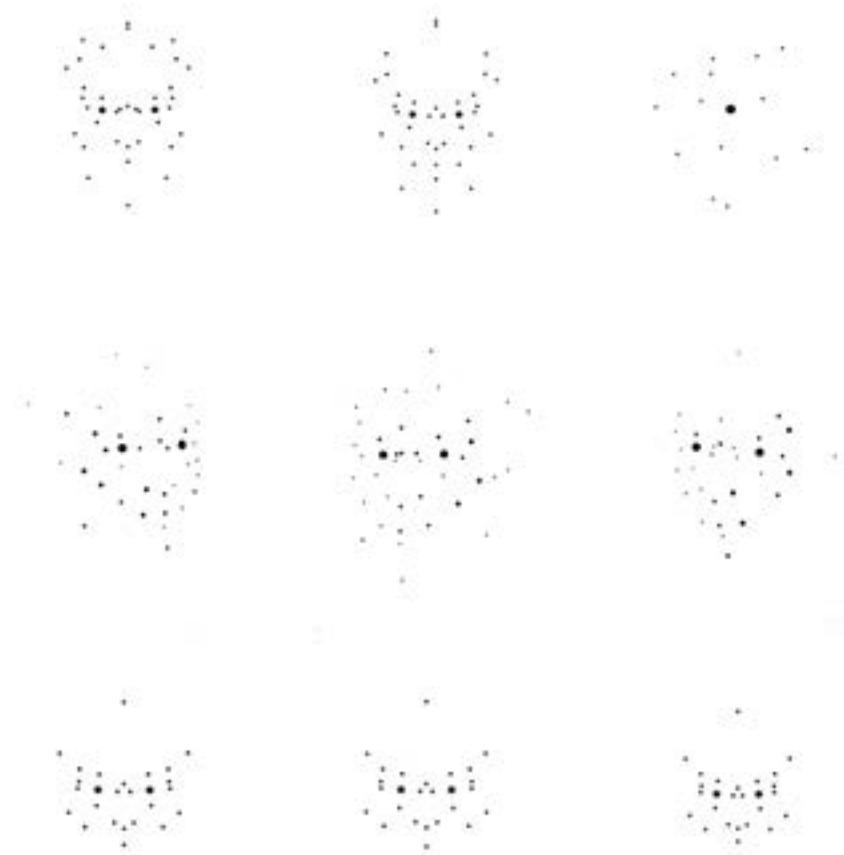
išsiskiria kraniometrinis portretas (I iliustr.) reprezentuojantis ne regimąją tikrovę, o kraniometrijos „pasaulį“. Tuo tarpu hibridinis „Homo Catinus portretas“ ((I iliustr. centras), nors taip pat nutolęs nuo realybės, dėl tapybos stilistikos vizualiai pritampa prie kitų tradicinių portretų. Galime daryti išvadą, jog vaizdo stilistika ir medija automatiškai kuria jai žiūrovo priskiriamą „tikrumo“ lygį, tačiau, tačiau tokį „tikrumą“ lengvai sugriauna kritinis mąstymas. Tradiciniame tapytame portrete objektyvumas ir subjektyvumas neatskiriamai susijungia, papildydami vienas kitą. Tuo tarpu kraniometrinis portretas iškrinta iš konteksto dėl perteklinio konkretumo ir nešamos informacijos

švarumo, tad sąlyginai jį galima vadinti objektyvesniu. Jo teikiama informacija yra labai ribota ir vienaplanė, visa, ko šiame portrete trūksta, turi susikurti žiūrovas. Stebėdami kraniometrinius ir puodometrinius portretus (II iliustr.) mes matome matmenų tikrovę, egzistuojančią mintyse. Kasdieniame regimajame pasaulyje tokiu grynu pavidalu jos pamatyti negalėtume. Mūsų vaizduotė susieja minėtus pasaulius, atrasdama jų tarpusavio ryšius ir galbūt net leidžia neblogai įsivaizduoti žmonių veidus. Tikėtina, jog pasitreniravę matytume akivaizdžius jų skirtumus, tačiau ar galime šiuose taškuose įskaityti portretuojamojo emocijas? Gal galime - bet ar kaukolės ir puodo matmenys turi emocijas?? Akivaizdu, kad šios emocijos būtų žiūrovo susikurtos. Nežinau, ar mes pasiryžę būti jaudinami tik mokslinio metodo nulemtu taškų išsidėstymu. Mes jau turime daugybę neemocionalios kūrybos pavyzdžių. Dauguma politinėms sistemoms paklūstančių menininkų kūrė saikingai su autoriaus emocijomis susijusį meną (akademizmas, socrealizmas...). Šis bruožas būdingas ir amatininkams, pavargusiems nuo monotoniško darbo - tuo galime įsitikinti žiūrėdami į Hirszos Leybowicziaus kunigaikščių Radvilų giminės (XVI–XVIII a.) grafinius portretus (po 1785, LDM Radvilų rūmų ekspozicija, Radvilų portretų salė). Spėju, portretuojamieji būtų norėję daugiau kūrėjo dėmesio ir rinkęsi asmeniškiausius kūrinius.

3) Kūrėjas visuomet palieka savo asmeninį pėdsaką darbe (Tiriamoji dalis: II. „Tikrojo“ vaizdo poreikis, II.1.4-6 pav.), visiškai nepriklausomai nuo to, kokiais metodais ar intencijomis vadovaudamasis kūrė. Todėl galima daryti išvadą, jog subjektyvumo vengimas arba objektyvumo aukštinimas yra viena iš tiesos dangstymo strategijų. Nesvarbu - sąmoninga ji ar ne. Maža to, toks elgesys yra žmogiškas, o jo rezultatai dažnai žavesni, nei tiesos siekis. Kuriant nežinomos išvaizdos žmonių portretus ar rekonstruojant jų išvaizdą ir objektyvumas, ir subjektyvumas grynu pavidalu nepasiekiami, tačiau ir viena, ir kita gali padėti kūrėjui. Manau, jog skepticizmo laikais produktyvesnė ir įtikinamesnė strategija yra subjektyvumo pripažinimas ir panaudojimas gilesniam portretuojamojo atskleidimui.

Vaizdo įtaiga ir tikrumas slypi ne tiek deklaruojamuose kūrybos principuose ar naudojamose medijose, kiek vaizdinio, esančio kūrėjo ir žiūrovo mintyse, atitikmenyje. Daugybė Kristijono Donelaičio portretų vaizdų (III iliustr.), sukurtų remiantis skirtingais principais, puikiausiai dera tarpusavyje ir vienas nuo kito labiau skiriasi vaizdo stilistika nei asmens bruožų įvairovė (turbūt visi portretų kūrėjai buvo skaitę K. Donelaičio „Metus“). Panašu, kad bet kuris iš sukurtų portretų galėtų būti pripažintas tikru. [Beje, apie šio tyrimo metu sukurtą „Autoportretinį K. Donelaitį“ (A.8 (kūrybinė dalis)),

2 Nors man įdomi spekuliatyviojo realizmo filosofija, emocionalių matmenų, atmesdamas antropocentristinį požiūrį, suvokti nepajėgiu.



II iliustr. (A.5, A.7, C.4, B.3, B.1, B.5, IV.3.1-3 pav.). Aštuoni kraniometriniai ir vienas puodometrinis portretas (iš kairės į dešinę, iš viršaus į apačią): Žygimantas Augustinas (1973-), Kristijonas Donelaitis, greitpuodis „Minutka“ (1982-), Elžbieta Habsburgaitė (1526-1545), Žygimantas Augustas (1520-1572), Barbora Radvilaitė (1520-1551), Jonušas Radvila (1579-1620), Mykolas Radvila Juodasis (1515-1565), Elžbieta Šidlovecka-Radvilienė (1533-1562).

Laimutė Ligeikaitė recenzijoje rašo: „...pagal tikslus ekshumuoto poeto kaukolės matmenis dailinininkas nupiešė savitą kaukolės versiją ir portretą, kuriam pritaikė savo veido bruožus (keista, būtent tokį Donelaitį ir įsivaizduoju)³.] Galima teigti, kad būdami subjektyvūs kūrėjai vis tiek jaučia visuomenėje tvyrantį poeto vaizdinį⁴, tuo tarpu rūpinimasis moksliniais faktais, nors ir gali suteikti „įkvėpimo“, menkai tepadedu.

3 Ligeikaitė L., „Metai“ atvėrė vartus“, 7md, Nr.3 (1064), 2014 sausio 24 d.

4 Filosofas J. Ranciere'as šį reiškinį vadina bendruomenės jausminio audinio jutimu.



III iliustr. (II.1.2 pav., II.1.3 pav., II.1.5-6 pav., A.4, A.3, A.8, A.9). Dvylika K. Donelaičio portretų, kurtų skirtingomis aplinkybėmis, remiantis skirtingais kūrybos principais ir metodais. Jų autoriai ir sukūrimo metai (iš kairės į dešinę, iš viršaus į apačią): V. Jurkūnas 1955 m., Ž. Augustinas 2014 m., V. Kalinauskas 1963 m., T. Kulakauskas 1930 m., K. Bogdanas 1978 m., Ž. Augustinas 2014 m., Ž. Augustinas 2014 m., P. Kalpokas 1931 m., V. Urbanavičius 1969 m., E. Varnas ir V. Urbanavičius 1975 m., Ž. Augustinas 2014 m., A. Aleksandravičius 1963 m.

Tyrimo tekste cituoti filosofai siūlo neatskirti gamtos ir humanitarinių mokslų, objekto ženklo ar vaizdo nuo juslinio jo patyrimo. Aprašyti tapymo procesai tarsi įrodo, kad tapyba yra puiki medija, leidžianti organiškai susieti juslinį pa-

tyrimą su semiotinėmis vaizdo reikšmėmis. Tad tapytas portretas neturėtų būti pragmatikų pasmerktas išnykimui. Nežinia, ar užtenka subjektyvaus tapytojo požiūrio, norint reprezentuoti kokį nors asmenį, tačiau taip pat abejotina, kad pakanka kokios nors tikrovės dalies, pavyzdžiui, kraniometrijos duomenų reprezentacijos, siekiant ką nors įdomaus pasakyti apie žmones. Todėl kūrybinėje dalyje publikuojami vaizdo poreikio portretai žmogaus atvaizdą tyrinėja įvairiais požiūriais, o jų forma gali kisti, atsižvelgiant į kontekstą ir eksponavimo aplinkybes. Šiuo atveju pateikiami meninio tyrimo kontekstą atitinkantys jų variantai (A, B, C (kūrybinė dalis)).

4) Ar yra vaizdo melo ribos, atsakyti, man atrodo, neįmanoma. Riba, skirianči mūsų įsivaizduojamą tikrovę nuo prasimanytos, juda priklausomai nuo emocijų ir konteksto. Tačiau drąsiai galime teigti: **vaizdai mums meluoja, bet mes vis tiek juos nauduosime, kad ir kaip tai tragikomiška būtų;** vaizdų kūrėjai buvo ir bus subjektyvūs, bet mes vis tiek reikalausime iš jų vaizdų.

Tyrimo metu taip pat atsiskleidė kelios žmogaus veido atpažinimo ypatybės (nors ši tema ir nebuvo tyrimo tikslas):

a) portretuojamojo vaizdavimo stilistika daro įtaką ne tik vaizdo tikrumo iluzijai, bet ir veido atpažinimo procesui. Tyrime minimo rašytojo Jono Avyžiaus panašumas į poetą Kristijoną Donelaitį, autoriaus nuomone, yra šios ypatybės pasekmė.

b) konkrečiam individui būdingos veido išraiškos atkūrimas, gali būti svarbesnis, nei jo galvos formos ar veido detalių tikslus atkartojimas. Ši ypatybė išryškėjo kuriant autoportretinius poeto K. Donelaičio ir karaliaus Ž. Augusto ir jo sutuoktinių atvaizdus.

**Vieši tiriamosios dalies
„Vaizdo poreikis: portretas, tapyba, tikrovė“
pristatymai:**

Žygimantas Augustinas, „Vaizdo poreikis“,
VDA doktorantų skaitymai, Vilniaus dailės akademija, Vilnius, 2014

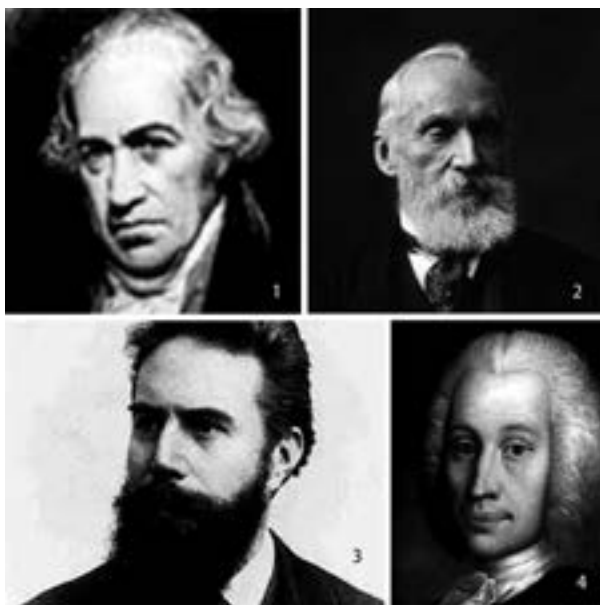
Žygimantas Augustinas, „Vaizdo poreikis“,
tarptautinis doktorantų simpoziumas „*Reading Ranciere*“,
Nidos meno kolonija, Nida, 2014

Žygimantas Augustinas, „Self-Portrait is not me“
vieša paskaita Gdanskos meno akademijoje, Gdanskas (Lenkija), 2014

Žygimantas Augustinas, vieša paskaita
„Žygimantas Augustas vs Žygimantas Augustinas“,
3-oji šiuolaikinės dailės kvadrantalė „Ant vėliavos stiebo“, Bastėja, Vilnius 2014

Žygimantas Augustinas, „Keičiant savo kaukolę“,
tarptautinė konferencija „Kūnas: ne laiku ir ne vietoje“,
Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, 2015

PRIEDAI



1 priedo 1 pav. Šių ir daugelio kitų mokslininkų portretai įvairiuose straipsniuose pateikiami kaip D.G. Fahrenheito portretai:
 1) Jamesas Wattas (1736 – 1819);
 2) Williamas Thomsonas (1824 – 1907);
 3) Wilhelmas Conradas Röntgenas (1845 – 1923);
 4) Andersas Celsius (1701-1744).

