

Lietuvos dailės (istorijos) kanono kaita: vėlyvasis sovietmetis ir nepriklausomybės laikotarpis

Kęstutis Šapoka

Lietuvos kultūros tyrimų institutas
Lithuanian Culture Research Institute
kestas.sapoka@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6729-4865>

Santrauka. Šio straipsnio tikslas – eksplikuoti vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio Lietuvos dailės (istorijos) kanono kaitos socioideologinius mechanizmus. Teoriškai apibrėžiama dailės (istorijos) kanono koncepcija, kurioje yra svarbios socioideologinės predispozicijos. Remiantis vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio reprezentaciniais leidiniais, albumais, analizuojama, kaip ir kiek kito arba nekito Lietuvos dailės (istorijos) kanonas. Šiai detalesnei analizei pasitelkiamas ir konkretus terminas – „tylusis modernizmas“ (kuriuo nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio pabaigoje bandyta perkurti sovietmečio dailininkų įvaizdį, performatuoti kanoną). Tyrimas parodo, kad tiriamuoju laikotarpiu Lietuvos dailės (istorijos) kanonas yra formuojamas tiek pagal meniškumo principus, tiek pagal socioideologinius veiksnius. Kanonas iš dalies kinta, tačiau jo branduolys yra inertiškas ir statiškas.

Pagrindiniai žodžiai: Lietuvos dailės (istorijos) kanonas, kultūrinis kapitalas, ideologijos kritika, dailės sociologija, reprezentaciniai leidiniai, tylusis modernizmas.

Change of the Lithuanian Art (History) Canon: The Late Soviet Period and the Period of Independence

Summary. The purpose of this article is to explicate socioideological mechanisms of the Lithuanian art (history) canon of the late Soviet period and the period of independence. It theoretically defines the concept of art (history) canon, an important aspect of which is socioideological predispositions. By drawing on representative publications and albums from the late Soviet period and the period of independence the article analyses how and to what extent the Lithuanian art (history) canon has changed or remained stable. The analysis uses the term ‘Quiet modernism’, which at the end of the first decade of the independence period was used to rebrand the image of Soviet-era artists and re-format the canon. The research showed that, during the time period under investigation, the Lithuanian art (history) canon has been shaped in line with both artistic principles and socioideological factors. The canon has been partly changing, but its core is still inert and static.

Key words: Lithuanian art (history) canon, cultural capital, critical theory, sociology of art, representative publications, Quiet modernism.

Received: 21/12/2022. Accepted: 23/02/2023.

Copyright © 2022 Kęstutis Šapoka. Published by Vilnius University Press. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Įvadas

Lietuvoje dailės (istorijos) kanono socioideologiniai tyrimai reti, nes dailėtyros profesiniame ceche vengiama kelti *savo* profesinio cecho metodologijos kaip ideologijos klausimus. Dailėtyros¹ cechą tyrinėja ir dailės (istorijos) procesus, susijusius su ideologijos problematika, taip pat daugiausia formuoja kanoną, tačiau vengia naudojamų metodologinių įrankių ir jų ideologinių prielaidų kritinio įvertinimo. Susidaro įspūdis, kad dailės (istorijos) kanone tarsi natūraliai, savaime ar tik šiek tiek dailėtyros padedami atsiduria „geriausieji dailininkai“. Tačiau tai yra gana supaprastintas vaizdinys.

Tiek vėlyvojo sovietmečio, tiek nepriklausomybės laikotarpio dailėtyros ir dailės istorijos santykis su ideologija buvo ir tebėra dviprasmiškas. Pasitelkus grynojo meno idėją paprastai linkstama į ideologijos maskavimą arba netgi neigimą. Kontrasto principu „ideologinė“ dažniausiai pavadinama iki tol dominavusi (drausminama) visuomenė ir joje tarpusi meno sistema. Sovietmečiu ideologiškumu kaltinta buržuazinė, o atkūrus nepriklausomybę – sovietinė sistema. Tokioje situacijoje ideologija, iš kurios pozicijų (per)formuojamas ir (per) kuriamas kanonas dabartyje, paprastai pristatoma kaip neideologija arba, atskirais atvejais, kaip *teisinga* ideologija. Tai, kas nebetinka naujajai ideologinei konjunktūrai, pristatoma kaip *ideologija* neigiama prasme, o pati konjunktūra paprastai apibūdinama vengiant ideologinių apibrėžčių. Dabartinei Lietuvos dailėtyrai būdingas ir charakteringas toks sovietmečio ideologinis *demaskavimas*, kartu – nepriklausomybės laikotarpio ideologinių predispozicijų *maskavimas*. Dailės lauke tvyrančios praeities ir dabarties santykio įtampos ir šio santykio konceptualizacija verčia spręsti dailėtyros, kuri formuoja dailės (istorijos) kanono naratyvą, ideologinio pamušalo klausimus.

Kaip ir kiek keičiantis ideologinei konjunktūrai kinta meniškumo kriterijai, kartu ir dailės (istorijos) kanonas? Kita vertus, kokie veiksniai lemia dailės (istorijos) kanono atsparumą permainoms? Kodėl atkūrus nepriklausomybę, nepaisant esminių lūžių retorikos, sovietmečiu susiformavę dailės (istorijos) kanono simboliniai herojai menkai tesikeičia? Ar tai liudija egzistuojant objektyvius, universalius meniškumo (vertės) matus? O gal priešingai – rodo sovietinės visuomeninės ideologinės struktūros, prie kurios pritempiami vis nauji meniškumo kriterijai, stabilumą? Galų gale, kiek pati dailėtyra, kurianti meniškumo kriterijų nešališko (į)vertinimo disciplinos įvaizdį, yra ideologinės interpeliacijos sąmoningai ar nesąmoningai naudojamas įrankis?

