

Rancière'o iššūkis Lietuvos modernaus meno istorijoms: naujų juslinių struktūrų galimybė

Karolina Rybačiauskaitė

Vilniaus universiteto
Filosofijos institutas
E. paštas karolina.rybaciauskaite@fsf.vu.lt
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6737-2090>

Santrauka. Šiame straipsnyje, pasitelkiant Jacques'o Rancière'o meno režimų teoriją bei praktinį Vinco Kisarausko tapybos atvejį, siekiama parodyti, jog, vertinant XX a. modernų meną kaip visų trijų meno režimų susikirtimo vietą, imanoma atsiriboti nuo daugelio binarinių opozicijų, šiandien vis dar naudojamų mąstant apie modernų meną posovietinėse ir posocialistinėse šalyse, bei išvengti modernaus meno naratyvų, turinčių meno atsilikimo ir neįgalumo potekstę. Rašant modernaus meno istorijas su Rancière'u, galima teigti, kad bent jau dalis Lietuvos meno sovietmečiu nei vėluoja, nei yra tylus, tačiau, veikiant estetiniam meno režimui, tampa naujų tipišku formų ir bendro juslinio audinio kūrimo vieta.

Pagrindiniai žodžiai: Kisarauskas, politinė estetika, jauslumo padalijimas, meno režimai, Rancière'as, tylusis modernizmas, vėluojantis modernizmas

Rancière's Challenge for the Lithuanian Modern Art Histories: The Possibility of New Sensible Structures

Abstract. By analysing Jacques Rancière's conception of art regimes and taking the practical example of paintings by Lithuanian artist Vincas Kisarauskas, it is demonstrated that by thinking about the modern art in the 20th century as the intersection of the three art regimes by Rancière, we might escape from the binary oppositions still prevailing in the interpretations of modern art in post-soviet and post-socialist countries, and also escape the current narratives of late and silent modernisms implying the belatedness and disability of modern art created in Soviet Lithuania. By writing histories of modern art with Rancière, it is possible to claim that at least a part of Lithuanian modern art is neither late nor silent. On the contrary, the part operating in the aesthetic regime of art becomes a space of search for the new tropes of expression and of the common sensual fabric of life.

Keywords: Kisarauskas, politics of aesthetics, distribution of sensible, art regimes, Rancière, late modernism, silent modernism

Padėka. Išskirtinę padėką už vertingus komentarus norėčiau skirti prof. Kristupui Saboliui, kuriam vadovaujant Vilniaus universitete atlikau magistrinį tyrimą „Jacques'o Rancière'o meno režimų samprata posovietinių šalių meno istorijos kontekste“. Šio tyrimo, 2018 m. apginto kaip magistro darbas, pagrindu parengtas ir šis straipsnis.

Received: 11/11/2019. **Accepted:** 04/02/2020

Copyright © Karolina Rybačiauskaitė, 2020. Published by Vilnius University Press.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Įvadas

Œdipe est tout naturellement le héros de ce régime de pensée qui identifie les choses de l'art comme choses de pensée, en tant que modes d'une pensée immanente à son autre et habitée en retour par son autre.

Jacques Rancière¹

Šiuolaikinės Vakarų meno teorijos ir istorijos diskurse egzistuoja požiūris, kad modernybė meninių praktikų istorijoje daugiausia pasireiškė kaip *mimēsis* atsisakymas ir autonomijos principo įgyvendinimas. Remiantis šia prielaida, teigiama meninių praktikų istorinė evoliucija, kurios metu, figūratyviajam menui virstant abstrakčiuoju, nuo realizmo pereita prie modernizmo. Atitinkamai, norint parodyti evoliucinės logikos suardymą, dar dažnai vadinamą meno krize, mirtimi ar pabaiga, vartojamos avangardo ir postmodernybės sąvokos. Vienas iš teleologinės modernybės sampratos kritikų, prancūzų filosofas Jacques'as Rancière'as tvirtina, kad toks aiškinimas trukdo suprasti tikruosius modernybės apibrėžiamus pokyčius. Jis siūlo meno atpažinimo režimų koncepciją, pagal kurią estetiniu režimu veikiantis modernus menas yra specifiškas naujų realybės reprezentavimo būdų paieškomis bendrame žodžių-ženklų paviršiuje bei metalygmenyje vykdoma politika. Rancière'o koncepcija fundamentaliai suardo įprastą Vakarų kultūros ir meno istorijoje nusistovėjusią XIX ir XX a. meno periodizaciją ir pasiūlo alternatyvą daugeliui bandymų teoriškai apmąstyti XX a. meną (Clemento Greenbergo, Jean'o François Lyotard'o, Fredrico Jamesono, Jeano Baudrillard'o, Arthuro Danto ir kitų teorijoms²).

Progresu ir nuosmikiu, universalialia menine ir etine būtinybe paremta modernybės koncepcija problemiška ir maštant apie posovietinių ir posocialistinių šalių modernų meną. Kaip teigia kroatų meno filosofė ir istorikė Ana Peraica, plačiai išsisknijusi kolonialistinė Greenbergo modernybės samprata, supriešinanti „aukštajai“ Vakarų kultūrai artimą (neo)avangardinį meną ir „žemajai“ masinei kultūrai būdingą, neva autentišką Rytų Europos produktą – socialistinį realizmą, lemia gėda ir nevisavertiškumo jausmu pagrįstą Rytų Europos meno istorijos naratyvų kūrimą (Peraica 2006: 473).

Pats Rancière'as savo tekstuose retkarčiais mini „Vakarų tradiciją“, tačiau iki galo nėra aišku, kokių mastu jo meno atpažinimo režimai yra būdingi konkrečiam geografiniam ar kultūriniam regionui (Rockhill 2017: 207). Nepaisant to, kad ir pats Rancière'as, kiek autorei yra žinoma, savo tekstuose niekada nesiremia Centrinės ir Rytų Europos meno pavyzdžiais, straipsnyje ketinama parodyti, jog meno režimų teorija puikiai taikytina ir šiame regione. Svarbu paminėti, jog apskritai Rancière'o meno režimai patys savaime nėra priklausomi nuo Vakarų meno istorijoje prigijusių epochų, žanrų ar kūrybinių strategijų. Estetinis meno režimas apibūdina meninės kūrybos produkcijos ir percepcijos sistemos

¹ „Oidipas savaime yra šio mąstymo režimo herojus, kuriame meniniai fenomenai identifikuojami kaip mąstymo fenomenai, kaip vienas kitam imanentiški ir vienas kitą apgyvendinantys mąstymo būdai“ (Rancière 2001: 89). Vertimas – K. R.