D. G. FAHRENHEITO ATVEJIS¹

Danielius Gabrielius Fahrenheitas² (1686 – 1736) – mokslininkas, kurio išvaizda nėra tiksliai žinoma, jo veido rekonstrukciją atliko Gdansko technologijų universiteto elektronikos, telekomunikacijų ir informatikos fakulteto mokslininkai Henrykas Krawczyk, Jerzys Proficzas ir Tomaszas Ziółkowski, bendradarbiaudami su tapytoju Piotru Juzefowicziumi.

D.G. Fahrenheito atvejis, mano manymu, puikiai įrodo nenumaldomą vaizdo poreikį - visuomenei labai reikia svarbių asmenų portretų. Žmonės, neturėdami šio mokslininko paliktų patikimų atvaizdų, vietoj jo portretų naudoja kitų žmonių portretus (1 priedo 1 pav.). Naudojami ir fotografinės kilmės atvaizdai: šiam reiškiniui nesutrūk-



1 priedo 2 pav. Taip atrodo iš 97 panašaus veido tipo nuotraukų (kairėje), kompiuterio sukurtas žmogaus tikrinis veidas (dešinėje). ©Jeffrey Cohn

do net ir tai, jog XVII – XVIII a. gyvenęs mokslininkas negalėjo būti nufotografuotas. Žiūrint į pavyzdžius matyti, kad visus juos vienija panaši portretuojamojo profesija – mokslininkas. Galbūt profesijos ir rimtumo įvaizdžio pakanka norint reprezentuoti visuomenei svarbų asmenį.

D.G. Fahrenheito atvaizdų keliamą painiavą pabandė sutvarkyti Gdansko technologijų universiteto mokslininkai; jie atliko kompiuterinę D.G. Fahrenheito portreto rekonstrukciją. Kadangi šio asmens palaikai nėra atrasti, rekonstrukcija remiasi Henryko Krawczyko, Jerzy'io Proficzio ir Tomaszo Ziółkowskio sukurtu „Paraleliniu genetiniu algoritmu“ (*A Parallel Genetic Algorithm for Creating Virtual Portraits of Historical Figures*), skirtu virtualių istorinių asmenybių portretų kūrimui³. Portretas kuriamas naudojant kitų asmenų išvaizdą, siekiant nuspėti, kaip atrodė mokslininkas. Kurdami D.G. Fahrenheito veidą, jie naudoja mokslininko giminaičių atvaizdus, XVII-XVIII a. Gdanske ir Olandijoje gyvenusių žmonių atvaizdus ir rašytiniuose šaltiniuose išlikusius mokslininko išvaizdos aprašymus. Kaip ir dauguma veido atpažinimo sistemų, šių mokslininkų metodas naudojami „tikrinio veido“ (*eigenface* arba *eigenimage* (1 priedo 2 pav.)) koncepcija. Tai reiškia, kad žmonių veidai apibendrinami iki tam tikram veido tipui būdingo duomenų paketo (*eigenvector set*), vėliau šie duomenys „suliejami“ (*morphing*), siekiant gauti naują veidą, kuris atkartoja naudotų veidų tipinius bruožus, o skirtumai tampa neryškūs. Gdansko mokslininkai naudoja dinaminį algoritmą su daugybe kintamųjų, minėti trys informacijos šaltiniai sujungiami pakankamai įmantriu būdu: tikrinių veidų įtaka yra nulemta tų veidų „svorio“, pvz., tėvo veidas yra svarbesnis nei pusbrolio, o konkretūs veido bruožai koreguojami atskirai pagal mokslininko giminei būdingus bruožus ir aprašymuose išlikusią infor-

¹ Šį atvejį tyrė Gdansko meno akademijos profesorius Piotras Juzefowiczius, jis maloniai sutiko pasidalinti patirtimi, kurią man beliko užrašyti.

² Daniel Gabriel Fahrenheit yra vokiečių fizikas inžinierius, stiklinio termometro su gyvsidabriu išradėjas, 1724 m. sudaręs temperatūros matavimo Fahrenheito skalę, kuri iki Celsijaus skalės įvedimo buvo naudojama ir Europoje.

³ Krawczyk H., Proficz J., Ziółkowski T., *A Parallel Genetic Algorithm for Creating Virtual Portraits of Historical Figures*, 30th July 2012, in: <http://www.task.gda.pl/files/quart/TQ2012/01-02/tq116t-e.pdf> [žr.2014 06 09]



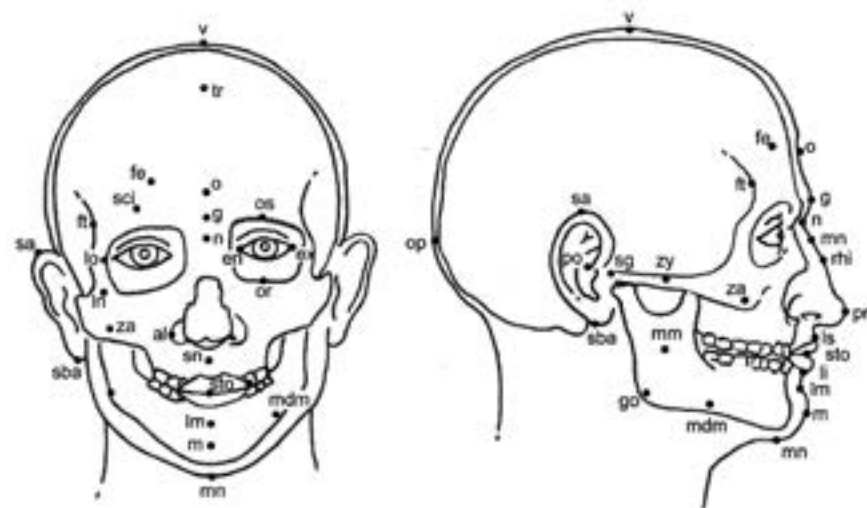
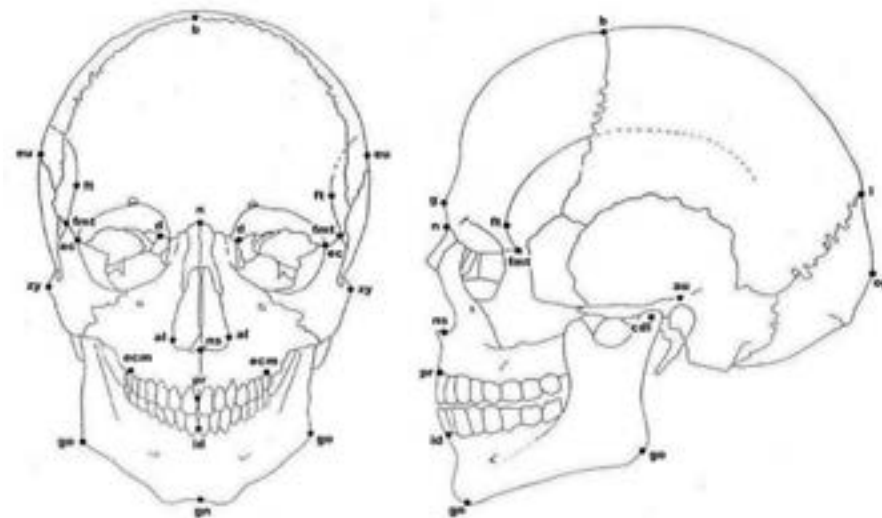
1 priedo 3,4 pav. (viršuje) Istoriniai Fahrenheito amžininkų portretai su pažymėtais veido charakterio nustatymo taškais (viršuje).

1 priedo 5,6 pav. (apačioje) Kairėje – kompiuteriu pagal „Paralelinį genetinį algoritmą“ generuotas D.G. Fahrenheito portretas (dešinėje). Pagal kompiuterio generuotą vaizdą Piotro Juzefowicziaus tapytas (kairėje).

maciją. Gauti vaizdai dar kartą „suliejami“ (*morphing*), naudojant atsitiktinių bruožų išryškinimo algoritmą ir gaunamas apibendrintas D.G. Fahrenheito veidas (1 priedo 5 pav.). Vėliau dailininkas Piotras Juzefowiczius pagal jį nutapė mokslininko portretą (1 priedo 6 pav.).

Naujas D.G. Fahrenheito portetas atkartoja XVII-XVIII a. mokslininkams būdingą išvaizdą ir galbūt turi mokslininko giminei būdingų bruožų. Kitaip tariant jis atskleidžia kompiuterio ir jo programuotojų sugebėjimą sujungti daugybę vaizdų į vieną, šiek tiek kontroliuojant procesą. Mano manymu, pati rekonstrukcija vyksta tik atrenkant pojekte naudojamą vaizdinę ir rašytinę informaciją. Vaizdų konglomeracija vyksta kiekvieno žmogaus galvoje ir dailininkai nuo seno šia savybe naudojami.

KRANIOMETRINIAI TAŠKAI IR TIPINIAI VEIDO ANTROPOLOGIJOS TAŠKAI



2 priedo 1 pav. Kraniometriniai taškai (viršuje).
2 priedo 2 pav. Veido antropologiniai taškai (apačioje).

K. DONELAIČIO IR Ž.AUGUSTINO KAUKOLIŲ
 KRANIOMETRINIAI MATMENYS IR JŲ SKIRTUMAI

Išmatavimai/Matmens pavadinimas	Mano kaukolė	Donelaičio kaukolė	Skirtumas
1. Smegeninės ilgis, g-op	192	187	5
8. Smegeninės plotis, eu-eu	149	159	-10
17. Smegeninės aukštis, ba-b	134	134	0
9. Mažiausias kaktos plotis, ft-ft	111	98.5	12.5
10. Didžiausias kaktos plotis, st-st	122	129	-7
45. Skruostinis veido plotis, zy-zy	133	143	-10
47. Morfologinis veido aukštis, n-gn	125	135	-10
48. Veido viršaus aukštis, n-pr	71	75	-4
48 (2). Veido apačios aukštis, pr-gn	58	64	-6
48(3). Viršutinio žandikaulio aukštis		47	-
43. Veido viršaus plotis, fmt-fmt	114	108	6
46. Veido vidurio plotis, zm-zm	95	90.8	4.2
54. Nosies plotis, al-al	27	21	6
55. Nosies aukštis, n-ns	51	54	-3
50. Nosies šaknies plotis, mf-mf	20	18	2
51. Akiduobės plotis, mf-ec	37.5	44	-6.5
51. Akiduobės plotis, mf-ec	35	42	-7
52. Akiduobės aukštis	31	33.5	-2.5
66. Apat. žandikaulio plotis, go-go	100	97.5	2.5
67. Smakrinis plotis, ml-ml	46	46	0

Matmenys milimetrais, pagal Martiną.

ELŽBIETOS ŠIDLOVECKOS IR Ž.AUGUSTINO KAUKOLIŲ
 KRANIOMETRINIAI MATMENYS IR JŲ SKIRTUMAI

Išmatavimai/Matmens pavadinimas	Mano kaukolė	Elžbieta Šidlovecka	Skirtumas
1. Smegeninės ilgis, g-op	192	157	35
8. Smegeninės plotis, eu-eu	149	129	20
17. Smegeninės aukštis, ba-b	134	120	14
9. Mažiausias kaktos plotis, ft-ft	111	96	15
10. Didžiausias kaktos plotis, st-st	122		
45. Skruostinis veido plotis, zy-zy	133	119	14
47. Morfologinis veido aukštis, n-gn	125		
48. Veido viršaus aukštis, n-pr	71	66	5
48 (2). Veido apačios aukštis, pr-gn	58		
48(3). Viršutinio žandikaulio aukštis			
43. Veido viršaus plotis, fmt-fmt	114		
46. Veido vidurio plotis, zm-zm	95	80,2	14,8
54. Nosies plotis, al-al	27	23	4
55. Nosies aukštis, n-ns	51	50	1
50. Nosies šaknies plotis, mf-mf	20		
51 (a). Akiduobės plotis, mf-d	37,5		
51. Akiduobės plotis, mf-ec	35	40	-5
52. Akiduobės aukštis	31	34	-3
66. Apat. žandikaulio plotis, go-go	100		
67. Smakrinis plotis, ml-ml	46		
43 (a). Veido viršaus plotis, fmo-fmo	101,5	90	11,5

Matmenys milimetrais, pagal Martiną.