Straipsnyje analizuojama vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio Lietuvos dailės (istorijos) kanono kaita. Remiamasi dviem esminėmis prielaidomis. Teigiama, kad

¹ Į *dailėtyros* terminą tilptų *dailės kritika*, *dailės teorija*, *dailės istorija* ir netgi iš dalies *kuratorystė*. Vėlyvuojū sovietmečiu ir ypač atkūrus nepriklausomybę, studijavusieji Valstybinio dailės instituto (nuo 1990 m. Vilniaus dailės akademija) Dailės istorijos ir teorijos katedroje, tapdavo dailės kritikais arba dailėtyrininkais, arba dailės istorikais, arba (po 1992 m.) kuratoriais, arba viskuo vienu metu. Šios specializacijos netapo atskiromis universitetinėmis specialybėmis. Tiesa, pastaruoju metu matoma kuratorystės kaip *vadybos* didesnio savarankiškumo universitetinių studijų procese tendencija. Šiame straipsnyje bus vartojamas apibendrinantis *dailėtyros* terminas.

dailės (istorijos) kanonas yra takus, kintantis, tačiau tuo pat metu normatyvus ir pasižymintis atsparumu permainoms. Taip pat kad dailės (istorijos) kanonas yra socioideologinė formacija.

Pirmame skyriuje siekiama perteikti bendresnius dailės (istorijos) kanono interpretacinius principus ir sąvokas. Pasitelkiamos sociologų Randallo Collinso *intelektualų tinklų* ir jų *branduolių*, Nicholo C. Mullinso intelektualų *simbolinės sąveikos* ir *mokslo mokyklų* formavimosi koncepcijos. Taip pat šioje studijoje remiamasi prancūzų sociologo Pierre'o Bourdieu *kultūros lauko*, *habitus* ir *kultūrinio kapitalo*, kaip ideologinių socialinės stratifikacijos veiksnių, teorija. Siekiant išryškinti ne tik dailės (istorijos) kanono, bet ir jo *branduolio* kontūrus, pasitelkiamos literatūrologo Johno Guillory, kuris rėmėsi Bourdieu socialinės stratifikacijos koncepcija, išvalgos apie literatūros kanono formacijas. Išvalgos tinka ir dailės (istorijos) kanono formavimo(si) mechanizmams nusakyti.

Antrame skyriuje susitelkiama į Lietuvos dailės (istorijos) kanono kaitą vėlyvuju sovietmečiu ir nepriklausomybės laikotarpiu. Paprastai kanonas aiškiausiai matomas muziejuose ir atsiskleidžia per muziejinius naratyvus. Šiame straipsnyje pasitelkiama kita prieiga – vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio reprezentaciniai leidiniai, kuriuose aptinkamas dailinink(i)ų ir dailėtyros atstov(i)ų simbolių herojų pavardės galima sąlygiškai tapatinti su kanonu ir (arba) jo branduoliu. Remiantis reprezentaciniuose leidiniuose pristatomų simbolių herojų sąrašų kaita nuo vėlyvojo sovietmečio iki 2022 m., bandoma parodyti, kaip kanonas transformavosi ir kokios buvo transformacijos priežastys. Sykiu analizėje išryškinamos ir priešingos – kanono stagnacijos ir rutinizacijos – tendencijos.

Paskutiniame – trečiame skyriuje – analizuojamas tyliojo modernizmo terminas ir samprata. Jis pasirenkamas todėl, kad socioideologiniu požiūriu bene akivaizdžiausiai iliustruoja (po)sovietinio dailės (istorijos) kanono kaitos mechanizmus. Analizėje bandoma parodyti, kaip terminu siekta performatuoti vėlyvojo sovietmečio dailės (istorijos) kanono naratyvinę struktūrą, simbolių pavardžių sąrašus, kartu atsižvelgiant jau į nepriklausomybės pradžios (posovietinio laikotarpio) ideologinę konjunkturą.

1. Kanono samprata

1.1. Intelektualų interakcijų tinklai, sutelktos grupės, habitus ir kultūrinis kapitalas

Amerikiečių sociologas Randallas Collinssas tyrinėjo intelektualų, konkrečiai – filosofų – kaip socialinės grupės, ritualinės sąveikos tinklus (angl. *interaction ritual chains*). Jis aiškinosi, kaip specifinių ritualų dinamika suformuoja hermetišką „sakralių tiesų“ terpę, grįstą savais dėsniais ir semantika. Collinssas tyrė „ilgų istorinių distancijų“ įvairių kultūrų filosofų profesinius tinklus ir galop metatinklą, kuris tapatinamas su „kultūrinio kapitalo“ sąvoka (angl. *cultural capital*).

Vakarų modernioje kultūroje kultūrinį kapitalą kaupia institucijų, kaip ritualų rutinizacijos, tinklas, generuodamas tinkle veikiančiųjų emocinį atsaką ir įsitraukimą į identifikacinių simbolių dinamiką. Collinssas šiuos simbolius vadina dar ir „narystės simboliais“ (angl. *membership symbols*). Jie emociškai ir kognityviai susiję su sakralumo tam tikrame profesinės

sąveikos tinkle idėja (Collins 2002 [1998]; 29). Taigi tai profesinis solidarumo, lojalumo arba netgi „tikėjimo“ (ne tiesiogiai religine, bet jai artima prasme) tinklas, kuriame suformuotas kanonas ir būtų *suvokiamas* ir *priimamas* kaip kanonas.

Be to, intelektualų tinkle egzistuoja branduolys, priklausymas kuriam reiškia aukštą statusą tinkle (kultūrinį kapitalą). Branduolys formuojamas *išrinktųjų principu* (angl. *law of small numbers*). Anot Collinso, sėkmingiausi, garsiausi filosofai atsidurs tinklo branduolyje ir patys ilgainiui taps branduoliu – traukos centru. Žinoma, tam, kad atsidurtų branduolyje, ir pats filosofas turi būti lojalus atitinkamai vertybių sistemai, itin produktyvus ir suinteresuotas investuoti maksimalią emocinę energiją (angl. *emotional energy*) į tinklo stiprinimą ir jo vertybių sklaidą.

Collinsas užduoda „ilgalaikių distancijų“ intelektualinių tinklų sąlygiško patvarumo klausimą: kokie yra susiformuojančių intelektualų (filosofų) tinklų ir jų branduolių makropagrindai – ekonominiai, politiniai, religiniai? Juk vadinamasis intelektualų tinklas realiu laiku būna kur kas platesnis ir įvairesnis už kanono branduolį. Anot sociologo, XX a. aštuntame dešimtmetyje visame pasaulyje buvo apie milijoną gamtos mokslų atstovų, bent kartą per metus publikuojančių po akademinį straipsnį, o sociologų – šimtas dešimt tūkstančių (Collins 2002 [1998]; 38). Klausina – kodėl branduolyje atsiduria būtent tų, o ne kitų mokslininkų pavardės?