² Daugiau apie Lyotard'o, Jamesono, Baudrillard'o, Danto ir Rancière'o meno režimų sampratos ryšį žr. Tanke 2011.

pobūdį, ryšių tarp meninės kūrybos ir estetišės patirties pasiskirstymo būdą, tam tikrą laikinio ir erdvinio pasidalijimo formą, todėl jis gali veikti bet kokio tipo kūryboje³.

Šiame straipsnyje teigiama, jog Rancière'o meno režimų teorinės prielaidos galėtų padėti išvaduoti sovietmečiu kurto meno tyrimų diskursą nuo binarinės logikos, modernizma tvirtai atskiriančios nuo socialistinio realizmo ir postmodernizmo, oficialų meną nuo neoficialaus, konformistinių – nuo nonkonformistinio, politinių – nuo apolitinių⁴. Siekiant parodyti Rancière'o teorijos produktyvumą ne tik teoriškai, bet ir praktiškai, pasitelkiamas Vinco Kisarausko (1934–1988) tapybos pavyzdys, Oidipo ir Antigonės interpretacijos.

Gretinant Rancière'o meno režimų teoriją ir Kisarausko kūrybą, laikomasi prielaidos, jog tiek filosofas, tiek menininkas yra lygiaverčiai kūrėjai, siūlantys tam tikrus materialius suvokimo raštus, kuriuos šiuo atveju pasiūlo mitinė Oidipo figūra. Kisarausko kūryboje Oidipo ir Antigonės interpretacijos užima ypatingą vietą. Kaip vienos iš svarbiausių figūrų ir asmeninės tragedijos metaforų, jos lydi tapytojo kūrybą beveik tris dešimtmečius – nuo XX a. 7-ojo iki 9-ojo pradžios. Neatsitiktinai ir šio straipsnio pradžios Rancière'o citatoje minima Oidipo figūra yra estetinio režimo metafora, o pats Oidipas – „šio mąstymo režimo herojus“. Anot Rancière'o, ji apima visa tai, kas nebetinka reprezentaciniam režimui, ir įkūnija tai, kas priklauso estetiniam meno režimui⁵. Oidipas išardo harmoningą pasidalijimą tarp žinojimo efektų ir *pathos* efektų. Jis yra tas, kuris žino ir nežino tuo pačiu metu, bei tas, kuris veikia savarankiškai ir kenčia besąlygiškai. Tai yra būtent šis dvigubas priešybių identitetas, estetišės revoliucijos metu priešpriešintas reprezentaciniam modeliui, meno fenomeną paverčiant naujos estetikos disciplinos problema. Viena vertus, supriešinamos reprezentacinio veikimo normos ir absoliuti *kūrimo* galia, paklūstanti savo pačios produkcijos ir demonstravimo principams, kita vertus, šios besąlygiškos produkcijos galia identifikuojama su absoliučiu pasyvumu (Rancière 2001: 88–89).

Pirmoje šio straipsnio dalyje daugiausiai dėmesio skiriama šiuolaikiniams sovietmečiu Lietuvoje kurto meno tyrimams – išskiriamos kelios pagrindinės mąstymo ir vertinimo tendencijos, numanančios šio laikotarpio meno atsilikimą ir neįgalumą. Antroje dalyje analizuojamos Rancière'o meno režimų teorinės prielaidos, leidžiančios peržengti įvairias binarines poras, naudojamas minėtuose tyrimuose, bei pasiūlyti joms lygesnę konceptualinę alternatyvą. Trečioje dalyje demonstruojama Rancière'o meno režimų praktinė reikšmė, kai teorinės prielaidos grindžiamos ir praktiniu Vinco Kisarausko tapybos pavyzdžiu.

³ Rancière'as (2017b: 277) teigia, jog nors menininkų naudojamos medijos keičiasi, net ir šiandien kuriamo meno emocijinė galia ir teksto suprantamumas išlieka toks pat – taigi, ir veikia pagal tą patį, estetinį režimą.

⁴ Plačiau apie binarinės logikos naudojimo tendencijas vertinant sovietmečiu kurto meną – pirmoje šio straipsnio dalyje. Daugiau apie modernėjimo ir disidentizmo naratyvus bei jų svarbą formuojant binarinį sovietmečiu kurto meno suvokimą žr. Dovydaitytė 2010, Žvirblytė 2013.

⁵ Rancière'o meno režimų teorijoje išskiriami trys režimai – etinis, reprezentacinis ir estetišės. Veikiant etiniam meno režimui mąstoma apie atvaizdus ir jų taikymą bendruomenės poreikiams patenkinti, pvz., taikomąją paskirtį ir edukacinį poveikį. Reprezentacinio režimo atveju, klasifikuojant veiklos ir kūrybos būdus, identifikuojama nauja hierarchinė „menų“ schema ir aiškiai apibrėžiami jų vertinimo kriterijai, atitinkamai surikiuojami vaizduojami subjektai, išraiškos formos ir jiems pritingantys žanrai. Šis režimas vadinamas reprezentaciniu, kadangi būtent reprezentacijos idėja arba *mimesis* susieja minėtus veikimo, kūrimo, matymo bei vertinimo būdus ir atitinka hierarchinės bendruomenės viziją. Veikiant estetiniam režimui, menas tampa singularus, dalijami jau ne veiklos, bet jslumo būdai (Rancière 2000: 31).