MIKALOJAUS RADVILOS JUODOJO IR Ž.AUGUSTINO KAUKOLIŲ
 KRANIOMETRINIAI MATMENYS IR JŲ SKIRTUMAI

Išmatavimai/Matmens pavadinimas	Mano kaukolė	Radvila Juodasis	Skirtumas
1. Smegeninės ilgis, g-op	192	188	4
8. Smegeninės plotis, eu-eu	149	143	6
17. Smegeninės aukštis, ba-b	134	128	6
9. Mažiausias kaktos plotis, ft-ft	111	105	6
10. Didžiausias katos plotis, st-st	122		
45. Skruostinis veido plotis, zy-zy	133	145	-12
47. Morfologinis veido aukštis, n-gn	125		
48. Veido viršaus aukštis, n-pr	71	76	-5
48 (2). Veido apačios aukštis, pr-gn	58		
48(3). Viršutinio žandikaulio aukštis			
43. Veido viršaus plotis, fmt-fmt	114		
46. Veido vidurio plotis, zm-zm	95	100,2	-5,2
54. Nosies plotis, al-al	27	26	1
55. Nosies aukštis, n-ns	51	53	-2
50. Nosies šaknies plotis, mf-mf	20		
51 (a). Akiduobės plotis, mf-d	37,5		
51. Akiduobės plotis, mf-ec	35	47	-12
52. Akiduobės aukštis	31	42	-11
66. Apat. Žanikaulio plotis, go-go	100		
67. Smakrinis plotis, ml-ml	46		
43 (a). Veido viršaus plotis, fmo-fmo	101,5	110	-8,5

Matmenys milimetrais, pagal Martiną.

JONUŠO RADVILOS IR Ž.AUGUSTINO KAUKOLIŲ
 KRANIOMETRINIAI MATMENYS IR JŲ SKIRTUMAI

Išmatavimai/Matmens pavadinimas	Mano kaukolė	Jonušo Radvilos	Skirtumas
1. Smegeninės ilgis, g-op	192	182	10
8. Smegeninės plotis, eu-eu	149	152	-3
17. Smegeninės aukštis, ba-b	134	123	11
9. Mažiausias kaktos plotis, ft-ft	111	105	6
10. Didžiausias katos plotis, st-st	122		
45. Skruostinis veido plotis, zy-zy	133	131	2
47. Morfologinis veido aukštis, n-gn	125		
48. Veido viršaus aukštis, n-pr	71	72	-1
48 (2). Veido apačios aukštis, pr-gn	58		
48(3). Viršutinio žandikaulio aukštis			
43. Veido viršaus plotis, fmt-fmt	114		
46. Veido vidurio plotis, zm-zm	95	92,7	2,3
54. Nosies plotis, al-al	27	23	4
55. Nosies aukštis, n-ns	51	53	-2
50. Nosies šaknies plotis, mf-mf	20		
51 (a). Akiduobės plotis, mf-d	37,5		
51. Akiduobės plotis, mf-ec	35	47	-12
52. Akiduobės aukštis	31	37	-6
66. Apat. Žanikaulio plotis, go-go	100		
67. Smakrinis plotis, ml-ml	46		
43 (a). Veido viršaus plotis, fmo-fmo	101,5	106,8	-5,3

Matmenys milimetrais, pagal Martiną.

TELERADIO KOMPANIJOS „HANZA“ PAŽYMA Ž. AUGUSTUI

PAŽYMA Nr. 115

 **Hanza**
TELERADIO KOMPANIJA

P. Z. Augustas
adresas Manithey 2-58

Jūsų prašymas dėl įrengimo , prijungimo , atjungimo - priimtas

2011 m. 05 mėn. 20 d. ir užregistruotas

Abonentinis mokestis skaičiuojamas/neskaičiuojamas nuo 1.m. 04 mėn. 04 d.

Tel. 2122202 Vadybininko parašas 

7 priedo 1 pav. Šio teksto autoriui asmeniškai išduota pažyma, liudijanti, kad prašymas atjungti jo bute esantį radijo tašką priimtas.

LITERATŪROS SĄRAŠAS:

Andriuškevičius A., *Lietuvių dailė: 1975-1995*, Vilnius, VDA leidykla, 1997.

Arendt H., *Tarp praeities ir ateities*, Vilnius, Aidai, 1995.

Arnheim R., *Visual thinking*, London, University of California Press, 2004.

Barlow H., Blakemore C., Weston-Smith M., *Images and Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Baudrillard J., *Simuliakrai ir Simuliacija*, Vilnius, Baltos Lankos, 2002.

Beistegui M., *The Work and the Idea*, in: http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_debeistegui.pdf [žr. 2014 05 11].

Belting H., "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", in: *Critical Inquiry* 31 (Winter 2005), The University of Chicago, 2005.

Bomford D., Christopher B., Ashok R., *Art in the Making*. Rembrandt. London: National Gallery Publications, 1988.

Buchli V., Lucas G., *Archeologies of the Contemporary Past*, London: Routledge, 2001.

Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook*, New York, Dover Publications, 1960.

Cynarsky S., *Žygimantas Augustas*, Versus aureus, 2007.

Davis A., Phennesy P., *Digital Imaging for photographers* (fourth edition), Oxford, Focal Press, 2002.

Donelaitis K., *Raštai*, Vilnius: Vaga, 1977.

Doerner M., *The Materials of the Artist and their Use in Painting with Notes of the Techniques of the Old Masters*, San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt, 1984.

Eccher D., *Jenny Saville*, in: Jenny Saville, Roma, MACRO, 2005, p. 28-48.

Eliade M., *Šventenybė ir pasaulietišumas*, Vilnius, ALK Mintis, 1997.

Gerasimov M.M., *The Face Finder*, Philadelphia and New York, Lippincot, 1971.

Герасимов М. М. Восстановление лица по черепу (*Современный и ископаемый человек*), Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955.

Giddens A., *Modernybė ir asmens tapatumas*, Vilnius, ALK Prada, 2000.

Goleman D., *Emocinis intelektas: kodėl jis gali būti svarbesnis nei IQ*, Vilnius, Presvika, 2003.

Gombrich E.H., *Dailė ir iliuzija*. Vilnius: Alma Litera, 2000.

Gombrich E.H., *Meno istorija*, Vilnius, Alma Litera, 1995.

Grigoravičienė E., *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

Gyvas žodis gyvas vaizdas. *Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus. Pamokslo faksimilė, vertimas ir studija, sud.*

Tojana Račiūnaitė, pamokslo vertimas ir komentarai kartu su Rasa Butvilaitė, Arūnu Sverdiolu, Sigita Maslauskaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla. 2009, p. 108-118

LITERATŪROS SĄRAŠAS:

Harman G., *Guerrilla Metaphysics / Phenomenology and the Carpentry of Things*, Chicago: Open Court, 2005.

Harman G., *The Third Table (100 Notes 100 Thoughts Documenta 13)*, Hatje Cantz, 2012

Harman G., *The Quadruple Object*, Zero Books, 2011

Holmes P., *The Body Unbeautiful*. Art News Nr.10 (2003), p. 144-147.

Hughes R., „On Lucian Freud“, in.: *Lucian Freud Paintings*, London, Thames & Hudson, 1998.

Joselit D., „Notes on surface: Toward Genealogy of Flatness“, in.: *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 292-309.

Krawczyk H., Proficz, J., Ziółkowski T., *A Parallel Genetic Algorithm for Creating Virtual Portraits of Historical Figures, 30th July 2012*, in: <http://www.task.gda.pl/files/quart/TQ2012/01-02/tq116t-e.pdf> [žr.2014 06 09]

Kristijono Donelaičio *palaių tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

Kuncevičius A., *Radvilų tėvonija Dubingiuose*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009.

Latour, B., *Mes niekada nebuvo modernūs*, Vilnius: Homo Liber, 2004.

Лебединская Г.В., Балуева Т.С., *Антропологическая реконструкция*, АН СССР Институт Этнологии и Антропологии им. Н.Н. Миклуха-Маклая, Москва, 1991

Lister M., Dovey J., Seth G., Lain G., Kieran K., *New Media: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003.

Matuškaitė M., *Portretas XVI – XVIII a. Lietuvoje*, Vilnius: Mokslas, 1984.

McLuhan M., *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*, Vilnius, Baltos lankos, 2003.

Merleau-Ponty M., *Akis ir dvasia*, Vilnius, Baltos lankos, 2005.

Mulevičiūtė J., *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra, 1865-1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

Mullins C., *Painting People: figure painting today*, London, Thames & Hudson, 2006.

Navikaitė D., *Kartotės kartotė šiuolaikiniame mene: įtarpintos realybės reprodukuojimas // Dailės parafrazės. XX amžius*, Vilniaus dailės akademijos darbai, Dailė 38. Vilnius, 2005, p.161–174.

Navikaitė D., *Materija, kalba ir meninis vaizdas // Vaizdas ir pasakojimas*, Vilniaus dailės akademijos darbai, Dailė 27. Vilnius, 2002, p.177–192.

Pavilionis S., Burneckis E., Gavelis V. ir kt., *Žmogaus anatomija*, Vilnius: „Mokslas“, 1984

Рогинский Я. Я., Левин М. Г., *Антропология*, Москва: Высшая школа, 1978

Račiūnaitė T., „Portretas ir asmens tapatybė: karalaitė Marija Ona Teresė“, in: *Dailės istorijos studijos*. Kn. 4.: *Socialinių tapatumų reprezentacijos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje*, sud. Aistė Paliušytė. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas. 2010, p. 150-171.

Račiūnaitė T., „Šv. Bonifaco kankinio relikvijos Valkininkų bažnyčioje“, in: *Menotyra*, 2004, t. 35, Nr. 2, p. 36–45

Račkauskaitė-Petraitiienė I., *Konstantinas Bogdanas*, Vilnius: VDA leidykla, 2010

Ranciere J., *The Future of the mage*, Verso, 2009

Ranciere J., *The Politics of the Aesthetics*, London: Continuum, 2011

Richter G., *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, London, MIT Press, 1995.

Schwabsky B., *Jenny Saville: Unapologetic*, in: Jenny Saville, Roma, MACRO, 2005, p. 86-110.

Sontag S., *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000.

Steiner G., *Tikrosios esatys*, Vilnius, Aidai, 1998.

Storr R., *Think with the Sense – Feel with the mind. Art in the present tense*, in kat. *La Biennale di Venezia/52. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venice, Marsilio, 2007.

Sverdiolas A., *Apie Pamėklinę būtį*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.

Šukaitytė R. *Apie tikrovės reprodukuojimą ir simuliuojamą elektroninių medijų meną // Dailės parafrazės. XX amžius*, Vilniaus dailės akademijos darbai, Dailė 38. Vilnius. 2005, p. 175–184.

Vaitkevičius H., *Kaip mes suvokiame pasaulį*, *Spectrum*, Nr. 3 (spalis), Vilniaus Universitetas, 2005.

Vasari G., *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, vertė Ramunė Vaskelaitė. Vilnius, Vaga, 2000.

Taylor Karen T., *Forensic Art and Illustration*, CRC press, 2001

Walker J., *Portraits 5,000 years*, New York: Harry N. Abrams, 1983.

West S., *Portraiture*, Oxford University Press, 2004.

Wetering E., *Rembrandt. The painter at work*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.

Wilkinson C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Wittgenstein L., *Apie tikrumą*, Vilnius: Baltos lankos, 2009.

Wood J., *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London, Routledge, 1998.

Žukauskaitė A., *Anapus signifikanto principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001.

ILIUSTRACIJOS, SCHEMOS IR LENTELES

KŪRYBINĖ DALIS

A, B, C kūrybinės dalies iliustracijos sudarytos iš tiriamosios dalyje publikuojamų iliustracijų ir autorių darbų reprodukcijų. Tiriamosios dalies iliustracijų numeracija yra ta pati, todėl visa informacija apie jas randama žemiau pateikiamame sąrašė.

A1, A2..., B1, B2 ..., C1, C2... Išsami informacija apie autorinius darbus publikuojama šalia jų reprodukcijų (kūrybinėje dalyje), todėl čia nekartojama.

TIRIAMOJI DALIS

I Skyrius

I.1. Schema. Velmans, M., "Physical, Psychological and Virtual Realities" in: Wood, J. *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London, Routledge, 1998, p. 57 (vert. aut.).

I.2. Schema. Maxo Velmanso tipiškų žmonių įsitikinimų apie fizinę, psichinę ir virtualią realybę schema autoriaus papildyta tapybos kuriama realybe.

II Skyrius

II.1.1 pav. 2014 vasario 10 d. su vartotoju nesusieta Google paieška (slepiant kompiuterio IP adresą), įvedus žodį „donelaitis“ (kompiuterio ekrano kopija).