Collinsas laikosi idealistinio arba esencialistinio požiūrio, teigdamas, jog didžioji dalis filosofų ilgainiui iškrinta iš kanono todėl, kad jų idėjoms trūksta originalumo ir gylio (Collins 2002 [1998]; 62). Seklios idėjos, epigonai, vienadienės mados ilgainiui išstumiami iš kanono, todėl istorijoje nėra neatrastų, nepelnytai užmirštų didžiųjų filosofų. Yra keletas, kurie pripažinti tik gyvenimo pabaigoje ar prisiminti po mirties. Tačiau ir iki tol jie buvo žinomi, patekę į kanoną, tik kuriam laikui „pamiršti“. Todėl sėkmės lydimų intelektualų pavardės, atsidūrusios kanono branduolyje, tikėtina, išliks jame ir ilgalaikėse istorinėse distancijose, nesvarbu, apie kokios šalies kultūrą kalbame.

Kiek anksčiau už Collinsą kitas amerikiečių sociologas – Nicholas C. Mullinsas – tyrinėjo intelektualų akademinį tinklą ir mokslinių teorinių mokyklų susiformavimą trumpesnėse istorinėse distancijose, taigi žvelgė į jas iš arčiau². Tokių socialinės minties mokyklų, grįstų „originaliomis ir giliomis idėjomis“, formavimąsi sociologas taip pat kildino iš intelektualų simbolinės sąveikos, kuri suburia grupę, vienijamą idėjų (prasmų), mąstymo būdų, kalbėjimo ir elgesio normatyvų, kurie gali būti nematomi išoriniams stebėtojams. Tačiau tam, kad grupė būtų atpažįstama kaip grupė, ji turi reprodukuoti savo idėjas, taigi save pačią, ir šitaip konkuruoti su kitomis grupėmis. Grupė, vienijama idėjų, vadintina *sutelkta grupe* (angl. *small group*) (Mullins 1974; 106; žr. taip pat Kabelka 2018; 70), ji gali peraugti į *mokslinę mokyklą*, kuri ilgainiui gali plėstis geografiškai ir kiekybiškai. *Mokyklomis* dažnai vadinamos idėjinės kryptys filosofijoje, moksle, dailėje, literatūroje ir įvardijamos „nematomais koledžais“, „soci-

² Mullinso teorines išvalgas būtų buvę tikslinga chronologiškai aptarti pirma Collinso (beveik identišku) koncepcijų, tačiau judame nuo bendresnių apibendrinimų iki konkretesnių išvalgų, nuo ilgesnių istorinių distancijų prie trumpesnių. Todėl ir Mullinso mokslo mokyklų koncepciją aptariame po Collinso.

aliniais ratais“ arba „sutelktomis grupėmis“ (Мягков 2000; 109). Be to, egzistuoja neformalios ir formalios institucinės mokyklos.

Mullinsas analizavo labiau formalių sutelktų grupių susidarymo ir genezės ypatumus ir aiškinosi, kodėl vienos šių grupių tampa sėkmę patiriančiomis teorinėmis mokyklomis, o kitos – sunyksta. Anot sociologo, sutelktoje grupėje turi būti intelektualinis, taip pat organizacinis lyderis ar lyderiai, institucinis tyrimų ir specialistų rengimo centras ir galimybė skleisti grupės intelektualinį turinį. Naratyvinė konjunktūra apskritai yra vienas svarbiausių veiksnių, formuojančių ir cementuojančių intelektualų tinklus, nes jie formuojasi kalbėjimo ir mokymo pagrindu (Mullins 1974; 257).

Vis dėlto Mullinsas nepateikė akivaizdžių grupės sėkmės arba sunykimo priežasčių. Anot sociologo, jos gali būti įvairios, todėl bet kuriame raidos etape nedidelės grupės gali sunykti dar iki specializacijos stadijos, ir toli gražu ne visoms tinklo stadijos grupėms lemta peraugti į sutelktą grupę ir galop į mokslinę mokyklą (plg. Kabelka 2018; 70). Grupės nesėkmę gali lemti vidinės arba išorinės priežastys – koncepcijų neveiknumas, idėjų seklumas, idėjinio ar organizacinio lyderio nebuvimas ar praradimas, menkos idėjų sklaidos galimybės, prieigos prie finansinių išteklių stoka ir pan. Šioje priežasčių pynėje svarbiomis laikytinos ir (kvazi) ideologinės verčių stratifikacijos priežastys, nes mokslinės mokyklos susidarymą ar suirimą lemia ir politinės ar ideologinės konjunktūros kaita.

Pierre'as Bourdieu teigė, jog tai, ką mes suvokiame kaip vidinę ir natūralią filosofų, literatų, muzikų, dailininkų idėjų tinklo vystymosi dinamiką, yra visuma specifinių atpažinimo kodų ir jų sąveikos jau suformuotame verčių lauke (pranc. *le champ*; angl. *field*). Po „natūralumu“ jau egzistuoja socialinės stratifikacijos sistema. Idėjos nėra tiesiog savaime „gilios ir originalios“, o tokiomis turi būti pripažįstamos dėl lojalumo socioideologinei, net ir ekonominei sistemai kodų, kurie daro įtaką mąstysenos ir veiksenos šablonams. Prancūzų sociologė Nathalie Heinich, iš dalies tęsianti Bourdieu sociologijos tradicijas, taip pat teigia, kad visuomenės specifinės socioideologinės-ekonominės struktūros kaip tik ir suformuoja tuos „idėjų originalumo ir gylio“ šablonus (kuriuos Bourdieu vadina *habitus*) ir taisyklių rinkinius, po kuriais ir pasislepia ideologijos (Heinich 2014; 11). Bourdieu šią dinamiką, maskuojančią ideologijas, vadino „institucine transcendencija“³.