Vėluojantis ir tylusis modernizmas

Vertindama šiuolaikinį sovietmečiu sukurto meno tyrimų lauką, išskyrčiau keletą pagrindinių naratyvų, turinčių atsilikimo ir neįgalumo potekstes. Vieną iš jų pavadinau „vėluojančiu modernizmu“, kita kryptis – tai Lietuvos menotyroje prigijęs „tylusis modernizmas“. Vėluojančio modernizmo, arba kitaip – modernėjimo idėja būdinga toms posocialistinėms šalims, tarp jų ir Lietuvai, kuriose XX a. pirmojoje pusėje, kai jos dar tik pradėjo kurti savo valstybes, nuoseklesni avangardo eksperimentų judėjimai nesiformavo, o vėliau, 6–7 dešimtmečiais, moderni plastinė ir turinio raiška ir toliau plėtojosi veikiamą griežtos ideologinės kultūros politikos. Kreipiant dėmesį pirmiausia ne į turinį, bet į panašias formalistines meno savybes, ir remiantis prielaida, kad universalios modernaus meno formos galėjo vystytis ne tik ten, kur jos atsirado, bet ir kitose vietose, nevienodu metu, nepriklausomai nuo skirtingo politinio, socialinio ir kultūrinio konteksto, Lietuvoje XX a. 7–9 dešimtmečių menas laikomas vėlyvučiu modernizmu, o ne, pavyzdžiui, postmodernizmu ar šiuolaikiniu menu, kuris tuo pačiu metu buvo kuriamas Vakarų šalyse.

Ši situacija lemia tai, jog Lietuvos modernaus meno istorija tiek Nacionalinėje dailės galerijoje Vilniuje, tiek įvairiose menotyros studijose dažnai vertinama kaip „homogeniškas formalių atradimų naratyvas ir dvidešimto amžiaus istorijos šmėklų persekiojimo atrodo išvengusi“ (Dovydaitytė 2010: 119). Modernėjimo naratyvą kritiškai vertina menotyrininkai Linara Dovydaitytė ir Kęstutis Šapoka. Dovydaitytė teigia, jog, norint išsivaduoti iš binarinės logikos, svarbu nepriešinti modernizmo ir socialistinio realizmo, bet atpažinti modernizmą kartu su socialistiniu realizmu sovietinėje kultūroje. „Modernizmo“ sąvoka buvo vartojama ir Sovietų Sąjungos viduje. Be to, pats terminas „socialistinis modernizmas“ taip pat nėra savaime nesuderinamas (Dovydaitytė 2012: 161). Šapoka taip pat siūlo sutapimų ir skirtumų pirmiausia ieškoti sovietinės imperijos viduje, komunistiniame bloke, ir tik jau tada per santykį su „Vakarų (įsivaizduojamu) menu“. Anot jo, modernėjimo problematika kaip dominuojantis pasakojimo būdas neturėtų būti savaime suprantamas, nes, nepaisant „tariamai vakarietiško sąvokų ir paviršinių pavidalų“, tiek mūsų (neo)avangardas, tiek apskritai modernizmas net ir po Nepriklausomybės atgavimo nebuvo „tiesiog vakarietiški“ (Šapoka 2017).

Modernėjimo naratyvas kai kuriuos šiuolaikinio meno reiškinius pavertė „vėluojančiais“, pavyzdžiui, 9-ojo dešimtmečio Lietuvos menininkų grupė „Post Ars“ tapo tik „vėluojančiu neoavangardu“, o kai kuriems tiesiog neliko vietos – vadinamasis postmodernizmas Lietuvoje taip ir nepasirodė. Nepaisant to, jog iki 1989 metų būta įvairių šiuolaikinio meno formų pavyzdžių, tokių kaip Kazimieros Zimblytės instaliacijos Vlado Vildžiūno sode Jeruzalėje ar Viliaus Kazimiero Orvido sodyba Kretingos rajone, jie vėluojančio modernizmo naratyve pranyksta. Kaip pastebi šiuolaikinio meno kuratorius ir kritikas Raimundas Malašauskas, postmodernizmo kategorija Lietuvoje naudojama visai kitu aspektu. Jis rašo (Malašauskas 1999: 59–60):

Paradoksalu, tačiau postmodernizmo sąvoką Lietuvoje dažniausiai tebevartoja vyresnės kartos menininkai, atstovaujantys lokaliai modernistinę arba premodernistinę pasaulėžiūrą ir es-

tetiką. Dėsninga, kad minėtas terminas jų lūpose turi negatyvią (neretai ksenofobinę ir netgi demonizuojančią) funkciją – juo apibūdinami nesuprantami nelietuviškos kilmės reiškiniai, nepaisant to, kad postmodernizmo programa yra itin tolerantiška lokalinei raiškai. <...> Atitinkamai, šioje aplinkoje įprasta remtis modernizmo kategorija, kuriai būdingas tradicinis konfrontuojančio avangardisto vaidmuo ir jame glūdinti aukos idėja.

Kita meno vertinimo kryptis, turinti neigalumo potekstę, kyla iš tyliojo modernizmo sampratos – poreikio matuoti sovietmečiu kurto meno politinį poveikį. Tylusis modernizmas – tai terminas, kuriuo Elona Lubytė, pristatydama „tyliųjų modernistų“ parodą 1997-aisiais, apibūdino Lietuvos modernų meną, sukurtą laikotarpyje nuo 1962-ųjų iki 1982-ųjų. Anot Lubytės (1997: 10), tylieji modernistai nesutiko su okupacinės valdžios primestomis socialistinio realizmo dogmomis ir ši jų nuostata įgavo „tylaus politinio nesuitaikymo atspalvį“. Tylaus, nes, kaip siūlo meno istorikė, galbūt „mažos valstybės piliečių valstietiškas atsargumas nulėmė, kad radikalių meninių sąjūdžių XX a. lietuvių dailėje nebuvo“ (*ibid*: 18). Politinis nesuitaikymas vertinamas iš modernėjimo perspektyvos – svarbiausiais kriterijais laikomi stilistiniai ieškojimai ir formos eksperimentai. Šis terminas netikslus, nes, nepaisant menininkų politinio prieštaravimo, verčia juos dalyti į dvi grupes: į konformistus ir nonkonformistus, į tuos, kurie priklausė oficialiajai kultūrai, ir į tuos, kurie – ne, o pats menas taip pat imamas vertinti kaip politiškas arba apolitiškas⁶. Alfonsas Andriškevičius (2013: 87) taip pat sutinka, jog modernizmas buvo tylus, nes menininkai nemaištavo, t. y. neorganizavo demonstracijų, streikų, piketų, nestatė barikadų, neįteikinėjo peticijų. Kita vertus, jei vertintume meninę raišką, būtų netikslu teigti, kad pati kūryba tuo metu visai nesikeitė, nebuvo joje nieko kritiško ar šokiruojančio. Taigi Lietuvos menotyros diskursui būdinguose modernėjimo ir disidentizmo naratyvuose egzistuojančios atsilikimo ir neigalumo potekstės verčia sovietmečiu sukurtą meną vertinti kaip gerokai pavėlavusį ir nepakankamai politišką.