II.1.2 pav. *Donelaičio portretų albumas, skirtas poeto 250-osioms gimimo metinėms*, Vilnius: Vaga, 1964

II.1.3 pav. K. Donelaičio veido rekonstrukcija pagal kaukolę – oficialusis variantas, kurtas bendradarbiaujant su skulptoriaus E. Varnu (1975) (kairėje), in: Wikipedia.lt ir K. Donelaičio veido rekonstrukcijos variantas (1969) (dešinėje),

in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

II.1.4 pav. Pirmojoje nuotraukoje V. Urbanavičius apytikriai prieš 40-50 metų, maždaug tuo metu, kai atliko poeto galvos rekonstrukciją 1969 m., in: *Savaitė*, nr. 18, 2014 m., balandžio 30 d. Antrą nuotraukoje Rekonstruota K. Donelaičio galva, in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981. Trečioje rekonstrukcijos autoriaus portretas, Andriaus Ufarto/© BFL nuotrauka, 2010.

II.1.5 pav. Iš kairės į dešinę: Konstantinas Bogdanas, 1982 m.; K. Bogdano Vilniaus Universitetui kurti K. *Donelaitis* ir M. *Daukša* 1978 m.; K. *Bogdanas* (A. Aleksandravičiaus nuotr. po 2000 m.), in: Račkuskaitė-Petratienė, Irena, *Konstantinas Bogdanas*, Vilnius: VDA leidykla, 2010

II.1.6 pav. Viršuje žemiau esančių K. Donelaičio portretų autoriai (grafikos darbai pateikiami reverse, taip kaip buvo raižyti). Iš kairės į dešinę: Vytautas Jurkūnas 1964 m. (© RIA Novosti / Alamy), Telsforas Kulakauskas apie 1940 m. (iš Venclovų namų-muziejaus rinkinio), in: „Užmaršties dulkes nupūtus. Antanas Venclova, Telesforas ir „Širvio metro“, *Vakarų ekspresas*, 2011-02-05; Vytautas Kalinauskas apie 1990 m., in: Vytauto Kalinausko (1928/11/9– 2001/7/14) darbų paroda "Bandyamas pri(s)i minti", in: <http://www.kamane.lt/Naujienos/2012-metai/Lapkritis/Daile/VYTAUTO-KALINAUSKO-1928-11-9-2001-7-14-DARBU-PARODA-BANDYMAS-PRI-SI-MINTI> [žr. 2015 04 28]

II.1.7 pav. A. Sutkus, *Rašytojas, lenininės premijos laureatas J. Avyžius*, (iki 1975) (fragmentas), in: *Tarybų Lietuva*, sudarė Balys Bučelis, Vilnius: Mintis, 1976 m., p. 206. Rekonstruota K. Donelaičio galva (1969), in:

Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

II.2.1 pav. Majoro A.J.N. Tremearne kraniometras, 1913 m., in: A.J.N. Tremearne, "A New Head-Measurer", *Man* 15 (1914), p. 87-88)

II.2.2 pav. Kaukolės, priskirtos K. Donelaičiui, nuotrauka, in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

II.2.3 pav. Ž. Augustinas, *Bandyamas atkurti K. Donelaičio kaukolę, palaidotą Tolminkiemyje*, 2011 m. (autoriaus nuotr.)

II.2.4 pav. Kolektyviai atlikta TSRS Mokslų Akademijos Etnografinio instituto Platinės veido rekonstrukcijos laboratorijos grafinė profilio linijos rekonstrukcija pagal atjaunintą kaukolę, in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

II.2.5 pav. Kaukolės, priskirtos K. Donelaičiui, nuotrauka, in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

I. 3.1 pav. Galva, rasta Naujųjų Hebridų salose (apie 1700), in: Wilkinson, C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

I. 3.2 pav. Giulio Gaetano Zumbo (1656-1701) *Testa dello Zumbo* (Genuja 1695-1700), in: Wilkinson, C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

II. 3.3-4 pav. M.M. Gerasimovo rekonstruotas Ivanas Rüstusis (1953), in: Gerasimov, M.M.,

The Face Finder, Philadelphia and New York: J.B. Lippincott Company, 1971.

II. 3.5-6 pav. Ninos Z. nuotrauka ir M.M. Gerasimovo rekonstruota jos galva (1951). In: Gerasimov, M.M., *The Face Finder*, Philadelphia and New York: J.B. Lippincott Company, 1971.

II. 3.7-9 pav. M.M. Gerasimovo rekonstruoti: Timūras, jo sūnus Miranšahas ir Timūro anūkas Ulugh-Begas. In: Gerasimov, M.M., *The Face Finder*, Philadelphia and New York: J.B. Lippincott Company, 1971.

II. 3.10-13 pav. Mančesterio universiteto antropologinės rekonstrukcijos tyrimas: kairėje rekonstruota galva, dešinėje - identifikuoto asmens nuotrauka. In: Wilkinson, C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

II. 3.14-16 pav. V. Urbanavičiaus atliktos K. Donelaičio galvos rekonstrukcijos darbo proceso dokumentacija, in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvių kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

III Skyrius

III.1.1 pav. Damienas Hirstas, *Autopsija su supjaustytomis žmogaus smegenimis*, 2004, aliejus, drobė, 106,7 x 137,2 cm, in: <https://www.pinterest.com/pin/304274518545137670/> [žr. 2015 04 15]

III.1.2 pav. Eddy's Hunteris, *Citrinos sultys*, 2004, aliejus, drobė, 30 x 40 cm, in: <http://www.hunterreddy.com/still%20life.htm> [žr. 2015 02 27]

III.1.3 pav. Charlesas Weedas, *Vyro portretas*, 2003, in: <http://www.charlesweed.com/3-portraits.html> [žr. 2015 04 24]

III.1.4 pav. Joakimas Ericssonas, *Gaetano*, 2004, aliejus, drobė, 110 x 80 cm, in: <http://www.florenceacademyofart.com/en/alumni-gallery/> [žr. 2015 03 29]

III.2.1. Chuckas Close'as, *Džonas*, 1997, spalvota šilkografija (tiražas 80), 163,8x138.4 cm, in: <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m337.htm> [žr. 2015 03 29]

III.2.2. Frankas Auerbachas, *JYM II galva*, 1984-85, aliejus, drobė, 66x61 cm, in: Hughes, R., „On Lucian Freud“, in.: *Lucian Freud Paintings*, London, Thames & Hudson, 1998.

III.3.1 pav. Villard'as de Honnecourt'as, *Liūtas ir dygliakiaulė*, apie 1235m., Plunksna, tušas. in: Gombrich, E.H., *Dailė ir iliuzija*. Vilnius: Alma Litera, 2000.

III.3.1 Schema. Supaprastintas vaizdo suvokimo sistemos modelis, in: Vaitkevičius H., *Kaip mes suvokiame pasaulį*, in: *Spectrum*, Nr. 3, 2005, p.13

IV Skyrius

IV.1.1 pav. K.Donelaičio galvos minkštųjų audinių storių schema, autoriaus nuotr.

IV.2.1 pav. Franzo Xavier'o Messerschmidt'o autoportretai, in: <https://www.flickr.com/photos/50892942@N02/5516006996/>

IV.2.2 pav. Charles'as Demuth'as, *Aš matau auksinį skaičių 5: Williamo Carlosa Williamso portretas*, 1929, aliejus, kartonas, 91,5 x 61 cm, Metropoliteno meno muziejus, Niujorkas, in: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Demuth_-_Figure_5.png

IV.2.3 pav. Yasumasa's Morimura's, *Vermeer studija, žiūrint atgal (Veidrodis)*, 2008 m., in: <http://www.post-gazette.com/ae/art->

[architecture/2013/11/20/Japanese-artist-tweaks-iconic-images-by-inserting-himself-into-the-moment-MY-CANVAS-MYSELF/stories/201311200031](http://www.post-gazette.com/ae/art-architecture/2013/11/20/Japanese-artist-tweaks-iconic-images-by-inserting-himself-into-the-moment-MY-CANVAS-MYSELF/stories/201311200031)

IV.2.4 pav. Tomoko Sawada, *ID400*, 1998 (fragmentas), Gelatin silver prints Courtesy the artist and MEM Tokyo © Tomoko Sawada (Image 1/5), in: <http://www.canadianart.ca/features/2013/09/06/mois-de-la-photo-2/#sthash.oluvSwL2.dpuf>

IV.2.5 pav. Telesforas Kulakauskas, *K. Donelaičio portretas*, 1930, in: http://www.xn--altiniai-4wb.info/files/literatura/lf00/Donelai%C4%8Dio_portretas_T_Kulakausko_1930_m..LF0921.JPG (žr. 2014 09 05)

IV.2.6 pav. Immanuelio Kanto (1724-1804) portretas, nežinomas autorius (priskiriama Elisabeth V. Stägemann (Anton Graff mokykla), apie 1790, in: <http://www.kant.uni-mainz.de/ikonographie/gemaelde.html> (žr. 2014 09 05)

IV.2.7 pav. Vytautas Jurkūnas, *K. Donelaičio portretas*, 1955, in: <http://www.xn--altiniai-4wb.info/index/details/965> (žr. 2014 09 05);

IV.3.1-3 pav. Kranimetriniai portretai (iš kairės į dešinę): Elžbieta Šidlovecka-Radvilienė (1533-1562), Mikalojus Radvila Juodasis (1515-1565) ir Jonušas Radvila (1579-1620). (autoriaus nuotr.)

V Skyrius

V.1 schema. Profesionalios fotokameros vaizdo virtimo skaitmeniniais duomenimis schema, in: Adrian Davis ir Phill Phennessy, *Digital Imaging for photographers* (fourth edition), Oxford, Focal Press, 2002

V.2 schema. Elektros krūvio pavertimo 8 bitų informacija schema, in: Davis A., Phennessy P., *Digital Imaging for photographers*, (fourth edition), Oxford, Focal Press, 2002

VI Skyrius

VI.1 pav. Tomo Čiučelio ir jo komandos "Trečiasis stalias - lietsargis", ŠMC skaitykla, Julijono Urbono paskaita "Trečiasis stalias: spekuliatyviojo realizmo idėjos ir praktikos" (2014), Tomo Čiučelio nuotr.

VI.2 pav. Nancy Burson kompozitiniai sidabro atspaudai 1982 m. (iš kairės į dešinę): „Androginas“, „Karo veidas I“, „Verslininkas“, in: <http://nancyburson.com/composite-silver-prints/>

VI.2.1 pav. Lucas Cranachas (vyresnysis), *Martin Luther* (fragmentas), apie 1543 m., aliejus, medis, 33.3 x 23.2 cm, Ludwigo Roselius muziejus, in: <http://www.museen-boettcherstrasse.de/ausstellungen/lucas-cranach-in-bremen/>

VI.2.2 pav. Valdovų rūmai, Lietuvos didžiojo kunigaikščio Žygimanto Augusto miegamasis, in: Google Street View 2013 rugpjūtis, <https://www.google.com/maps/@54.6857751,25.2889282,3a,75y,259h,67.46t/data=!3m5!1e1!3m3!1sr4helVpL-lylVldX62yYlAl2e0!3e5>

VI.2.3 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis, *Žygimantas Augustas*, apie 1565 m., aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm, Princo Čiartoryskio fondo kolekcija, in: <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/pl/eksploruj/trasy-tematyczne/5/70.html>

VI.2.4 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis, *Elžbieta Habsburgaitė*, apie 1565 m., aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm, Princo Čiartoryskio fondo kolekcija, in: <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/pl/eksploruj/trasy-tematyczne/5/70.html>

VI.2.5 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis, *Barbora Radvilaitė*, apie 1565 m., aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm, Princo Čiartoryskio fondo kolekcija, in: <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/pl/eksploruj/trasy-tematyczne/5/70.html>

VI.2.6 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis, *Kotryna Habsburgaitė*, apie 1565 m., aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm, Princo Čiartoryskio fondo kolekcija, in: <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/pl/eksploruj/trasy-tematyczne/5/70.html>

VI.2.7 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis (dirbtuvė), *Elžbieta Habsburgaitė (fragmentas)*, apie 1551 m., Nacionalinis muziejus Krokuvoje, In: <http://czasnawnetrze.pl/malarstwo-polskie/wystawy/14044-europa-jagellonica-1386-1572-sztuka-i-kultura-w-europie-srodkowej-za-panowania-jagiellonow> ir Lucas Cranachas jaunesnysis, *Elžbieta Habsburgaitė (fragmentas)*, aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm, apie 1565 m., Čiartoryškių muziejus Krokuvoje, in: <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/pl/eksploruj/trasy-tematyczne/5/70.html>

VI.2.8 pav. Lucas Cranachas jaunesnysis (dirbtuvė), *Barbora Radvilaitė (fragmentas)*, apie 1551 m., Nacionalinis muziejus Krokuvoje, In: <http://czasnawnetrze.pl/malarstwo-polskie/wystawy/14044-europa-jagellonica-1386-1572-sztuka-i-kultura-w-europie-srodkowej-za-panowania-jagiellonow> ir Lucas Cranachas jaunesnysis, *Barbora Radvilaitė (fragmentas)*, apie 1565 m., aliejus, vario plokštė, 19.5 x 17.5 cm, Čiartoryškių muziejus Krokuvoje, in: <http://www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl/pl/eksploruj/trasy-tematyczne/5/70.html>

VI.3.1 pav. Vaikas iš Mangbetu genties (Kongas, Afrika), 1929 – 1937 m., nuotr. Casimir Zagorski ©, in: <https://www.pinterest.com/pin/105342078758122556/> [žr. 2015 01 29]

VI.3.2 pav. Dirbtinis žandikaulis, In: <http://www.telegraph.co.uk/technology/news/9066721/3D-printer-builds-new-jaw-bone-for-transplant.html> [žr. 2015 01 10]

VI.3.3 pav. Stelarc trečioji ausis, In: <http://movie-pictures.org/biography/Stelarc> [žr. 2015 01 05]

VI.3.4 pav. Ataye Eligidagne iš pietų Etiopijos, (nuotr. Abraham Joffe © (šaltinis: Diimex))

VI.3.5 pav. „All American“ firmos greitpuodis, In: <http://dub72.com/all-american-15-12-quart-pressure-cooker-canner> [žr. 2015 01 10]

VI.3.6 pav. „Winners“ firmos greitpuodis, In: <http://winnersipl.com/pressure-cooker/> [žr. 2015 01 10]

VI.3.7 pav. „Rotomac“ firmos greitpuodis, in: http://cdn.shopclues.com/images/detailed/592/Rotomac5_1370339127.jpg [žr. 2015 02 09].