Be to, kultūrinis kapitalas yra sukaupiamas aukštesniosios socialinės klasės. Pasak sociologo Davido Gartmano, kultūrinis kapitalas taip pat apima elitinę edukacinę sistemą, taigi geresnį išsilavinimą, kuris, savo ruožtu, aukštesniųjų socialinių klasių atstovams užtikrina ir „simbolinius dividendus“ šioje statuso rinkoje (Gartman 1991; 423). Gebėjimų ir galimybių disproporcijos (kultūrinio kapitalo monopolio) vertikalė primetama mažiau galių turinčioms ar jų neturinčioms socialinėms klasėms, atsiduriančioms tos vertikalės apačioje, kur labai menkos galimybės sukaupti kultūrinį kapitalą ir gauti dividendų. Šis modelis projektuojamas ne tik konkrečiai į kultūros, meno terpes, bet ir apskritai visuomenę, netgi kasdienybę. Taip kuriamas vienu visuomenės grupių (klasių) „savaiminio“, „natūralaus“ pranašumo prieš kitas

³ Plačiau žr. Bourdieu (1996 [1992]; 270–274).

grupės mitas. Kita vertus, simbolinį kapitalą valdančios grupės gali sukurti netgi fiktyvias opozicijas tam, kad užmaskuotų monopolį į kultūrinį kapitalą. Todėl, pavyzdžiui, terminai „menininkai“ ir „buržuazija“ gali iš pirmo žvilgsnio atrodyti netgi priešiški, nepastebint, jog tai tėra to paties kultūrinio modelio, tų pačių *habitus* versijos (Bourdieu 1984 [1979]; 223).

Socialinės klasės, statuso ir galios sąveika generuoja simbolinį kultūrinį kapitalą (o mūsų tyrimo atveju – formuoja dailės istorijos kanoną), kurį Collinsas traktavo kaip „originalių ir gilių“ idėjų aglomeraciją. Tačiau Bourdieu nuomone⁴, ši tariaimai natūraliai susidaranti aglomeracija yra problemiška ir neskaidri⁵.

1.2. Dailės (istorijos) kanono socioideologinės prielaidos

Socialiniame erdvėlaikyje išsklidusių, kasdienybėje „ištirpusių“ ideologijų koncepcijas generavo ideologijos kritikos prancūziškosios ir britiškosios tradicijos atstovai Roland’as Barthes’as ir Terry Eagletonas. Eagletonas suformulavo net šešiolika ideologijos apibrėžimų. Užtektų pasitelkti kad ir pirmąjį – bazinį, – kuris paaiškina ideologijos, kaip visuomeninę savivoką formuojančiojo veiksnio, idėją. Taigi ideologiją filosofas suvokė kaip „socialinio gyvenimo prasmų, ženklų ir vertybių formavimo procesą“ (Eagleton 1991; 1–2)⁶.

Prancūzų filosofas Roland’as Barthes’as ideologiją traktavo panašiai. Jis teigė, kad esame pripratę supriešinti *kultūrą* su *ideologija*. Kultūra yra menamai kilni ir nešališka, o ideologijos veikia nesąžiningai – partizaniniais būdais. Mes jas atmetame, vertindami griežtu kultūriniu žvilgsniu, nesuvokdami, jog kultūra ir ideologija, iš esmės, yra tas pat (Barthes 1957; 135). Taigi buržuazinė (Barthes’as rašė apie savo meto kapitalistinę Prancūziją, tačiau tai galop tapo aktuolu ir Lietuvai – K. Š. past.) ideologija kaip tik ir yra įsitikinimas, kad egzistuoja skirtis tarp

⁴ „Pierre Bourdieu klasių teorija, kuria daug kas žavisi ir Lietuvoje, paženklinta ryškia „prancūziškos“ kilmės dvasia. Vargu ar pokomunistinėse šalyse galima tikėtis aptikti taip stipriai išsistukūtinusias klases, kad klasinę priklausomybę galima būtų atpažinti net pagal meninio skonio ypatumus“ (Morkevičius, Norkus 2012; 109). Tame yra dalis tiesos. Prancūziškoji ideologijos kritika ir sociologija, kuria iš dalies pasiremiamas ir šiame straipsnyje (Bourdieu, Roland’as Barthes’as, Nathalie Heinich), grįsta Prancūzijos visuomenės klasinės formacijos šimtmetėmis tradicijomis. Todėl net meniniame skonyje ar akademiniam tekste įžiūrima klasinės savimonės rudimentų. Lietuvoje tokia sankloda dar nėra išsikristalizavusi. Tačiau pamažu besikristalizuojanti. Be to, Bourdieu daug dėmesio skyrė būtent kultūros ir įvairių meno sistemų lygmenų sociologinėms formacijoms, modeliams, kuriuos iš dalies kopijuoja ir Lietuvos (vaizduojamojo) meno sistema. Todėl vietinės meno sistemos socioideologinei sanklodai tirti galime su tam tikromis išlygomis pasitelkti prancūzų sociologijos šablonus.

⁵ Natalie Heinrich gilinosi į šios formacijos mikrolygmenis. Anot sociologės, kalbant, pavyzdžiui, apie Vincento van Gogho mito formavimąsi, buvo svarbūs keturi atpažinimo ratai dar dailininkui esant gyvam. Tačiau šie atpažinimo ratai ypač sparčiai plėtėsi po dailininko mirties (nes kūrėjo mirtis, ypač ankstyva, XX a. Vakarų kultūroje tampa svarbiu biografinės vertės veiksmu) – kolegų ir konkurentų, dailės kritikų, meno kūrinių prekeivių ir kolekcininkų ir, galų gale, plačiosios publikos. Dailininko (kūrybos) legenda, statusas arba „aura“ formuojasi laipsniškai – sąveikaujant ir veikiant vienas kitą šiems ratams (Heinich 1996 [1991]; 6).

⁶ Likusius punktus, kurie praplečia ir diferencijuoja pacituotą pirmąjį-bazinį, žr. ten pat, 1–2.

kultūros ir ideologijos. Ideologija kaip tik pasislepia žodelyje „ir“, nes „realybė negali produkuoti savęs be vadinamųjų ideologinių mistifikacijų“ (Šaulauskas 2006; 250). Taigi ideologija šiuo atveju yra ne akivaizdus politinis matmuo, bet tikrovės suvokimo, jos semantikos formavimo ir organizavimo principas, o kartu ir profesinių, socioestetinių ritualų rišamoji medžiaga.

Taigi intelektualų simbolinė sąveika sukuria intelektualų tinklus, mokslines mokyklas ir branduolius jose kaip simbolinio arba kultūrinio kapitalo ekvivalentus. Intelektualų tinklus ir jų branduolius suformuoja iš dalies „originalios ir gilios idėjos“, o kartu šie tinklai ir branduoliai juose yra daugiausia socioideologinės formacijos.