Modernizmo koegzistencija ir politinė estetikos logika

Rancière'o meno režimų teorijoje suabejojama bent keliomis teorinėmis prielaidomis, kurios maitina binarinėmis poromis grįstus modernėjimo ir disidentizmo naratyvus. Pirma, Rancière'as griežtai paneigia teleologinį modernizmo aiškinimą – modernizmo tęstinumo idėją, grįstą formalistiniu grynumo siekiu, ir leidžia mąstyti apie daugybę lygiaverčių modernizmo skirtingose vietose skirtingu laiku. Antra, jo estetikos sampratoje atsisakoma manyti, jog iš esmės autonomiškas modernus menas galėjo būti politiškas tik menininkams tiesiogiai reaguojant į aiškiai apibrėžtą politinį lauką. Kitaip tariant, Rancière'o meno režimų teorijoje kalbama apie politišumą, kuris nereiškia menininkų nesuitaikymo siekiant konkrečių politinių tikslų – pavyzdžiui, laužant valdžios primestas vaizdavimo taisykles – kuriant atitinkamos formos ir turinio meno kūrinius ar streikuojant

⁶ Meno politinė reikšmė neiški ir tada, kai kalbame apie tokias šalis kaip tuometinė Čekoslovakija, kur nonkonformistams pavyko suburti radikalius meninius sąjūdžius, ar Lenkija, kurioje valdžios įtaka meninei kūrybai buvo gerokai mažesnė.

gatvėse. Jis rašo apie tokį estetiniam meno režimui būdingą politiškumą, kuris pasireiškia per pačią meno kūrinį kūrimo logiką ir sudaro sąlygas kalbėti apie politiškumo formą, būdingą XX a. meninei kūrybai skirtinguose Europos regionuose.

Pirmiausia, aiškindamas modernybės pokyčius, Rancière'as paneigia formalistinį skirtingų meno šakų išsigrininimo siekį. Jis teigia, kad XX a. modernaus meno rūšys neužsidarė savo medijose, tačiau, priešingai, vis labiau dominuojant estetiniam meno režimui, ėmė ieškoti naujų tipiškų formų bendro paviršiaus erdvėje. Greenbergui perėjimas nuo realistinio prie abstraktaus vaizdavimo reiškė tikroviško, bendrų patirčių pasaulio virtimą grynai optinių pojūčių pasauliu, o Rancière'ui jis rodo juslumo padalijimo (*partage du sensible*) – skirtingų žodžių ir formų supynimo režimų pokytį. Anot Rancière'o, šis pokytis išryškėjo estetiškos revoliucijos metu, XVIII a. antrojoje pusėje. Estetinė veikla, išlaisvinta nuo ankstesnių ryšių, tapo vis labiau įgalinama per nevienalytę, sau pačiai svetimos minties formos jėgą: tai, kas sukurta, imta suvokti kaip nesukurta, žinojimas virto nežinojimu, ketinimas atpažįstamas kaip netyčinis veiksmas, *logos* kaip *pathos*, etc. Estetinis režimas įtvirtino absoliutų meno singularumą (*singularité*) ir kartu sunaikino bet kokią pragmatinį jo singularumo ypatybės kriterijų (Rancière 2000: 31–32). Taip Rancière'o teorijoje, kaip pastebi Benas Highmore'as, modernizmo terminas, įprastai linkęs privilegijuoti „nemimetines“ vizualaus meno praktikas, tampa disfunkcinis. Kad galėtų atsirasti abstrakcija, juslumo padalijimas turėjo būti perdalytas dar fundamentalesnio padalijimo – visų pirma, kad paveiklo objekto klausimas nebektų reikšmės; kad tam tikri objektai ir juos vaizduojantys kūriniai taptų vienodai svarbūs (Highmore 2011: 49).

Neigdamas realizmo–modernizmo–postmodernizmo triadą, Rancière'as teigia, kad modernus perėjimas nuo realistinio prie abstraktaus vaizdavimo arba „antimimetinė revoliucija“ niekada nereiškė panašybės išsižadėjimo, nes *mimesis* idėja grįsta ne panašumo principu, bet tam tikrų ryšių tarp meninių praktikų ir jų matomumo bei suprantamumo būdų visuma. Anot Rancière'o, antimimetinės revoliucijos arba estetinio meno režimo įsigalėjimą demonstruojantis principas nėra „kiekvienam savo“, susaistantis atskiras meno rūšis ir tik joms būdingas medijas. Priešingai, tai yra principas – „kiekvienam kito“. Poezija nesusitelkia į savęs pačios imitavimą, bet tiek poezija, tiek tapyba imituoja viena kitą ir tuo pačiu metu išlaiko tam tikrą atstumą viena nuo kitos. Tai nereiškia, kad žodinė kūryba pasineria tik į tekstines, o vizualinė – tik į vaizdines ypatybes, bet, atvirkščiai, tai rodo, kad nyksta principas, atskiriantis „žodžių“ ir „formų“ meną, laikinius ir erdvinis menus, ir vietoje atskirų imitacijos sferų kuriasi bendro paviršiaus sfera (Rancière 2003: 119–120). Būtent šioji bendro formų–ženklų paviršiaus sfera ir yra tikroji modernios tapybos „medija“ – medija, kuri neturėtų būti identifikuojama su meninių priemonių ar kaip kitaip diktuojamomis normomis (*ibid.*: 110). Tad pagal Rancière'o meno režimų teoriją ne tik kad nebelygia tvirtai apibrėžtų taisyklių, kurie subjektai gali būti vaizduojami, o kurie – ne, bei kaip jie privalo būti pavaizduoti, bet ir pats vaizdas nustoja imituoti arba „pateikti“ žodį ir tampa įmanoma jų „pateiktis“ vienoje bendroje erdvėje, kurioje ženklai, formos ir veiksmai yra lygūs.