VI.3.8 pav. Puodometrinės matavimo sistemos taškai pagal „Minutką“ greitpuodį.

VII Skyrius

VII.1.1 pav. Jacksonas Pollockas, *Fadomas penki* (fragmentas), 1947m., drobė, aliejus, 129 x 76.5 cm, in: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/fathom-five/pollock.fathom-five.d.jpg>

VII.1.2 pav. Kara Walker, *Kareivinių damos* (fragmentas), 1998 m., popieriaus iškarpa priklijuota ant sienos, viso darbo dydis 3,54 x 26,38 m, in: <http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/provocations/kara/fullfrontal.html>

IŠVADŲ ILIUSTRACIJOS:

I pav. Devyni portretai, (išsami informacija apie portretus publikuojama kūrinyje dalyje, žr.: B.2, A. 8, A.7, A.4, C.5, A.3, B.4, A.9, B. 6.)

II pav. Aštuoni kraniometriniai ir vienas puodometrinis portretas (iš kairės į dešinę, iš viršaus į apačią): Žygimantas Augustinas (1973-), Kristijonas Donelaitis, greitpuodis „Minutka“ (1982-), Elžbieta Habsburgaitė (1526-1545), Žygimantas Augustas (1520-1572), Barbora Radvilaitė (1520-1551), Jonušas Radvila (1579-1620), Mykolas Radvila Juodasis (1515-1565),

Elžbieta Šidlovecka-Radvilienė (1533-1562). (atitinka šiuos iliustracijų numerius leidinyje: A.5, A.7, C.4, B.3, B.1, B.5, IV.3.1-3 pav.)

III pav. Dvylika K. Donelaičio portretų (iš kairės į dešinę, iš viršaus į apačią): V. Jurkūnas 1955 m., Ž. Augustinas 2014 m., V. Kalinauskas 1963 m., T. Kulakauskas 1930 m., K. Bogdanas 1978 m., Ž. Augustinas 2014 m., Ž. Augustinas 2014 m., P. Kalpokas 1931 m., V. Urbanavičius 1969 m., E. Varnas ir V. Urbanavičius 1975 m., Ž. Augustinas 2014 m., A. Aleksandravičius 1963 m. (atitinka šiuos iliustracijų numerius leidinyje: II.1.2 pav., II.1.3 pav., II.1.5-6 pav., A.4, A.3, A.8, A.9)

INTARPŲ ILIUSTRACIJOS:

I.i.1-4 pav. Keturios portreto K. *Donelaitis*, rekonstrukcija pagal neryškią kaukolės nuotrauką, tapybos studijos, autoriaus nuotr.

II.i.1 pav. Žygimantas Augustinas, *Bendrinis donelaitis*, aliejus, drobė, 43 x 39 cm, darbo eigoje, 2014 sausis - 2014 rugpjūtis, autoriaus nuotr.

III.i.1 pav. Billas Viola, *Bekrantis vandenynas*, 2007, video instaliacija, stopkadrai, in: www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObl [žr. 2015 03 30]

IV.i.1 pav. Rembrandt Van Rijn, *Autoportretas 63 metų amžiaus*, 1669, aliejus, drobė, 86x70,5 cm, in: Bomford, David, Christopher Brown, Ashok Roy, *Art in the Making*. Rembrandt., London: National Gallery Publications, 1988.

V.i.1 pav. Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis*, 2014, anglis, tušas, popierius, 60 x 43 cm, autoriaus nuotr.

V.i.2 pav. Žygimantas Augustinas, *Autoportretas pagal K. Donelaičio kaukolės matmenis*, 2014, aliejus, drobė, 43 x 39 cm, (darbo eigoje), autoriaus nuotr.

VI.i.1 pav. Žygimantas Augustinas, *Žygimantas August(in)as (pagal L. Cranach)*, 2014, aliejus, drobė, 44 x 39 cm, (darbo eigoje), autoriaus nuotr.

VI.i.2 pav. Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in)o 1-oji sutuoktinė (pagal L. Cranach)*, 2014, aliejus, drobė, 44 x 39 cm, (darbo eigoje), autoriaus nuotr.

VI.i.3 pav. Žygimantas Augustinas, *Žygimanto August(in)o 2-oji sutuoktinė (pagal L. Cranach)*, 2014, aliejus, drobė, 44 x 39 cm, (darbo eigoje), autoriaus nuotr.

VII.i.1 pav. Žygimantas Augustinas, *Homo Catinus*, 2014, aliejus, drobė, 44 x 39 cm, (darbo eigoje), autoriaus nuotr.

PRIEDŲ ILIUSTRACIJOS:

1 priedo 1 pav. 1) James Watt (1736 – 1819), in: <http://myarticle-article.blogspot.com/2012/09/biography-of-daniel-gabriel-fahrenheit.html> [žr. 2014 06 09]; 2) William Thomson (1824 – 1907), in: <http://ftr.udpu.org.ua/?p=207> [žr. 2014 06 09]; 3) Wilhelm Conrad Röntgen (1845 – 1923), in: <http://1000000figures.blogspot.com/2012/01/gabriel-fahrenheit.html> [žr. 2014 06 09]; 4) Anders Celsius (1701-1744), in: <http://www.evodevcim.com/gabriel-daniel-fahrenheit-fahrenheit-hayati-ve-buluslari-hakkinda-kisabilgi> [žr. 2014 06 09].

1 priedo 2 pav. Jeffrey Cohn ©, *Tikrinis veidas*, in: <http://web.engr.illinois.edu/~gomezsa2/cs498dwh/final/index.html> [žr. 2014 06 14]

1 priedo 3 pav. Istoriniai Fahrenheito amžininkų portretai su pažymėtais veido charakterio nustatymo taškais, in: Henryk Krawczyk, Jerzy Proficz and Tomasz Ziółkowski, *A Parallel Genetic Algorithm for Creating Virtual Portraits of Historical Figures*, 30th July 2012

1 priedo 4 pav. Kompiuteriu pagal Paralelinį genetinį algoritmą generuotas D.G. Fahrenheito

portretas, in: Henryk Krawczyk, Jerzy Proficz and Tomasz Ziółkowski, *A Parallel Genetic Algorithm for Creating Virtual Portraits of Historical Figures*, 30th July 2012.

1 priedo 5 pav. Pagal kompiuterio generuotą vaizdą Piotro Juzefowicziaus tapytas portretas (iš Piotr Juzefowicz archyvo).

2 priedo 1 pav. Kraniometriniai taškai, in: „Craniometrics“, *Osteoware* [interaktyvus], <http://osteoware.si.edu/guide/craniometrics> [žr. 2015 04 12].

2 priedo 2 pav. Veido antropologiniai taškai, In: Wilkinson, C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

3 priedo lentelė. K. Donelaičio kraniometriniai matmenys, in: *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvos kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981, p. 56-57

4 priedo lentelė. Elžbietos Šidloveckos kraniometriniai matmenys, in: Kuncevičius A., *Radvilų tėvonija Dubingiuose*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009, p. 67

5 priedo lentelė. Mikalojaus Radvilos Juodojo kraniometriniai matmenys, in: Kuncevičius A., *Radvilų tėvonija Dubingiuose*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009, p. 67

6 priedo lentelė. Jonušo Radvilos kraniometriniai matmenys, in: Kuncevičius A., *Radvilų tėvonija Dubingiuose*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2009, p. 67

7 priedo 1 pav. Šio teksto autoriui asmeniškai išduota pažyma, liudijanti, kad prašymas atjungti jo bute esantį radijo tašką priimtas (iš asmeninio archyvo).

VAIZDO POREIKIS

Beveik visose viešosiose erdvėse į mus žvelgia žmonių atvaizdai. Geriau įsižiūrėjus matome, kad bene visi šie atvaizdai ką nors meluoja. Meluoja apie skanų maistą užkandinėse, apie idilišką gyvenimą, apie pasiryžusių mums padėti politikų nuoširdumą... Maža to, kuo geriau šie vaizdai meluoja, tuo labiau mums patinka į juos žiūrėti. Kaip ir dauguma modernios visuomenės žmonių suvokiame, jog vaizdas - tai tik miglotas tikrovės atspindys iš tam tikro stebėjimo taško, tačiau mums reikia tų atvaizdų, o mūsų kūnai netgi akivaizdžiai meluojantį vaizdą dažnai linkę priimti „už gryną pinigą“. Stebina paradoksali vaizdo savybė – įtikinti žiūrovus, nors jie žino, kad yra apgaudinėjami. Jei šios prieštaros panaikinti neįmanoma, gal galima ją palengvinti? Kiek galime žmogaus sukurtais vaizdais pasitikėti, koks yra jų ryšys su tikrove? Ar menininko vaizduotė gali būti „tikresnė“ už mokslą? Ar yra vaizdo melo ribos?

Minėti klausimai formuoja pagrindinę darbo, sudaryto iš kūrybinės ir tiriamosios dalių ašį. Kūrybinėje dalyje atsakymų į išsikeltus klausimus ieškoma gretinant jau esamus vaizdus su naujai sukurtais, taip gimsta medžiaga, skirta vizualiniams potyriams ir apmąstymams. Tuo tarpu tiriamojoje dalyje gretinami tekstai, o vaizdais tik pasiremiamas; jos tikslas – kontekstualizuoti nagrinėjamą temą bei inspiruoti kūrybą. Nors abi dalys skiria vaizdinę ir žodinę raišką, problemiška jos neatsiejamos, nes sprendžia tuos pačius klausimus ir viena kitą papildo. Darbo išvados išplaukia iš viso projekto, jos grįstos subjektyvių vaizdinių keliamais įspūdziais bei tyrimo metu konstatuotais faktais.

KŪRYBINĖ DALIS

Projekto „Vaizdo poreikis“ kūrybinę dalį sudaro trys tapybos darbų ir juos lydinių artefaktų serijos: K. Donelaičio atvejis, „In“ atvejis ir *Homo Catinus* atvejis. Šie darbai gimė tyrinėjant, kaip migloti, tik mūsų mintyse egzistuojantys, vaizdiniai paverčiami fiziniame realybėje egzistuojančiais ir ją formuojančiais vaizdais; analizuojant, kaip sukuriama žmonių, kurių neįmanoma pamatyti ar nufotografuoti, portretai. Gretinant tyrimo metu kurtus portretus ir kitų autorių kūrinius ieškoma sąsajų, apmąstomi objektyvumo, kūrėjo vaizduotės ir melo vaidmenys žmogaus kurtame vaizde. Eksponuojamų darbų serijų pagrindą sudaro portretai, tęsiantys ir tuo pačiu kvestionuojantys Vakarų Europos portreto tradiciją, visus juos vienija „tikrumo“ siekis, kuris remiasi, autoriaus nuomone, abejotina objektyvumo ir subjektyvumo priešprieša.

Ilgus amžius klestėjęs tapyto portreto žanras patiria pokyčius, jis nebėra suvokiamas, taip pat kaip iki mechaninio vaizdo reproduktivumo atsiradimo. Fotografijai atėmus iš tapybos taikomąją – vaizdo dokumentavimo – paskirtį, ir vyraujančiai vakarų pasaulio pasaulėžiūrai keičiant subjekto reikšmingumo sampratą, pasikeitė ir portreto tikslai. Visų pirma, jis nebepretenduoja į objektyvią žmogaus išvaizdos reprezentaciją: iš tapyto portreto mes vis dar reikalaujame tikrumo, tačiau slypinčio neoptiniame vaizdo tikslume, o kažkur kitur. Tai, kas tikra, pradėta suvokti skirtingai, dingo vienintelis „teisingas“ požiūris, mums teko išmokti pažvelgti į tą patį reiškinį bent iš kelių pozicijų. Subjekto reikšmingumo nuvainikavimas atvėrė kelius portretuojamojo tyrimams tarsi daikto ar gyvūno, ignoruojant jo ego, todėl žmoguje išlikęs noras matyti mums svarbius asmenis ir vaizduotėje juos paversti gyvais įdomiai konfrontuoja su racionali, moksliniu požiūriu į vaizdą. Tai skatina nagrinėti tradicinių portretų sąsajas su fizine ir psichine realybe bei kurti alternatyvius portretavimo metodus.