Visa tai, kas buvo pasakyta, tinka ir vadinamajam dailės (istorijos) kanonui apibūdinti. Tradiciškai kanonas apibūdinamas kaip „taisyklė (gr. *kanōn*), idealų / papročių dėsningumas, apimantis visus meno kūrinius – nuo statinio iki žmogaus atvaizdo“ (Kappelmayr 1998; 217). Meno istorijos esminių sąvokų sąvade, sudarytame ir išleistame 2006 m., dailės istorikas, kultūrologas Jonathanas Harrisas kanoną apibūdina kiek išsamiau. Kanono sampratą jis kildina iš ketvirtojo amžiaus krikščioniškųjų normatyvinių tekstų, o *kanonizacija* pažodžiui reiškia paskelbimą šventu (Harris 2006; 45). Meno istorijoje kanonas sietinas su meniniais artefaktais, kurie viena ar kita prasme laikytini vertingais, netgi sakraliais.

Anot Harriso, XX a. kanono samprata pradedama sieti su kūrybinio originalumo ar net genialumo samprata (susiejama su dailininko biografija) ir apibūdina įvairių meno rūšių *šedevrus*, kurie (į)vertinami per specifinių vertybinių konvencijų prizmę. Tai vadinama „interpretaciniu-vertybiniu konsensusu“ (apie tai užsimena ne vienas tyrėjas), jį sukuria meno sistemos sąveika su įtakingais tos sistemos mediatoriais – kuratoriais, kritikais, dailėtyros atstovais, kolekcininkais (plačiau žr. Carrier 1991; 4; Carrier 1993; 524; Locher 2012; 37; Harris 2006; 45–46).

Minėta sociologė Nathalie Heinich XX a. tapusią viena esminių *genialumo* sąvoką siejo ir su meno kūriniu „aura“, kuri meno rinkoje kai kurių meno kūrinių kainas išpučia iki kosminių dydžių. Tačiau „aura“ nėra mistinis reiškiny, o įvaizdis, susiformuojantis sudėtingų sociokultūrinių sąveikų procese (Heinich 1996 [1991]; 6).

Taigi dailės (istorijos) kanonas formuojasi meno sistemoje sąveikaujant dailei (dailininkams) ir mediatoriams (kritikams, dailėtyrininkams, kuratoriams, kolekcininkams). Šitaip formuojasi, o iš dalies formuojamos kryptingai vertybinės / naratyvinės hierarchijos. Kanonas yra oficialiai pripažinta, vertinga dailės istorijos, tam tikro laikotarpio meno procesų naratyvinė versija, aptinkama dailės istorijos, dailėtyros, dailės kritikos tekstuose, muziejų ekspozicijose. Akivaizdžiausias kanono atributas – simbolių herojų pavardžių sąrašai. Kanonas formuojasi iš dalies panašiu principu kaip intelektualiniai tinklai – iš dalies dėl meninės vertės. Tačiau meninės vertės suvokimas yra priklausomas ir nuo ideologinės konjunktūros. Taigi kanonas sietinas su kultūriniu kapitalu, kurį liudija premijos, valstybiniai apdovanojimai, kūrybos reprezentavimas aukštą statusą turinčiose meno sistemos institucijose – muziejuose, galerijose, kunsthalse⁷.

⁷ Terminas kilęs iš vokiečių kalbos. Juo žymima institucija, kurios veiklą galima apibūdinti kaip tarpinę tarp muziejaus ir galerijos. Dažniausiai kunsthale nekaupia nuolatinės meno kūrinių kolekcijos, kaip kad muziejai. Nors gali ir turėti nuolatinę kolekciją.

Remdamasis Bourdieu teorinėmis įžvalgomis, literatūros kritikas Johnas Guillory analizavo XIX a. ir XX a. pirmos pusės anglakalbės literatūros kanoną. Žiūrint paviršutiniškai, konkurencijos sąlygomis turi galimybę būti publikuota visų tipų literatūra. Tačiau (ne)pastebimai blokuojami sklaidos, prieigos prie platesnio skaitytojų rato, literatūros reprezentacijos kanalai. Tačiau kanono formavimas pirmiausia remiasi *atmetimo* ir tada *atrankos* iš to, kas liko, principais. Anot Guillory, iš kanono anuomet buvo šalinami moterų, juodaodžių, kitų rasinių ir etninių mažumų, darbininkų klasės atstovų sukurti kūriniai (Guillory 1993; 7). Be to, atitinkamai tendencingai buvo koreguojamos universitetinės studijos, ruošiančios literatūros kritikus. Guillory tai vadina *vaizduotės politika* (artima Bourdieu institucinės transcendencijos koncepcijai), kai po „grynąja estetika“ ir „akivaizdžia verte“ slepiasi ideologinės manipuliacijos ir tendencingi stratifikacijos mechanizmai (Guillory 1993; 7).

Dailės (istorijos) kanonas formuojamas panašiai. Iš pažiūros jis koncentruojasi tik aplink estetinę, meninę ašį, t. y. meniškumo vertės kriterijus. Bet absoliuti estetinė, meninė vertė vargu ar egzistuoja, todėl kanonas bet koku atveju patiria socioideologinės situacijos veiksnių įtaką. Anot vizualiųjų medijų teoretiko Huberto Locherio, kanonas paprastai yra sudarytas iš atskirų pavardžių, bet simbolių herojų sąrašas ir kanono naratyvinė konjunkcija paprastai išreiškia ideologinę-kolektyvinę viziją to, kas tuo metu visuomenėje laikoma vertinga ir reprezentatyvu (Locher 2012; 33), perduodant visuotinai pripažintas moralines vertybes (laikoma taip pat ir *sacrum terpe*) (Kučinskienė 2023; 24, 27).

Be to, dailės (istorijos) kanonas, kaip ir literatūros kanonas, yra specifinis tuo, kad jame vienas kitą dubliuoja bent jau du profesiniai cechai. Tai tarsi *habitus* struktūra su dviem vienas kitą dubliuojančiais branduoliais – dailininkų simbolių herojų sąrašu (literatūroje – rašytojų, poetų), ir po juo – dailininkų sąrašus formuojančių dailėtyros (ir kuratorių) simbolių herojų sąrašų (literatūroje – literatūrologų, literatūros kritikų).