Dar viena svarbi Rancière'o prielaida, leidžianti kitaip mąstyti apie XX a. kuriamo meno politiškumą, tai idėja, jog tipiškų formų kūrimas bendroje formų–ženklų paviršiaus

erdvėje yra iš esmės politinis veikimas. Kitaip tariant, estetiniam režimui yra būdinga politikos logika – juslumo padalijimo principas, pagal kurį įvairios praktikos ir žinios, parodydamos, kas iki šiol buvo nematoma, negirdima ir nesuprantama, kuria bendrą pasaulį ir tuo pačiu metu lemia subjektų galimybes būti ir veikti tam tikrose to pasaulio vietose, jį suvokti, suprasti ir transformuoti (Rancière 2017a: 12). Šiam veikimui charakterizuoti norėčiau pasitelkti Rancière'o dažnai naudojamą SSRS dokumentinio kino pradininko Dzigos Vertovo darbų pavyzdį. Anot Rancière'o, Vertovas komunizmo veikimą vaizdavo susiedamas archajinių piemenų, žvejų, medžiotojų, audėjų praktikų motyvus filme „Šeštoji pasaulio dalis“ (1926) ir konvejerinės gamybos darbininkų, šachtininkų ir rašančiųjų spausdinimo mašinėle judesius bei judesius, atliekamus manikiūrininkų bei batų blizgintojų, filme „Žmogus su kino kamera“ (1928). Filmuose įkūnytas komunizmas neatkartoja nei Sovietų Sąjungos lyderių politinės programos, nei to laikotarpio įvykių išsklotinės, tačiau menininko rankose tampa tolesnių įvykių prognoze. Rancière'as (2017b: 265) rašo:

Jis [Vertovas] konstruoja šio naujo gyvenimo būdo laiką toje pačioje nepertraukiamoje sekoje derindamas pasikartojančius *tailorizuotos* pramonės judesius su protėvių praktikų judesiais ir netgi su paveldėtomis klasinės visuomenės manieromis. Svarbiausia yra pačioje ritmikoje esanti galimybė. Taip jis sukuria tam tikrą komunistinę estetiką, sovietinio gyvenimo juslinio audinio tipą.

Neturėdami jokio siužeto, veikėjų teksto, kuris paaiškintų, kas dedasi ekrane, filmai ne „reprezentuoja“, ne pasakoja apie konkrečius politinės ar ekonominės sistemos bruožus, bet susieja skirtingus veiksmus, demonstruoja bendrą visų kasdien vykdomų veiklų ritmą ir taip kuria naują bendros patirties juslinę struktūrą (Rancière 2017a: 83). Ši struktūra, filosofo teigimu, ir yra tikrasis avangardo menininkų modernistinės programos politinis tikslas, besislepiančias po mašinų bei greičio šlovinimu (Rancière 2017b: 245). Anot Rancière'o, estetinis meno režimas veikia ne dėl siekio inicijuoti meninį lūžį, bet dėl noro reflektuoti tai, kas kuria meną ir ką menas kuria⁷. Kitaip nei reprezentacinio režimo atveju, kuriame tai, kas yra sena, priešpriešinama tam, kas yra nauja, veikiant estetiniam meno režimui sukeliamas kontrastas tarp dviejų „istorizmo režimų“: meno ateitis ir atsisiskyrimas nuo to, kas duotuoju metu yra ne menas, nepaliojama perorganizuojama praeitį (Rancière 2000: 35–36) ir taip šie „novatoriški juslinės patirties tipai potencialiai rodo būsimo bendruomenės formų galimybes“ (*ibid.*: 45). Kaip teigia Lotte Philipsen (2010: 131), būtent dėl to, kad estetinio režimo atveju menas nesiekia perduoti jokio specifinio (etinio ar reprezentacinio) pranešimo, fundamentali laisvė ir lygybė suteikia estetiniam meno režimui politinį išsilaisvinimo pobūdį. Taigi, pasiūlydamas meno režimų teoriją, Rancière'as išlaisvina paskutinių kelių šimtmečių meno suvokimą nuo bet kokio istoriniais imperatyvais grįšto normatyvumo ir atveria kitokio pobūdžio meno politiško lygmenį. Toliau plačiau aptarsiu šių idėjų relevantiškumą problemiškoje sovietmečio aplinkoje.

⁷ Pavyzdžiui, futuristai ar konstruktyvistai, anot Rancière'o (2000: 36–37), nepaisant naujų meninių stilių išradimo, nesiekė meninės revoliucijos, o tik norėjo pasiūlyti kitokį būdą gyventi tarp žodžių, vaizdų ir prekių.