Vaizdų tyrimo metu atrandamas Kristijono Donelaičio (lietuvių poeto, nepalikusio patikimų savo atvaizdų) portretų panašumo neapčiuopiamumas bei mokslininkų atliktos jo veido rekonstrukcijos netikslumai. Ieškant „teisingo“ portretinio vaizdo išbandomos senos ir sukuriama naujos vaizdo paieškų strategijos. Pabandoma dar kartą rekonstruoti poeto veidą remiantis kriminalistikoje taikomais veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodais. Rekonstrukcijos ir tyrimo metu atsiskleidęs kūryboje neišvengiamas subjektyvumas paskatina sukurti ultraobjektyvaus kranio-metrinio portreto koncepciją, kurios pagrindu tampa mokslui naudojami kaukolės matmenys. Visgi gautas vaizdas neatrodo nei besąlygiškai objektyvus, nei pakankamas, tad sukuriama dar vienas alternatyvus „etinis autoportretavimo metodas“, kuris

nebesidangsto objektyvumo siekiu. Metodo esmę sudaro objektyvumą simbolizuojančių mokslinių duomenų tarsi relikvijų inkorporavimas į subjektyvų autoportreto kūną siekiant vaizdą paversti „tikru“ ir apeiti pretenzingą objektyvumo siekį. Taip nutapomi autoportretiniai poeto Kristijono Donelaičio, Lenkijos karaliaus ir Lietuvos didžiojo kunigaikščio Žygimanto Augusto ir jo sutuoktinių Barboros Radvilaitės, Elžbietos ir Kotrynos Habsburgaičių portretai. Kuriant Žygimanto Augusto portretą metodas praplečiamas papildomu tikrumo įrodymu – autoriaus ir portretuojamojo vardų panašumu, bei antropometriniu karaliaus portretu. Vėliau, siekiant išbandyti etinio autoportretavimo galimybių ribas, ištiriamos puodo inkorporavimo į žmogaus portretą galimybės, sukuriama kranio-metrijos sistemai analogiška puodometrijos sistema ir puodometrinis portretas, bei nutapomas Vakarų Europos portretavimo tradicijų reikalavimus atitinkantis *Homo Catinus* (žmogaus-puodo) portretas. Išsami eksperimentų, lėmusių „Vaizdo poreikio“ galerijos atsiradimą, dokumentacija ir kūrybai įtaką dariusių faktų aprašymas pateikiamas tiriamojoje šio darbo dalyje.

TIRIAMOJI DALIS

Bandymai atsakyti į žangoje minėtus klausimus apie vaizdo tikrumą, vaizdų kūrėjų vaizduotės indėlį ir tapyto portreto suvokimo pokyčius ne tik inspiravo ir formavo kūrybinę dalį, bet ir paliko nemažai teorinės medžiagos, kuri galėtų padėti giliau suvokti autoriaus kūrybos metodus bei kūrinių stilistikos pasirinkimo priežastis. Ši medžiaga pateikiama tiriamojoje dalyje.

Tyrimas prasidėjo nuo daugelį šiuolaikinių tapytojų neraminančio klausimo: kaip sukurti įtikinantį vaizdą skaitmeninio vaizdų reproduktivumo laikais? Pradžioje buvo domimasi, *kaip medijos įtakoja vaizdo suvokimą ir jo patikimumą* (koks tapybos ir skaitmeninėmis medijomis kuriamo vaizdo ryšys su fizine realybe ir kiek šį ryšį formuoja menininkas). Tačiau netrukus buvo suvokta, kad vaizdo tikrumas slypi žmogaus psichikoje, o ne kūrėjo naudojamuose įrankiuose, vaizdų ryšys su fizine realybe formuojasi visuomenėje ir yra nulemtas ne vien vaizdus kuriančių žmonių. Tuomet dėmesys nukrypsta į žmogui būdingą vaizdo poreikį, kurį tyrinėjant tikimasi atskleisti tikrovės ir vaizdų ryšį. Ieškoma, kaip vaizdo suvokime pasireiškia subjektyvumas ir objektyvumas (kiek melo ir tiesos telpa vaizde bei kiek šie dalykai priklauso nuo vaizdo suvokėjo). Tai tyrinėjant bandoma rasti atsakymą į neraminantį klausimą – *ar, kuriant vaizdus, subjektyvumas gali įtikinti labiau nei objektyvumas?*

Bandymas atsakyti į pirmąjį klausimą, apie medijų įtaką vaizdo tikrumui, buvo aspirantūros studijų Vilniaus dailės akademijoje (2005-2007) tikslas. Šių paieškų vertė

slypėjo ne tiek atsakyme (buvo suprasta, kad vaizdo tikrumas slypi ne technologijoje, o kūrėjo ir vaizdo suvokėjo vidiniuose įsitikinimuose), kiek technologijų prigimties pažinime ir atskleidime. Studijos suformavo tapybos įrankį, kuris naudojamas vėlesniame vaizdo ir jo kūrėjo objektyvumo bei subjektyvumo tyrime. Pastarasis tyrimas įgavo formą išlyginamųjų doktorantūros studijų metu (2013-2014). Visas tiriamasis darbas apima laikotarpį nuo 2005 m. iki 2015 m. Paprastumo dėlei tekstai suskirstyti į du sąlyginius laikmetį žyminčius rinkinius – 2007-ųjų ir 2014-ųjų tekstus, o metai žymi meno aspirantūros ir doktorantūros studijų pabaigą. Kiekvienas šių rinkinių atspindi tuometinius įsitikinimus ir interesų lauką. Tekstai sudėti ne chronologine tvarka, o siekiant sukurti dialogą tarp 2007-ųjų ir 2014-ųjų mąstymo, bandant atskleisti ne tik atsakymus į nagrinėjamus klausimus, bet ir klaidžiojimus ieškant jų. Skirtingu metu rašyti tekstai dažnai vienas kitą neigia, jų rašymo stilius taip pat nėra vienodas, tačiau šie bruožai atskleidžia autoriaus mąstymo ir vertybių pokyčius, įvykusius per dešimt metų, kurie savo ruožtu šiek tiek atspindi ir Lietuvos dailės bei akademinio pasaulio pokyčius. Tokia struktūra taip pat suteikia skaitytojui galimybę rinktis, ką ir kada skaityti, priklausomai nuo dominančios temos. Jei skaitytojo nedomina realybės, materijos ir technologijų tarpusavio ryšių klausimai, galima drąsiai praleisti 2007-ųjų tekstus bei tapybos darbų kūrimą dokumentuojančius intarpus. Ir atvirkščiai, jei skaitytoją domina tik tapybos ir skaitmeninių technologijų problematika, o subjektyvumo ir objektyvumo įtaka kuriant portretus yra savaimė suprantama – galima neskaityti 2014-ųjų teksto. Kiekvieno 2007-ųjų teksto pradžioje ir pabaigoje pateikiami trumpi komentarai laužtiniuose skliaustuose, rašyti jau 2015-ais metais, atskleidžiantys, kaip pasikeitė autoriaus požiūris ir kaip ši darbo dalis siejasi su 2014-ųjų metų tekstais.

2007-ųjų tekstas.

Tekstas rašytas aspirantūros studijų Vilniaus dailės akademijoje metu licenciate laipsniui gauti. Anuomet Lietuvoje meninis tyrimas dar nebuvo išsikovojęs akademinėse pozicijose, o licenciate laipsnis buvo skirtas gilinti magistrantūros studijų metu įgytas žinias, siekiant jas panaudoti dėstymui (meno doktorantūra tuo metu Lietuvoje taip pat dar neegzistavo). Tai laikas, kai naujosios technologijos žadėjo išspręsti visas mūsų problemas, o akademinuose ir meno sluoksniuose virė diskusijos apie tradicinių vaizdavimo būdų pakeitimą skaitmeninėmis technologijomis. Tuo metu buvo bandoma atsakyti į klausimą, ką gali veikti tapytojas XXI a. pradžioje; tekstas vadinosi „Tapyba: vaizdas ir materija. Kritinė tradicinių ir naujųjų medijų prigimties analizė“ (leidinyje jis pateikiamas šiek tiek sutrumpintas, bet mintys, siekiant istorinės autentikos, nepakeistos, pridėti tik trumpi komentarai). Darbui vadovavo menininkas ir filosofas dr. Arūnas Gelūnas. **Tyrimo tema** – skaitmeni-

nių ir tradicinių vaizdo kūrimo technologijų prigimtis ir jų sąsaja su žmogaus kūnu. **Tyrimo laukas** apribotas autoriaus asmenine patirtimi, įgyta dirbant tradicinės tapybos ir dizaino srityse. Analizuojamos ir dekonstruojamos autoriui gerai pažįstamos tapybos ir skaitmeninės vaizdų kūrimo technologijos, siekiama aptikti kelius, kuriais menininko energija patenka į meno kūrinį. Tyrinėjimai leidžia išsamiai susipažinti su skaitmeninių fotokamerų veikimo principais ir atskleidžia tradicinių tapybos technologijų specifiką. Lygia greta technologiniams tyrinėjimams pateikiamos tuometės kognityvinės psichologijos ir neurologijos naujovės, naudojantis Goldsmith'o koldžo autorių studija „Kūnytas virtualumas“¹ ir naujųjų medijų studija „Naujosios medijos: kritinis įvadas“², atkreipiamas dėmesys į realybės suvokimo tyrinėtojų Victorio Seidlerio ir Maxo Velmanso darbus. Vaizdo atotrūkio nuo fizinės realybės problematika grindžiama architekto Juhanio Pallasmaa pastebėjimais knygoje „*Odos akys*“³, bei George'o Steinerio įžvalgomis knygoje „Tikrosios esatys“⁴. Marshalo McLuhano „Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai“ bei Walterio Benjamino „Meno kūrinys mechaninės reprodukcijos amžiuje“ formuoja autoriaus požiūrį į medijas, o Anthonio Giddenso, Georgo Steinerio ir Jeano Baudrilard'o darbai nustato filosofines pažiūras. Taip pat įtaką darė šie panašią tematiką tyrinėję lietuvių autoriai: Arūnas Sverdiolas, Arūnas Gelūnas, Vytautas Michelkevičius, Erika Grigoravičienė, Dalia Navikaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Laima Kreivyte, Renata Dubinskaitė ir daugelis kitų. Su tema susijęs Alfonso Andriuškevičiaus straipsnis „Dviejų mitų likimas“⁵ pastūmėjo tekste plačiai aptariamo „tepimo mito“ apmąstymams ir jo demistifikavimui.

Pagrindiniu tyrimo metodu tampa skirtingų, tarpusavyje mažai susijusių mokslo sričių (kognityvinės psichologijos, neurologijos, filosofijos) tekstų gretinimas su vaizdo kūrimo technologijų analize ir tuomečiais meno procesais. Dekonstrucijos metodas naudotas siekiant atskleisti technologijų specifiką ir prigimtį, o analitinis-empatinis aprašymas pasitelktas aptariant menininkų Rembrandto Harmenszo van Rijno, Luciano Freudo, Franko Auerbacho, Chucko Close'o, Damieno Hirsto, Jenny Saville, Billo Viola'os kūrybą. Taip pat tyrimo metu teiginiai buvo išbandomi empiriškai – kuriant tapybos ir skaitmeninius kūrinius bei juos eksponuojant parodose.

Pagrindiniai tyrimo įrankiai paprasti – autoriaus rega ir kritinis mąstymas. Taip pat idėjų tikrinimui naudojamos tradicinės tapybos priemonės bei kompiuterinė programa *Photoshop* skaitmeninių vaizdų kūrimui.

1 *The Virtual Embodied: Presence/Practice/Technology*, London: Routledge, 1998.

2 Lister M., *New Media: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003.

3 Pallasmaa J., *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Great Britain: Wiley-Academy, 2005.

4 Steiner G., *Tikrosios esatys*, Vilnius: Aidai, 1998.

5 Andriuškevičius A., *Lietuvių dailė: 1975-1995*, Vilnius: VDA leidykla, 1997.

2007-ųjų metų tekstas buvo apgintas 2008 m. vasario mėnesį vienbalsiu komisijos sprendimu, o jo autoriui suteiktas Menų licenciatų laipsnis. Atliktas tyrimas ir jo metu įgyta patirtis padėjo suvokti skirtingų medijų kuriamos estetikos ypatybes, kurios vėlesniuose darbuose naudojamos kaip kūrinių suvokimo nuorodos.

2014-ųjų tekstas.

Tekstas rašytas išlyginamųjų doktorantūros studijų metu. Teksto pagrindinis tikslas – surasti kūrybai reikalingų atspirties taškų, patikrinti šias atspirtis tapant ir visa tai dokumentuoti. **Tyrimo tema** – žmogui būdingas vaizdo poreikis, jo apraiškos mūsų gyvenime ir vaizdų kūrėjų kuriamos strategijos siekiant šį poreikį patenkinti. **Tyrimo laukas** yra smarkiai apribotas. Šiame tekste neklausama, kodėl mums reikia vaizdų, nes tai jau tyrinėjo psichoanalitikai (S. Freudas, J. Lacanas ir kiti). Trumpai užsimenama apie vaizdo ypatybes, tačiau teorinio diskurso, kas yra vaizdai bei kaip jie veikia, vengiama, nes tuo užsiima vaizdų tyrėjai (pvz., H. Beltingas, W. J. T. Mitchellas ir kt.). Neaprepiamai didelės žmogaus vaizdo poreikio apraiškos susiaurinamos, apsiribojant žmonių, kurių neįmanoma pamatyti ar nufotografuoti, portretais. Į šią kategoriją papuola asmenybės, gyvenusios prieš kelis šimtmečius, bet nepalikusios savo atvaizdų arba palikusios nepatikimus, taip pat neegzistuojantys žmonės.