Tačiau keblumų kelia tai, kad vadinamasis dailės (istorijos) kanonas nėra griežtai fiksuotas – nėra normatyvinio pavardžių ar taisyklių aprašo. Be to, kanono, besiskleidžiančio įvairiuose tekstuose reprezentaciniuose leidiniuose (ir muziejinėse, kunsthalių ekspozicijose), turinys turi būti suprantamas ir atsižvelgiant į jo formą, t. y. interpretacinę metodologiją, kuri, savo ruožtu, priklauso nuo visuomeninės situacijos ir konkrečiai (meno sistemos) socioideologinės konjunkcijos (Carrier 1993; 524).

Pavyzdžiui, interpretacinė metodologija vėlyvuojų sovietmečiu priklausė nuo marksizmo-leninizmo dogmų. Jos veikė tiesmukai, kaip privalomi ritualai, politinės „budinčios“ frazės dailėtyros, dailės kritikos tekstuose, tam tikras dailės kūrinių turinys. Tačiau reikėsi ir kaip bendras požiūrio fonas, kuris (beveik) nebuvo atpažįstamas kaip ideologinis. Sakykime, po tiesmukai politizuotais socialistinio realizmo reikalavimais, kuriems lietuvių dailininkai daugiau ar mažiau priešinosi, glūdėjo (sovietinio, ideologinio) *humanistinio realizmo* dailėje koncepcija, nebūdinga anuometinių kapitalistinių Vakarų (nuo XX a. septinto dešimtmečio) postmodernizmui ir jo vertinimui. Taigi lietuvių tapybos tautinė (ekspresionistinė–jausminė) tradicija, paprastai priešinama socialistiniam realizmui, šios bazinės sovietinės humanistinio realizmo pasaulėžiūros neperžengė. Tai būdinga tiek dailei, tiek ypač Lietuvos XX a. septinto–aštunto

dešimtmečių meninei fotografijai, dar vadinamai „humanistine fotografija“, kuri paprastai pristatoma kaip oponavusi savo „meniškumu“ sovietinei kultūrinei dogmatikai⁸.

Todėl vėlyvojo sovietmečio Lietuvoje netgi grynojo meniškumo kriterijai, taigi ir dailėtyros interpretacinės metodologijos formavosi toje pačioje ideologinėje terpėje. Atitinkamai buvo organizuojama ir meno edukacijos sistema. Pavyzdžiui, Valstybiniame dailės institute (VDI) ji grįsta realistiniu pasaulio matymu ir atitinkamu (at)vaizdavimu, meniškumo supratimo ugdymu.

Atkūrus nepriklausomybę Lietuvoje sovietinio humanistinio realizmo ideologija darėsi vis mažiau aktuali. Pavyzdžiui, ruošiant būsimus dailininkus vis mažiau svarbūs buvo realistinio (at)vaizdavimo įgūdžiai, o svarbesnis jausmingumas ir gebėjimas „išreikšti savo asmeninį santykį su gyvenimu“. Tai akivaizdžiai matyti 1995 m. knygoje *Vilniaus dailės akademija* (Žeruolytė 1995) reprodukuojamuose studentų tapybos darbuose – realistinis principas dar svarbus, tačiau vis svarbesnis tampa jausminis. Todėl sovietmečio dailininkai, kurie liko dėstyti Vilniaus dailės akademijoje po 1988 m. virsmų, skųsdavosi, kad sulig kiekvienais metais studentai vis prasčiau piešia! Atseit, profesinė sfera degraduoja?! Maža to, netgi dailės jausminį meniškumo pradą netrukus išstūmė (ar pastūmė) vadinamasis *conceptualusis*, apskritai perkodavęs vaizduojamojo meno plastinę semantiką. 1997 m. Vilniaus dailės akademijos Tapybos katedros studentų parodos Šiuolaikinio meno centre proga išleistame kataloge sovietmečio kartos dailininkas, dėstytojas Petras Repšys apmaudžiai samprotavo:

Šiandien kai batai (kaliošai) kalami prie sienos... Viskas labai gerai, tai labai gerai, tai labai didelis menas. Aš viską suprantu, bet yra tokia bėda, kad nesuprantu, ar reikia mokytis, o jeigu reikia – tai ko tada reikia ir nereikia mokytis. Kam tada mokyklą laikyti? (Vaitekūnas ir Gasiūnas 1997; 4)

Tiesiog, atkūrus nepriklausomybę, meniškumo sampratą stipriai veikė ir performatavo XX a. antrosios pusės amerikietiškojo ir Vakarų Europos (neo)liberalizmo ideologija⁹. Sovietmečiu dominavęs socialiai angažuotas (socialistinis-humanistinis) realizmas ir netgi jausminė (sumoderninta) jo atmaina buvo nustumti į periferiją. O vadinamojo nepriklausomybinio šiuolaikinio meno socialumas ir conceptualumas, priešingai, tapatinti su pažanga, taigi ir (naujuoju) tikruoju meniškumu ir tikruoju reprezentatyvumu. Maža to, paskutinius dešimt metų ryškėja privačių institucijų (pirmiausia MO muziejaus) atvirai komercializuotos neokonservatyvios ideologijos įtaka meniškumo sampratai. Todėl ir dailėtyros vadinamosios interpretacinės metodologijos persitvarko ir prisitaiko prie to momento socioideologinės konjunkčūros. Žinoma, ta konjunkčūra nebūtinai yra tiesmukai politinė kaip kad sovietmečiu. Be to, pasikeičia ne tik to momento meniškumo, bet ir praeities dailės meniškumo (į)vertinimo kriterijai. Ir ypač tais atvejais, kai istoriškai kardinaliai pasikeičia politinės sistemos.

⁸ Filosofas Borisas Groisas įtikinamai parodė, kad iš pažiūros nieko bendra neturintys ir netgi kardinaliai priešingi stilistinė prasme (prieš ir po)revoliucinis rusų avangardas ir socialistinis realizmas dailėje ideologiškai laikytini to paties „Stalino stiliaus“ atšakomis (Гройс 2013).

⁹ XX a. paskutinį dešimtmetį prie Lietuvos dailės (taip pat naujosios arba šiuolaikinės) parodinės ir meniškumo formavimo politikos finansiškai ir ideologiškai prisidėjo Soroso šiuolaikinio meno centras, Britų taryba. Taip pat įtakos turėjo Skandinavijos šalių fondai ir Prancūzijos ambasada (kultūros atašė).