Tipiškos formos ir juslinis audinys sovietmečiu

Rašant modernaus meno istorijas remiantis Rancière'o meno režimų samprata ir modernybės pokyčius suvokiant kaip naujų tipiškų formų paiešką ir bendro juslinio audinio kūrimą, XX a. menas Centrinės ir Rytų Europos regione gali būti vertinamas ne kaip fragmentiška formalistinė Vakarų modernizmo kopija, bet kaip visų trijų – etinio, reprezentacinio, estetinio – meno režimų veikimo rezultatas. Viena vertus, dalis šio meno veikė etiniu ir reprezentaciniu režimais, t. y. menas buvo kuriamas ir vertinamas pagal edukacinį poveikį visuomenei, neatmetant ir *mimesis* principo keliamų reikalavimų, kai buvo turima galvoje meninė vertė ar skirtumas nuo vakarietiško modernizmo⁸. Kita vertus, dalis sovietmečiu atsiradusių meno kūrinių buvo sukurti estetiniu režimu – tiek kai kurie vadinamieji konformistai, tiek ir nonkonformistai pasižymėjo naujų tipiškų formų paieškomis ir bendruomeninio gyvenimo juslinių principų kūrimu. Tokiu būdu Rancière'o meno režimų koncepcija pasiūlo būdą mąstyti apie sovietmečiu sukurtą meną ne kaip apie laviruojantį tarp oficialaus / neoficialaus, konformistinio / nonkonformistinio, politinio / apolitinio opozicijų, bet kaip veikiantį estetiniu režimu ir turintį metapolitinį lygmenį. Remdamiesi šia logika, neprivalome nustatinėti tiesioginio sovietmečiu kurto meno politinio ar socialinio poveikio. Metapolitiniu lygmeniu dalis jo neabejotinai prisidėjo prie naujo juslinio gyvenimo audinio kūrimo ir žadėjo vienokią ar kitokią ateities visuomenės struktūrą. Aptariamų posovietinių ir posocialistinių šalių atveju toji struktūra susijusi su politiniu, socialiniu ir kultūriniu persikūrimu – išsilaisvinimu. Meno politiškas pasireiškė per vidines kūrinių struktūras ir įvairius tarpmedialius ryšius – kai tai, kas nematoma, negirdima ir nesuprantama, tapo matoma, girdima ir įgalino plėsti suprantamumo ribas.

Vienas iš tokių Lietuvos menininkų, kuris sovietmečiu kūrė ir veikiant estetiniam režimui tapytojas Vincas Kisarauskas. Jo kūryboje galima išvelgti naujų tipiškų formų paiešką ir politinį bendro juslinio audinio kūrimą. Trumpai pristatysiu Kisarausko kūrybos interpretavimo ir vertinimo problemas, o vėliau aptarsiu estetinio režimo veikimo galimybes jo Oidipo ir Antigonės interpretacijose. Tiek iškart po Nepriklausomybės atgavimo, tiek vėlesniuose vertinimuose Kisarausko darbai dažnai aptariami analizuojant spalvinę, grafinę ir erdvinę raišką arba kitais būdais atsiejant juos nuo svarbių istorinių politinių ir socialinių sukūrimo kontekstų⁹. Šis tapytojas tikrai nėra vienintelis

⁸ Kaip pastebi slovėnų meno istorikė Eda Čufer (2010: 195), laikui bėgant, menininkų sąjungų reikalavimai tokiose socialistinėse šalyse kaip Lenkija, Čekoslovakija ar Jugoslavija buvo pagrįsti ne tiek socialistinio realizmo kaip vienintelio teisėto stiliaus palaikymu, bet siekimu kontroliuoti patį meno apibrėžimą. Kai kuriose šalyse Gre-enbergo modernizmo versija buvo toleruotina, tačiau kultūros politika išliko nepakanti bet kokiai kitokiai meno sampratai, nei kad buvo iš anksto apibrėžta.

⁹ Iš vėlesnių vertinimų minėtini nuosekliai vykdomi Mildos Žvirblytės tyrimai, kuriuose išsamiai apibūdinama Kisarausko kūrybos tyrimų istoriografija (žr. Žvirblytė 2013), o jo konstruktyvus mąstymas siejamas su Lenkijos avangardo reiškiniiais ir Vytauto Kairiūkščio meniniu palikimu (žr. Žvirblytė 2014). Apie formaliąsias Kisarausko kūrinių struktūras ir jų ryšį su struktūralizmu bei poststruktūralizmu (Claude'o Levi-Strausso, Algirdo J. Greimo, Michelio Foucault ir Gilles'o Deleuze'o idėjomis) rašo Erika Grigoravičienė (žr. 2013, 2017). Grigoravičienė yra minėjusi ir Rancière'o meno režimus, tačiau pati teorija suvokiama veikia instrumentiškai – kaip labiausiai tinkanti „siurrealizmo, prancūzų naujojo realizmo ir vėlesnei metonimijos, apropracijos, montažo metodus naudojančiai kūrybai analizuoti“ (2017: 11). Kaip vieną iš išimčių šių tyrimų kontekste vertėtų paminėti Aistės Kisarauskaitės (2015) analizę, kurioje Kisarausko kūryba struktūruojama pasitelkiant keletą politinių, socialinių ir kultūrinių menininko gyvenamo laikotarpio kontekstų.

to laikotarpio menininkas, kurio kūrybą vertinant dažniausiai susitelkiama į formos, o ne turinio klausimus, bet jo atveju tai yra problemiška bent dėl kelių priežasčių. Pirma, tokios analizės tampa problemiškos tada, kai susiduriama su kūriniais, kuriuose naudojamos ir vadinamajam postmoderniam menui būdingos strategijos. Pavyzdžiui, aštuntojo dešimtmečio Kisarausko autoportretuose (kaip kūrinys „Aklas Edipas, autoportretas ir Antigonė“ (1975–1976), kuriuose klijuojama autoportretinė spaudos fotografija ir įvairūs kiti kultūriniai ženklai – detalės, aptinkamos kasdienybėje – kaip menų mokyklos fortepijono muštukai, o kartais ir pati kasdienybė tampa vieta, kurioje pasakojama istorija – ant skirtingų daiktų paviršiaus tapomi Oidipo ir Antigonės personažai. Žinoma, kad Kisarauskas aktyviai domėjosi JAV popmeno idėjomis, Roberto Rauschenbergo ir Andy Warholo darbais, bet, nepaisant fragmentiškai naudojamų strategijų, dėl nevienodų meninių tikslų jo darbai su vakarietišku popmenu daug bendro neturi. Antra, formalistinės ir nuo konteksto atsietos Kisarausko analizės tampa problemiškos tada, kai analizuojami darbai, akivaizdžiai turintys ryšį su konkrečiu kultūriniu turiniu, kaip šiuo atveju – Oidipo ir Antigonės mitais ar jų Sofoklio interpretacijomis. Jei modernaus meno istoriją suvokiame kaip progresinę seką, tokiu atveju tampa sunku paaiškinti ir apskritai antikos mitų pasirinkimą, neturint tam jokios išplėtos antikos vaizdinių tradicijos, ir būtent Oidipo ir Antigonės motyvą, kuris kaip antikinis įvaizdis ne tik kad nebuvo populiarus Lietuvoje ar kitose posocialistinėse šalyse, bet jis nebuvo aptinkamas ir Vakaruose – nei XX a. pirmojoje pusėje, kai vyravo herojiškų mitų interpretacijos, nei antrojoje pusėje, kai mitinė vaizdinija dar labiau traukėsi iš akiračio.