Tyrimo pagrindiniai įrankiai: tapyba, piešinys, portretas, antropometrija (kranimetrija), humoras ir ironija. Įrankiai naudojami pagal jų prigimtį – tapyba ir piešinys yra nepakeičiamos priemonės vaizduojant tai, ko nėra arba yra tik žmogaus mintyse, antropometrija padeda siekti tikslumo ir atskleisti klaidas, o humoras ir ironija leidžia išeiti iš aklavietės, kurioje reprezentacinis menas atsiduria šiomis dienomis. Vieni svarbesnių įrankių yra ir plastinė žmogaus anatomija bei kritinė anksčiau sukurtų darbų analizė, savistaba, bei proceso dokumentacija.

Tyrimo metodai. Plačiai naudojamas vaizdų ir teorijų gretinimas, siekiant atrasti spragas ir įžvelgti galimas perspektyvas naujoms vaizdų kūrimo strategijoms. Empirinis šių perspektyvų tikrinimas tapant portretus ir eksponuojant juos parodose skirtas įvertinti jų teikiamas galimybes ir pritaikomumą. Kuriant portretus ir jų koncepcijas naudojami teisminės veido rekonstrukcijos pagal kaukolę ir kranimetrijos metodai, taip pat autoriaus mėgiami autoironijos ir autoportretavimo metodai.

Tyrimai remiasi Teisminės antropologijos ir veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodikų studijavimu. Šioje srityje daug padėjo tyrimo konsultantas antropologijos prof. dr. (hp) Rimantas Jankauskas bei M.M. Gerasimovo⁶, C. Wilkinson⁷, Karen

6 Герасимов М. М., Восстановление лица по черепу (Современный и ископаемый человек), Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955.

7 Wilkinson C., *Forensic Facial Reconstruction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

T. Taylor⁸ ir keletu kitų autorių knygos. Tapant K. Donelaičio rekonstrukcinį portretą, studijuojami ne tik jo kūriniai, bet ir išlikę dokumentai bei jam priskiriamų palaikų tyrimo medžiaga, taip pat archeologo, plastinės veido rekonstrukcijos specialisto Vytauto Urbanavičiaus rekonstrukcijos ataskaita⁹. Kuriant portretų tapymo strategijas remtasi šiuolaikinių filosofų Bruno Latouro, Jacques'o Ranciere'o ir Grahama Harmano darbais. Portreto istorijos žinios suformuotos Shearer West ir Johno Walkerio darbų. Vaizdinių tyrimų žinios remiasi Erikos Grigoravičienės¹⁰ ir Jolitos Mulevičiūtės¹¹ knygomis bei atskirais Tojanos Račiūnaitės, Hanso Beltingo, Johnatano Millerio ir kitų tyrėjų straipsniais.

Dialogas tarp 2007-ųjų ir 2014-ųjų tekstų - Uroboras

Uroboras¹² - gyvatė arba drakonas, ryjantis savo uodegą – senovinis simbolis, reiškiantis ciklišumą, atsinaujinimą, savęs perkūrimą ir dvasinį atgimimą. Septynių dalių dialogas tarp 2007-ųjų ir 2014-ųjų tekstų yra savęs perkūrimo ir atnaujinimo liudijimas, kur kiekvienas skyrius tikrina ankstesnįjį, nebūtinai jį patvirtindamas arba paneigdamas. Dialogas prasideda ir baigiasi 2007-aisiais; rato struktūra pasirinkta, norint parodyti, jog tai nėra tradicinis, linijine struktūra paremtas tyrimas, skirtas išspręsti konkrečią problemą. Šio tekstų pokalbio tikslas - ne atrasti neginčijamas tiesas, o jas permąstyti, atmetant tai, kas nebeaktualu arba abejotina ir išryškinant šiuolaikinėje kultūroje rezonuojančius požiūrius į tapybą, portretą ir tikrovę. Tikimasi, jog skaitytojas nesunkiai suras jam priimtina šių tekstų skaitymo būdą, ir galbūt ras progų įsitraukti į tekstų pokalbį bei apmąstyti savo įsitikinimus tapybos, portreto ir tikrovės atžvilgiu.

Intarpai

Intarpuose pateikiama techninė darbų kūrimo dokumentacija su asmeniniais autoriaus pastebėjimais. Naudotų medžiagų bei tapybos metodų aprašymai iliustruojami įvairias kūrybos stadijas dokumentuojančiomis nuotraukomis. Visi intarpai, išskyrus III ir IV, dokumentuoja autoriaus kuriamų K. Donelaičio, Ž. Augusto ir jo sutuoktinių portretų tapybos „virtuvės“ ypatybes, neslepiančias nei techninių, nei kūrybinių klystkelių. III ir IV intarpuose aprašomos kitų autorių kūrybinės virtuvės,

suteikiant palyginimo galimybę. III intarpe pristatomos Billo Viola'os atskleistos jo videodarbo „Bekrantis vandenynas“ (2007) sukūrimo aplinkybės ir techninės gudrybės. IV intarpe, remiantis Rembrandto Van Rijn'o kūrybos tyrinėtojų įžvalgomis, bandoma atskleisti paveikslų „Autoportretas 63-jų metų amžiaus“ (1669) tapymo strategija. Intarpuose vyraujantis technologinis aspektas skirtas išryškinti paraleles tarp medijų prigimties ir vaizdo poreikio tyrimų.

IŠVADOS

Kaip jau buvo minėta, kūrybinė ir tiriamoji šio darbo dalys yra betarpiškai susijusios, todėl išvados gimsta ne tik ir ne tiek iš teksto, bet ir iš vaizdinės artikuliacijos, vaizdų keliamų išpūdžių ir apmąstymų, kilusių viešai pristatant projektą. Kūrybinėje dalyje publikuojami trys galimi ne asmens, bet su konkrečiu asmeniu susiję vaizdo poreikio liudijimai, galėtų būti pavadinti vaizdo poreikio portretais (A. „K. Donelaičio atvejis“, B. „IN atvejis“ (tęsimas) ir C. „Homo Catinus atvejis“). Šie vaizdo poreikio portretai turėtų būti laikomi ir darbo rezultatais ir išvadomis, tačiau žinant, kad vaizdų suvokimas mūsų kultūroje nėra taip aiškiai apibrėžtas kaip žodinės kalbos, pateikiamos ir tekstinės išvados, grįstos subjektyviais autoriaus išpūdžiais.

Tyrimas, trukęs daugiau nei septynerius metus, paliečia labai daug įvairių su vaizdais susijusių problemų. Kai kurios jų, pavyzdžiui, kaip medijos įtakoja vaizdo suvokimą ir jo patikimumą, aptartos ir dokumentuotos aspirantūros darbe „Tapyba: Vaizdas ir materija. Kritinė tradicinių ir naujųjų medijų prigimties analizė“ (2008). Nors anuomet prieitų įžvalgų aktualumas išliko, meniniame tyrime jos atlieka pagalbinę, tyrimo įrankio konstravimo funkciją, todėl išvadose nepristatomos. Susitelkiama į doktorantūros tyrimą ir jo metu iškeltus klausimus: 1) Ar įmanu sumažinti analitinio mąstymo ir spontaniško pasitikėjimo vaizdais priešpriešą? 2) Kiek galime žmogaus sukurtais vaizdais pasitikėti, koks yra jų ryšys su tikrove? 3) Ar menininko vaizduotė gali būti „tikresnė“ už mokslą ir ar subjektyvumas gali įtikinti labiau nei objektyvumas? 4) Ar yra vaizdo melo ribos?

1) Analitinio mąstymo ir įgimto (ar kultūriškai įdiegto) pasitikėjimo vaizdais priešprieša neįveikiama, tačiau, ją galima palengvinti atsisakant nepajudinamo „teisingo“ požiūrio. Kultūriniai pokyčiai, lėmę vieno „teisingo“ požiūrio nyksmą, sukuria galimybę tą patį objektą ar reiškinį reprezentuoti įvairiais būdais, prioritetą teikiant tuometėms aplinkybėms, sudėliojančioms reikšminius akcentus. Vadinas aplinka ir kontekstas lemia, kaip suvokiamas kūrinys. Norint patenkinti žiūrovų vaizdo poreikį, reikėtų kurti portretus, atitinkančius adresatą, pavyzdžiui, - tradicijas puoselėjantys

8 Taylor Karen T., *Forensic Art and Illustration*, CRC press, 2001.

9 *Kristijono Donelaičio palaikų tyrinėjimo medžiaga*, red. komisija: Korsakas K. (pirm.) ir kt., Vilnius: Mokslas, LTSR MA Lietuvos kalbos ir literatūros institutas [ir kt.], 1981.

10 Grigoravičienė E., *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.

11 Mulevičiūtė J., *Besotis žvilgsnis: Lietuvos dailė ir vizualioji kultūra, 1865-1914*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2012.

12 Graikiškai *ouroboros* (οὐροβόρος ὄφις) - „ryjantis savo uodegą“.

gautų tradicinius portretus, o mokslu ir progresu susižavėję džiaugtųsi su moksliniais atradimais susijusiais portretais. Tačiau poreikių tenkinimas yra labiau amato, o ne meno prerogatyva, todėl šiame darbe siekta atskleisti analitinio mąstymo ir spontaniško pasitikėjimo vaizdais priešpriešą kaip kultūros reiškinį. Norint pasiekti šį tikslą, autoriui teko priimti įvairius, dažnai konfrontuojančius, požiūrius į tikrovę, materiją, vaizdą, portretą. Realybės suvokimo ir regos veikimo analizė (I ir III dalys) išryškino vaizdo galios ir analitinio mąstymo priešpriešą; tapybos technikų studijos atkreipė dėmesį į galimą žmogaus kūno juslių ryšį su materija (V dalis); informacijos kodavimo principų suvokimas ir veido rekonstrukcijos pagal kaukolę metodų studijavimas (II ir V dalys) demistifikavo mokslo objektyvumą; Bruno Latouro, Grahamo Harmano ir kitų filosofų mintys (IV ir VII dalys) praplėtė suvokimą apie žmonių konstruojamas tikroves. Tyrimo metu sukurti darbai (IV ir VI dalys) tikrino įvairius požiūrius, o jų estetiški ir kūrybiniai principai suteikė galimybę suvokti kultūroje tvyrančią sunkiai sunderinamų vertybių mozaiką. Šių priešpriešų keliamą sumaištį autoriui pavyko įveikti tik jas pažinus.

2) Vaizdais pasitikėti negalime, o jų ryšys su tikrove, be abejo, priklauso nuo tikrovės sampratos. Tačiau, remiantis tyrimo metu atsiskleidusia vaizdų suvokimo specifika, galime šiek tiek patikslinti žmogaus atvaizdo pripažinimo „tikru“ aplinkybes.

Nežinodami, kaip iš tiesų atrodė koks nors mums svarbus žmogus ir kokiais principais remiantis buvo kuriami jo portretai, mus įtikinantį atvaizdą renkames, remdamiesi emocijomis ir mintyse turimu vaizdiniu, todėl ne visi portretai atrodo tikri. Portreto stilistika lemia mūsų emocijas, todėl žmogui, nemėgstančiam, tarkim, socialistinio realizmo stilistikos, vargu ar bus priimtinas šia stilistika sukurtas portretas, net nesigilinant, ar portretuojamojo veidas atitinka jo susikurtą vaizdinį. Manau, kad emocinė vaizdo nuotaika yra pirminė vaizdo suvokimo sąlyga, tad vargu ar bet koks vaizdas gali reprezentuoti bet kokią emociją, jei žiūrovas išlieka nepakitęs¹³. Požiūrių pliuralizmo laikmečiu universalus, visiems patinkantis, visuomenei svarbus žmogaus atvaizdas neegzistuoja. Tai paaiškina, kodėl, atsiradus įtaigiam paminklui viešojoje erdvėje, visuomenė susiskirsto į kovojančias grupes – vieniems jis labai patinka, kiti jo nekenčia.