Kiek supaprastinant galima teigti, kad ir grynasis meniškumas, sau pakankamas grynasis menas neegzistuoja. Konkrečios visuomenės ar globalesni „tektoniniai lūžiai“ daro įtaką ir dailės (istorijos) kanonui. Filosofas Meroldas Westphalas, tyrinėjęs filosofinį kanoną, apibūdina jį (ir simbolinių herojų pavardes) kaip koncentrinę dinamiką – pavardžių judėjimą iš periferijos į branduolį ir priešingai. Kanono naratyvinė struktūra pamažu keičiasi, tačiau jos branduolys vis dėlto yra linkęs į statiką, rutinizaciją, atsparumą permainingoms. Kanonas yra plastiškas, takus, tačiau tuo pat metu ir normatyvus, iš dalies sustabarėjęs (Westphal 1993; 436). Tokia vidinės struktūros prieštara būdinga ir dailės (istorijos) kanonui – keičiantis ideologinei konjunktūrai formuojasi vertybinė / statuso trintis tarp dailininkų, dailėtyros atstov(i)ų sutelktų grupių. Vienos jų siekia išlikti dailės (istorijos) kanono branduolyje, kitos – išstumti ten esančius ir įsitvirtinti pačios. Kanonas kaip hierarchizuojantis principas neišnyko. Nes dažnai norima ne sunaikinti kanoną, kaip vertybinės taksonomijos principą, o tapti kanono dalimi arba įteisinti savo kanoną (Steiner 1996; 213), kanonizuoti tai, kas tuo metu yra nekanoniška (Guilloy 1993; 3). Galimi ir tarpiniai variantai, kai įsitvirtinama ne išstumiant iš kanono branduolio kitas grupes, bet su jomis susitapatinant ir jas rekanonizuojant.

Kanoną taip pat galime suprasti kaip dar nesusicementavusį dabarties darinį – šiuo metu galiojančias (instituciskai) įtakingas tiek dailės, tiek dailėtyros kryptis ir madas, arba specifines tendencijas, pretenduojančias peraugti į naratyvinę konjunktūrą ir galop virsti kanonu (plg. Rybačiauskaitė and Tomášek 2019; 61).

Šiame straipsnyje pasitelkiama ne tiek griežtai demaskuojančioji, kiek interpretuojančioji ideologijos kritikos tradicija. Remiantis demaskuojančia ideologijos gyvastingumo koncepcija, galima teigti, jog sovietmečiu užgimusios drausminamosios praktikos išlieka gajos ir pasikeitus politinei bei socialinei tvarkai. „Keičiasi turinys, bet menkai ar menkliau keičiasi ideologinė struktūra. Kitaip sakant, institucinė disciplinarinės visuomenės sąranga nesikeičia, o pats disciplinarinis karkasas tik stiprėja“ (Kraniauskas 2018; 75). Formuojant dailės (istorijos) kanoną ideologinės sudedamosios tiek sovietmečiu, tiek atkūrus nepriklausomybę buvo ir tebėra aktyvios. Taigi šis faktas, atrodytų, yra tarsi akivaizdus. Tačiau ne visai. Reikia atsižvelgti į dailėtyros profesinio cecho, linkusio slėpti ideologijas, *habitus* ypatumus.

2. Lietuvos dailės (istorijos) kanonas reprezentaciniuose leidiniuose

2.1. Metodo apmatai

Dailės (istorijos) kanonas akivaizdžiausias dailės muziejų naratyvuose ir muziejų ekspozicijose. Apie dailės (istorijos) kanoną Lietuvoje aktyviau pradėta diskutuoti apie 2010-uosius metus. Šias diskusijas išprovokavo atsidariusi Nacionalinės dailės galerijos (NDG) nuolatinė ekspozicija, kuri:

<...> chronologinį eksponavimo būdą derina su teminiu, dailės raidą apmąsto ir politinės istorijos kontekste, tačiau vizualinis naratyvas, dailėtyros atstovių nuomone, paremtas meno autonomijos idėja, sugrąžina daugybę modernistinių stereotipų. (Dovydaitytė 2010; 5)

Taip pat pažymėtini bandymai permažyti Lietuvos dailės (istorijos) kanono formavimo (si) mechanizmus analizuojant socialinio ir meninio aktyvizmo įmuziejimo procesus (Trilupaitė 2019; 96–110), naratyvines ekspozicijų struktūras atminties institucijose (Šermukšnytė 2019). Panašu, kad diskusijos apie kanoną – literatūros kūrinių, rašytojų vertinimą, mokyklinės programas (literatūros kanono atitikmenį) – vyksta ir tarp literatūrologų, literatūros sociologų (žr. Šeina 2022; Kučinskienė 2023).

Šiame tyrime pasitelkiame ne muziejinius-ekspozicinius naratyvus, o vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio reprezentacinius albumus, parodų katalogus, kuriuose išryškėja dailės (istorijos) kanono – simbolinių herojų sąrašų – kaitos bendras vaizdas.

Reprezentaciniai albumai, katalogai šiuo atveju pirmiausia siejami su valstybės institucijų (nuo 2009 m. ir privačių institucijų) kultūrine galia. Sovietmečiu statuso politinė ekonomika meno sistemoje buvo griežtai administruojama ideologinės administracinės sistemos. Šiai vertikalei priklausė reprezentacinių leidinių aprobavimo, cenzūravimo ir leidybos priežiūra. Kandidatai pakliūti į tokius leidinius buvo gana kruopščiai atrenkami pagal meniškumo ir ideologinio lojalumo kriterijus. Dailininko kūrybos reprodukuojimas oficialiniame leidinyje reiškė aukštą to dailininko ir (ar) jo kūrybos visuomeninį statusą.

Atkūrus nepriklausomybę dailininkų statuso politinė ekonomika labiau atsieta nuo tiesmuko valstybinio-ideologinio-administracinio reguliavimo, daugiau įgaliojimų palikta vidiniams meno sistemos administracinėms aparatams. Todėl nepriklausomybės laikotarpio leidinių reprezentatyvumo (oficioziškumo) lygį nustatyti yra kiek sudėtingiau nei sovietmečio leidinių. Be to, posovietinė dailė dar ir „skilo“ į dvi bent jau kurį laiką priešiškas – „tradicinės dailės“ ir „šiuolaikinės dailės“ – institucijų stovyklas.