Rancière'o meno režimų teorija leidžia suvokti Kisarausko darbus ne kaip „vėluojančius“ ir dėl to tik paviršutiniškai atliepiančius kurią nors vakarietišką meno srovę, bet sukurtus būtent veikiant estetiniam meno režimui¹⁰. Tapytojo personažai veikia šio režimo steigiamoje bendroje formų-ženklų paviršiaus sferoje. Būdas, kuriuo menininkas pasakoja Oidipo ar Antigonės istoriją, tai nebėra, kaip būtų reprezentacinio režimo atveju, mito ar literatūrinės mito interpretacijos atpasakojimas, žodžio *perteikimas* vaizdu. Kisarausko drobėse žodis ir vaizdas veikia vienoje plotmėje, papildo vienas kitą, telkiasi į tipines mitines formas-ženklus. Viešoje ir privačioje erdvėje egzistuojantys skirtingi kūrinių pavadinimai tampa ne ką mažesniais veikėjais nei vaizduojami ženklai¹¹. Pačiame pasakojime taip pat dalyvauja ne tik mitiniai veikėjai, bet per priklijuotus autoportretus – ir pats Kisarauskas, bei tokios iš pirmo žvilgsnio nereikšmingos detalės kaip langai, leidžiantys persikelti į mitinę kūrinių erdvę, o kartu ir emigruoti į kitokį kultūrinį pasaulį. Taigi Kisarausko kūrinių paviršiuje tampa įmanoma „pateiktis“, kur žodžiai ir vaizdai pinasi vieni su kitais, migruoja iš kasdienybės pasaulio į mitinį ir atvirksčiai, būdami tiek pat svarbiais kūrinių veikėjais. Matome, kad pati paveikslo drobė menininkui yra labai svarbi meninės komunikacijos vieta.

¹⁰ Svarbu patikslinti, jog laiko aplinkybė mano apibūdinime naudojama metaforiškai, tik norint pabrėžti psichologinį meno istorijos pasakojimo aspektą, kadangi Rancière'o teorijoje režimų veikimas nėra priklausomas nuo laikinės sekos.

¹¹ Savo dienoraštyje Kisarauskas (1999: 53) yra rašęs: „Gaila dėl pavadinimo. „Prie stalo“ – nieko nenusako to, ką darau. Tos minties. „Kristus Emause“ – niekas nepraleis. Norėčiau, jog kada nors vadintų tikroju vardu.“

Kisarausko Oidipo ir Antigonės interpretacijos tikriausiai niekada nebuvo jokios atviros politinės agitacijos ar meninio manifesto dalimi, jos eksponuotos atsargiai ir nedideliame skaičiui žmonių. Sunku būtų pamatuoti jų tiesioginį politinį ar socialinį poveikį¹², tačiau jos yra neabejotinai politinės ir atspindi savojo laiko tikrovę. Jos išreiškia prieštarinę menininko ir apskritai žmogaus būseną sovietinės okupacijos laikotarpiu. Oidipas ir Antigonė vaizduojami ne kaip herojiški, atkakliai kovojantys personažai, būdingi Vakarų Europos Oidipo ir Antigonės interpretacijoms, tačiau kaip bejėgiai žmonės, kurių likimą sprendžia kažkas kitas. Ši sovietmečio žmogaus būsenos okupuotose šalyse metafora yra puikus jauslumo formų kūrimo pavyzdys veikiant estetiniam meno režimui, apie kurį rašo Rancière'as. Kisarauskas, pasirinkęs prieštaringo estetinio mąstymo režimo herojų – Oidipą, metaforiškai išreiškė sovietmečio žmogaus būseną ir taip siūlė sprendimą jos pokyčiui. Taigi Kisarausko kūriniai – tai ne tiek „tylios“ modernistinės rezistencijos pavyzdys¹³, kiek naujo juslinio metapolitinio audinio kūrimas, rodantis, kad jo audimo būdas – estetinis meno režimas – būdingas ir sovietmečiu Lietuvoje kurtam menui.

Išvados

Taigi, Rancière'o meno režimų teorija skatina mąstyti apie XX a. meną Centrinės ir Rytų Europos regione kitaip nei įprasta. Pirmiausia, pasitelkiant Lietuvos modernaus meno tyrimų atvejį, išskirtos kelios pagrindinės mąstymo ir meno vertinimo tendencijos, teigiančios sovietmečiu Lietuvoje kurto meno atsilikimą ir neįgalumą. Modernėjimo ir disidentizmo naratyvuose egzistuojančios potekstės verčia šiuo laikotarpiu kurtą meną vertinti kaip gerokai pavėlavusį ir nepakankamai politišką.

Aptariant Rancière'o meno režimų teorines prielaidas, išskirtos idėjos, padedančios peržengti įvairias binarines poras, kuriomis remiasi šie naratyvai. Pirma, paneigdamas teleologinį modernizmo aiškinimą, Rancière'as leidžia mąstyti apie daugybę lygiaverčių modernizmą skirtingose vietose nevienodu laiku. Antra, jis siūlo estetikos politiškumo sampratą, pagal kurią politiškumas reiškiasi per pačią kūrybos logiką ir dėl to galėtų būti būdingas skirtinguose Europos regionuose sukurtam menui.