Kad emocinis portreto vertinimas pereitų į analitinį, vien vaizdo nepakanka. Žiūrėdami į šio tyrimo metu skirtingomis intencijomis kurtus portretus (I iliustr.), vargu ar galime vaizduose „perskaityti“, kokia koncepcija jie grįsti. Tiesiogiai nei mokslinės, nei kvazimokslinės prieigos portretuose neatsispindi. Iš sukurtų portretų neabejotinai išsiskiria kranimetrinis portretas (I iliustr.), reprezentuojantis ne regimąją tikrovę, o kra-

niometrijos „pasaulį“. Tuo tarpu hibridinis „*Homo Catinus* portretas“ (II iliustr. centras), nors taip pat nutolęs nuo realybės, dėl tapybos stilistikos vizualiai pritampa prie kitų tradicinių portretų. Galime daryti išvadą, jog vaizdo stilistika ir medija automatiškai kuria jai žiūrovo priskiriamą „tikrumo“ lygį, tačiau tokį „tikrumą“ lengvai sugriauna kritinis mąstymas. Tradiciniame tapytame portrete objektyvumas ir subjektyvumas neatskiriamai susijungia, papildydami vienas kitą. Tuo tarpu kranimetrinis portretas iškrinta iš konteksto dėl perteklinio konkretumo ir nešamos informacijos švarumo, tad sąlyginai jį galima vadinti objektyvesniu. Jo teikiama informacija yra labai ribota ir vienaplanė, visa, ko šiame portrete trūksta, turi susikurti žiūrovas. Stebėdami kranimetrinius ir puodometrinius portretus (II iliustr.) mes matome matmenų tikrovę, egzistuojančią mintyse. Kasdieniame regimajame pasaulyje tokiu grynu pavidalu jos pamatyti negalėtume. Mūsų vaizduotė susieja minėtus pasaulius, atrodama jų tarpusavio ryšius ir galbūt net leidžia neblogai įsivaizduoti žmonių veidus. Tikėtina, jog pasitreniravę matytume akivaizdžius jų skirtumus, tačiau ar galime šiuose taškuose įskaityti portretuojamojo emocijas? Gal galime – bet ar kaukolės ir puodo matmenys turi emocijas¹⁴? Akivaizdu, kad šios emocijos būtų žiūrovo susikurtos. Nežinau, ar mes pasiryžę būti jaudinami tik mokslinio metodo nulemtu taškų išsidėstymu. Mes jau turime daugybę neemocionalios kūrybos pavyzdžių. Dauguma politinėms sistemoms paklūstančių menininkų kūrė saikingai su autoriaus emocijomis susijusį meną (akademizmas, socrealizmas...). Šis bruožas būdingas ir amatininkams, pavargusiems nuo monotoniško darbo – tuo galime įsitikinti žiūrėdami į Hirszos Leybowicziaus kunigaikščių Radvilų giminės (XVI–XVIII a.) grafinius portretus (po 1785, LDM Radvilų rūmų ekspozicija, Radvilų portretų salė). Spėju, portretuojamieji būtų norėję daugiau kūrėjo dėmesio ir rinkęsi asmeniškiausius kūrinius.

3) Kūrėjas visuomet palieka savo asmeninį pėdsaką darbe (Tiriamoji dalis: II „Tikrojo“ vaizdo poreikis, II.1.4-6 pav.), visiškai nepriklausomai nuo to, kokiais metodais ar intencijomis vadovaudamasis kūrė. Todėl galima daryti išvadą, jog subjektyvumo vengimas arba objektyvumo aukštinimas yra viena iš tiesos dangstymo strategijų. Nesvarbu – sąmoninga ji ar ne. Maža to, toks elgesys yra žmogiškas, o jo rezultatai dažnai žavesni, nei tiesos siekis. Kuriant nežinomos išvaizdos žmonių portretus ar rekonstruojant jų išvaizdą ir objektyvumas, ir subjektyvumas grynu pavidalu nepasiekiami, tačiau ir viena, ir kita gali padėti kūrėjui. Manau, jog skepticizmo laikais produktyvesnė ir įtikimesnė strategija yra subjektyvumo pripažinimas ir panaudojimas gilesniam portretuojamojo atskleidimui.

13 Perfrazuoju Nelsono Goodmano teiginį, jog bet koks vaizdas gali reprezentuoti bet ką, esant atitinkamoms sąlygoms.

14 Nors man įdomi spekuliatyviojo realizmo filosofija, emocionalių matmenų, atmesdamas antropocentrinį požiūrį, suvokti nepajėgiu.

Vaizdo įtaiga ir tikrumas slypi ne tiek deklaruojamuose kūrybos principuose ar naudojamose medijoje, kiek vaizdinio, esančio kūrėjo ir žiūrovo mintyse, atitikmenyje. Daugybė Kristijono Donelaičio portretų vaizdų (III iliustr.), sukurtų remiantis skirtingais principais, puikusiai dera tarpusavyje ir vienas nuo kito labiau skiriasi vaizdo stilistika nei asmens bruožų įvairovė (turbūt visi portretų kūrėjai buvo skaitę K. Donelaičio „Metus“). Panašu, kad bet kuris iš sukurtų portretų galėtų būti pripažintas tikru. [Beje, apie šio tyrimo metu sukurtą „Autoportretinį K. Donelaitį“ (A.8 (kūrybinė dalis)), Laimutė Ligeikaitė recenzijoje rašo: „...pagal tikslus ekshumuoto poeto kaukolės matmenis dailinininkas nupiešė savitą kaukolės versiją ir portretą, kuriam pritaikė savo veido bruožus (*keista, būtent tokį Donelaitį ir įsivaizduoju*)“¹⁵.] Galima teigti, kad būdami subjektyvūs kūrėjai vis tiek jaučia visuomenėje tvyrantį poeto vaizdinį¹⁶, tuo tarpu rūpinimasis moksliniais faktais, nors ir gali suteikti „įkvėpimo“, menkai tepadedu.

Tyrimo tekste cituoti filosofai siūlo neatskirti gamtos ir humanitarinių mokslų, objekto ženklo ar vaizdo nuo juslinio jo patyrimo. Aprašyti tapymo procesai tarsi įrodo, kad tapyba yra puiki medija, leidžianti organiškai susieti juslinį patyrimą su semiotinėmis vaizdo reikšmėmis. Tad tapytas portretas neturėtų būti pragmatikų pasmerktas išnykimui. Nežinia, ar užtenka subjektyvaus tapytojo požiūrio, norint reprezentuoti kokį nors asmenį, tačiau taip pat abejotina, kad pakanka kokios nors tikrovės dalies, pavyzdžiui, kraniometrijos duomenų reprezentacijos, siekiant ką nors įdomaus pasakyti apie žmones. Todėl kūrybinėje dalyje publikuojami vaizdo poreikio portretai žmogaus atvaizdą tyrinėja įvairiais požiūriais, o jų forma gali kisti, atsižvelgiant į kontekstą ir eksponavimo aplinkybes. Šiuo atveju pateikiami meninio tyrimo kontekstą atitinkantys jų variantai (A, B, C (kūrybinė dalis)).

4) Ar yra vaizdo yra melo ribos, atsakyti, man atrodo, neįmanoma. Riba skirianči mūsų įsivaizduojamą tikrovę nuo prasimanytos juda priklausomai nuo emocijų ir konteksto. Tačiau drąsiai galime teigti: vaizdai mums meluoja, bet mes vis tiek juos nauduosime, kad ir kaip tai tragikomiška būtų; vaizdų kūrėjai buvo ir bus subjektyvūs, bet mes vis tiek reikalausime iš jų vaizdų.

Tyrimo metu taip pat atsiskleidė kelios žmogaus veido atpažinimo ypatybės (nors ši tema ir nebuvo tyrimo tikslas):

a) portretuojamojo vaizdavimo stilistika daro įtaką ne tik vaizdo tikrumo iluzijai, bet ir veido atpažinimo procesui. Tyrime minimo rašytojo Jono Avyžiaus panašumas į poetą Kristijoną Donelaitį, autoriaus nuomone, yra šios ypatybės pasekmė.

b) konkrečiam individui būdingos veido išraiškos atkūrimas, gali būti svarbesnis, nei jo galvos formos ar veido detalių tikslus atkartojimas. Ši ypatybė išryškėjo kuriant autoportretinius poeto K. Donelaičio ir karaliaus Ž. Augusto ir jo sutuoktinių atvaizdus.

PRIEDAI

Prieduose atsidūrę tekstai padeda suvokti tyrimo aplinkybes ir ryšį su kitų specialistų darbais. Pavyzdžiui, priedas nr. 1, „D. G. Fahrenheito atvejis“, atskleidžia analogišką tyrinėjamam K. Donelaičio veido rekonstrukcijos atvejui tyrimą, kurio metu sukuriamas D.G. Fahrenheito portretas, naudojantis skaitmeninėmis technologijomis, remiantis kitais tikrovės kūrimo metodais. Taip pat šis tyrimas puikiai atskleidžia vaizdo poreikio apraiškas, t.y., ką žmonės daro, jei neturi jiems svarbaus asmens portreto. Prieduose taip pat galima rasti su kraniometrija ir kriminalistiniais veido rekonstrukcijos metodais susijusias schemas bei duomenis, taip pat 2011 metais Žygimantui Augustui Teleradio kompanijos išduotą pažymą.

15 Laimutė Ligeikaitė, „Metai“ atvėrė vartus, 7md, Nr.3 (1064), 2014 sausio 24 d.

16 Filosofas J. Ranciere'as šį reiškinį vadina bendruomenės jausminio audinio jutimu.

Žygimantas Augustinas gimė 1973 m. Vilniuje. 1991–1998 m.m. studijavo Vilniaus dailės akademijoje, 2001 m. Florencijos meno akademijoje, 2003-2004 m.m. Niujorko meno studentų lygoje, 2005-2007 m.m. Vilniaus dailės akademijos meno aspirantūroje (2008 m. suteiktas Menų licenziato laipsnis). Pagrindinė Žygimanto Augustino darbų tema – žmogaus kūnas ir jo būsenos, susiję su socialine padėtimi. Kaip įkvėpimo šaltinį jis dažniausiai naudoja savo kūną ir įvairius tekstus. Pavyzdžiu galėtų tapti Güntherio Grasso knygos herojaus Oskaro portretas - „Vyras su indeliu“ (antrasis prizas BP portreto apdovanojimuose Londono Nacionalinėje portretų galerijoje, 2002 m.). Didesni projektai: „Socialinis portretas“ (2003), „Ekstremalus sportas 3000“ (2009), „XX amžiuje“ (2012) pasakoja tikras ir išgalvotas istorijas apie žmones, jų aistras ir įsitikinimus. Tema dažniausiai atskleidžiama sukuriant instaliacijas iš autorinių tapybos darbų, piešinių, fotografijų, kartais *ready made* objektų. Už meninę kūrybą Žygimantas Augustinas pelnė ne vieną apdovanojimą: 2002 m. Elizabeth Greenshield fondo apdovanojimas (Kanada), 2005 m. prizas už geriausią debiutą profesionaliajame mene (Lietuvos Kultūros ministerija), 2003, 2009 m.m. Lietuvos Kultūros ministerijos stipendijos bei nemažai smulkesnių apdovanojimų. Nuo 1998-ųjų aktyviai dalyvauja grupinėse parodose, surengė daugiau nei dešimt personalinių parodų Lietuvoje ir užsienyje. Jo kūrinių yra įsigijęs Modernaus meno centras bei privatūs kolekcininkai.

2001-2013 m. m. Žygimantas Augustinas dėstė piešimą Nacionalinėje M.K. Čiurlionio menų mokykloje, nuo 2006 m. dėsto Vilniaus dailės akademijoje. Taip pat skaito viešas paskaitas, rengia kūrybines dirbtuves, dalyvauja konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. Kūrinių ir paskaitų tematika – tapyba, piešimas, vaizdo sąsajos su realybe ir mąstymu, XVI – XVII a. Vakarų Europos tapybos ir piešimo specifika, autoportretas šiuolaikiniame mene.

Žygimantas Augustinas was born in 1973 in Vilnius. In 1991–1998 he studied at the Vilnius Academy of Arts, in 2001 at the Florence Academy of Art, in 2003-2004 at the Art Students League of New York, in 2005-2007, he studied as a post-graduate licentiate at the Vilnius Academy of Arts (in 2008, awarded Licentiate of Art degree). Žygimantas Augustinas artworks are usually related with the representation of the human body and the social states of human beings. His main source of inspiration is his own body and various texts. An example could be the portrait of Oskar, the literary hero of the Günther Grass book “Tin Drum” (second prize award winner in BP portrait awards, National Portrait Gallery, London, 2002). Bigger projects, sponsored by the Ministry of Culture of the Republic of Lithuania: “Social portrait” (2003), “Extreme Sports 3000” (2009), “In the XX Century” (2012), tell true and fictional stories about people, their passions and beliefs. His shows are installations of paintings, drawings and sometimes photos and ready-mades. Žygimantas Augustinas has won many awards for artistic creation, amongst them the Elizabeth Greenshields Foundation Award (Canada, 2002), the professional art debut prize of the Ministry of Culture of the Republic of Lithuania, and a number of smaller ones. He has held more than 10 solo exhibitions in Lithuania and foreign countries. His works have been acquired by the Modern Art Museum of Lithuania and private collectors.

Beside artistic creation, Žygimantas Augustinas has taught drawing at National M.K. Čiurlionis School of Arts (2001-2013), and has been teaching since 2006 at Vilnius Academy of Arts. He also reads public lectures, organizes workshops, and participates in conferences in Lithuania and abroad. Main topics are painting, drawing, picture relation with reality and thinking, specifics of XVI - XVII century Western European painting and drawing and self-portrait in contemporary art.

Žygimantas Augustinas

VAIZDO POREIKIS

Meno projektas

Meno doktorantūra, meno sritis,
dailės kryptis (W100)

PICTURE DEMAND

Art Project

Doctorate in Fine Art (W100)

Tiražas 60 egz.

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS LEIDYKLA

Dominikonų g. 15, LT 01131 Vilnius

Tel. 852791015

leidykla@vda.lt

Stilius ir maketas: Žygimantas Augustinas ©

Redagavimas ir korektūra: Augustė Augustinaitė

Vertimas į anglų kalbą: UAB „Baltijos Vertimai“

ISBN 978-609-447-185-8