Modernybės pokyčius suvokdami iš Rancière'o teorinės perspektyvos – kaip naujų tipiškų formų paiešką ir bendro juslinio audinio kūrimą – galime teigti, jog XX a. menas Centrinės ir Rytų Europos regione, įskaitant ir Lietuvą, kurtas veikiant visiems trims – etiniam, reprezentaciniam, estetiniam – meno režimams, o Kisarausko Oidipo ir Antigonės interpretacijų analizė tik patvirtina, kad estetinis režimas galėjo veikti net ir sovietmečio sąlygomis. Žinoma, tai yra spekuliatyvus pasiūlymas, bet, galbūt suvokiant šiuos modernizmus ne kaip ko nors stokojančius, bet kaip labai turtingus novatoriškų juslinių struktūrų, atsivertų labiau teigiamų šio regiono meno tyrimų galimybes.

¹² Pavyzdžiui, Žvirblytė (2015: 9), remdamasi nepakankamo tapytojo kūrybos prieinamumo argumentu, teigia, jog „pažangios Kisarausko idėjos, turėjusios potencialo pakeisti ano laikmečio kultūrinėje terpėje vyravusį meninį mąstymą ir estetinį skonį, dailininko gyvenamuoju laikotarpiu šios misijos neatliko“.

¹³ Kisarausko darbai užima vieną svarbiausių vietų „tyliojo modernizmo“ naratyve – atskaitos tašku Lubyte pasirenka būtent Antano Gudaičio ir Kisarausko personalines tapybos parodas, 1962 metais vykusias neoficialiame LSSR rašytojų sąjungos klube.

Literatūra

- Andriuškevičius, A., 2013. *Pro A. A. prizmę*. Su Alfonsu Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marčišauskytė-Jurašienė. Vilnius: Modernaus meno centras.
- Čufer, E., 2010. Enjoy me, Abuse me, I Am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins. In: *Contemporary Art in Eastern Europe*, ed. N. Kotsopoulos. Artworld, 3. London: Black Dog Publishing, 188–198.
- Dovydaitytė, L., 2010. Post-Soviet Writing of History: The Case of the National Gallery of Art in Vilnius. *Kunsteaduslikke Uurimusi* 19 (3/4): 105–120.
- Dovydaitytė, L., 2012. Writing and Translating Art from the Former Eastern Europe. The Relationship between Post-Communist and Postcolonial. In discussion with Solvita Krese, Piotr Piotrowski, Sven Spieker, Māra Traumane, Stella Pelše, Vit Havranek, Mark Allen Svede. In: *Atsedzot neredzamo pagātni/Recuperating the Invisible Past*. Riga: Laikmetīgās mākslas centrs / The Latvian Centre for Contemporary Art, 157–165.
- Grigoravičienė, E., 2017. *Ar tai menas, arba Paveiklo (ne)laisvė*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Inter se.
- Grigoravičienė, E., 2013. Brutali erotika ir reikšminga forma: Vinco Kisarausko kūrybos epizodas. *Menotyra* 20 (4): 342–358.
- Highmore, B., 2011. *Ordinary Lives. Studies in the Everyday*. Oxon & New York: Routledge.
- Kisarauskaitė, A., 2015. Tik laisvai plaukiantys debesys... In: *Vincas Kisarauskas. Pasvirimas į ateitį*, sud. E. Grigoravičienė, A. Kisarauskaitė. Vilnius: Inter se, 32–37.
- Kisarauskas, V., 1999. *Vincas Kisarauskas: Žmogus ir laikas*, sud. S. Kisarauskienė. Vaga: Vilnius.
- Lubytė, E., 1997. *Tylusis modernizmas Lietuvoje, 1962–1982*, sud. E. Lubytė. Vilnius: Tyto alba.
- Malašauskas, R., 1999. Glosarijus. ABC – avangardas: 1999 / Glossary. ABC – Avant-garde: 1999. In: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* [parodos katalogas]. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 52–61.
- Peraica, A., 2006. A Corruption of ‘Grand Narrative’ of Art. In: *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe* (Afterall Books). London: Afterall.
- Philipsen, L., 2010. *Globalizing Contemporary Art: The Art World’s New Internationalism*. Aarhus & Copenhagen: Aarhus University Press.
- Rancière, J., 2000. *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rancière, J., 2001. S’il y a de l’irreprésentable. *Le Genre humain* 36: 81–109.
- Rancière, J., 2003. *Le Destin des Images*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rancière, J., 2017a. *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institute.
- Rancière, J., 2017b. Understanding Modernism, Reconfiguring Disciplinarity: Interview with Jacques Rancière (May 11, 2015). In: *Understanding Rancière, Understanding Modernism*, ed. P. M. Bray. London-New York: Bloomsbury Academic, 263–289, <https://doi.org/10.5040/9781501311406.ch-019>.
- Rockhill, G., 2017. *Interventions in Contemporary Thought: History, Politics, Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Šapoka, K., 2017. Knyga, skirta grupei „Post Ars“. 7 meno dienos, 26 (1220), 2017 m. birželio 30 d. Prieiga per internetą: <<https://www.7md.lt/daile/2017-06-30/Knyga-skirta-grupeii-Post-Ars>> [žiūrėta 2019 m. lapkričio 7 d.].
- Tanke, J. J., 2011. What Is the Aesthetic Regime? *Parrhesia* 12: 71–81.
- Žvirblytė, M., 2013. Sovietmečio dailės tyrimų istoriografija ir jos dekonstrukcija: Vinco Kisarausko (1934–1988) atvejis. *Menotyra* 20(4): 273–301.
- Žvirblytė, M., 2014. Vinco Kisarausko kūrybos kontekstai. In: *Sovietmečio kultūros tyrimai: aktualijos ir perspektyvos*, sud. M. Žvirblytė. *Acta Academiae Artium Vilnensis* 73: 109–122.
- Žvirblytė, M., 2015. Nonkonformistinės Vinco Kisarausko kūrybos formos. *LDM metraštis* 18: 9–25.