Vis dėlto anksčiau galioję dailininkų ir jų kūrybos visuomeninio statuso, taigi ir kanono, formavimo (si) principai, žinoma, visiškai neišnyko. Taip, neliko konkrečiai sovietinės ideologijos filtro, iš dalies suiro atvirai politizuota administracinė kontrolės sistema. Tačiau kaip ir sovietmečiu, nors ne taip akivaizdžiai, dailininko ar dailininkės (kūrybos) statusas nemaža dalimi liko susijęs su lojalumu oficialiai institucijų (meno) sistemai, reprezentuojančiai valstybėje dominuojančią ideologiją. Kuo dažniau dailininko ar dailininkės pavardė šmėžuoja prestižinėse meno sistemos parodų erdvėse, įskaitant ir leidinius (ir tekstus tuose leidiniuose¹⁰), tuo aukščiau ji reitinguojama ir atsiduria kanone¹¹.

Pavyzdžiui, nepriklausomybės pirmajame dešimtmetyje pastebimas Lietuvos dailininkų sąjungos prestižo ir galios, taigi reprezentatyvumo apskritai meno sistemoje silpnėjimas. Ati-

¹⁰ Vieno ar kito laikotarpio dailės marginalai atrandami ir įtraukiami į dailės (istorijos) kanoną *post factum*, kartais po dailininko ar dailininkės mirties. Be to, atrasti ir įtraukti į kanoną taip pat turi teisę vadinamosios oficialinės meno institucijos ir atitinkamą statusą turintys dailėtyrininkai ar dailėtyrininkės.

¹¹ Pavyzdžiui, dailininko ar dailininkės premijavimas tiek sovietmečiu, tiek šiandien kokiam nors oficialiniame projekte (kad ir Venecijos bienalėje) automatiškai pritraukia ir daugina jau vietines premijas ir kaupia simbolinį kapitalą. Ši konjunktūrinė dinamika tarsi savaime sutapatinama ir su menine verte. Taigi meniškumo (i)vertinime visada atvirai ar mažiau pastebimomis formomis dalyvauja ir (ideologinės) konjunktūros segmentas.

tinkamai sąlygiškai naujos institucijos Šiuolaikinio meno centro (su Soroso šiuolaikinio meno centro finansine parama) prestižo ir (naratyvinės, statuso formavimo) galios stiprėjimas. Todėl šios institucijos leidžiami kai kurie apžvalginių parodų katalogai, leidiniai, ypač tarp 2000 ir 2007 m., pasižymėjo atviromis pretenzijomis į naujojo dailės (istorijos) kanono formavimą. Apytikriai nuo 2014 m. pastebimas privataus MO muziejaus galios ir įtakos meno sistemoje didėjimas.

Be to, ir dauguma meno sistemos dalyvių, t. y. pačių dailininkų, pripažįsta bent dalinį minėtų institucijų leistų leidinių (naratyvų ir simbolinių herojų pavardžių) kanoniškumą.

Žinoma, tai yra daugiau ar mažiau sąlygiškas kanono vaizdinys. Tiek sovietmečiu, tiek atkūrus nepriklausomybę išleista galybė personalinių albumų, parodų katalogų, dailėtyros atstov(i)ų teorinių knygų. Sudėtinga surinkti viską, juo labiau nustatyti absoliučiai griežtas ribas tarp reprezentatyvumo ir nereprezentatyvumo (tai būtų atskiro tyrimo tema). Vis dėlto šiai studijai renkamos keletas tiek sovietmečio, tiek nepriklausomybės laikotarpio leidinių, kurie daugiau ar mažiau atvirai apeliuoja į reprezentatyvumą ir kartu – susumavus tam tikrus požymius – laikytini kanono ekvivalentais.

Vėlyvąjį sovietmetį sąlygiškai datuojame nuo 1960 m. Lietuvos dailės (istorijos) kanono simbolinių pavardžių sąrašo kaitą pradėsime nuo 1960 m. išleisto reprezentacinio albumo *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* (Adomonis 1960).

Pasitelksime tokius reprezentacinius (kultūrinio kapitalo) leidinius – 1960 m. ir 1981 m. publikuotus leidinius *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* (Adomonis 1960; Morkytė 1981), kuriuose skelbiamos Tapybos, skulptūros, grafikos, piešimo, Meno istorijos ir teorijos katedrų¹² ir teorine-ideologine katedra laikytos Marksizmo-leninizmo katedros dėstytojų pavardės¹³. Ko gero, svarbiausias būtų 1976 m. išleistas albumas *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976), kuriame yra dailės (konkrečiai – tapybos, kuri anuomet turėjo aukščiausią statusą) kanono simbolinių herojų sąrašai¹⁴.

„Nepriklausomybės pradžia“ arba sąvoka „posovietinis“ datuojama nuo nepriklausomybės atkūrimo 1990 m. iki „2 Show“ ir „Emisijos“ projektų (2004–2007 m.), kurie žymi vieno posovietinio dailės (istorijos) kanono genezės etapo pabaigą. Šiuolaikinio meno centro rengtas projektas „2 Show“ pristatė jaunosius šiuolaikinio meno atstovus ir atstoves, kurie, institucijos nuomone, pretendavo ateityje patekti į dailės (istorijos) kanoną. Tame pačiame centre surengtas

¹² Iki 1969 m. meno istorijos ir teorijos studijos LSSR valstybiniame dailės institute buvo neaki-vaizdinės, nuo 1969 m. tapo dieninėmis studijomis.

¹³ 1972 m. ir 1986 m. leisti VDI reklaminiai bukletai, tačiau juose pavardės neskelbiamos.

¹⁴ Pavardžių sąrašų lyginimas nėra statistiškai tikslus, tai labiau principo iliustracija. Vėlgi, sąlygiškai koncentruojamės į tapybą, nesigilindami į visas sovietmečio vaizduojamosios ir taikomosios dailės sritis. Išstudijavus visų jų reprezentacinius leidinius, simbolinių herojų sąrašas labai prasiplėstų. Taip pat taikomosios dailės simbolinių herojų sąrašė rastume kur kas daugiau moterų. Šiuo atveju remiamės labiausiai oficialiu vėlyvojo sovietmečio albumu. Tačiau, kalbėdami apie nepriklausomybės laikotarpio kanone besikartojančius dailininkus, prie kanono priskirsime ir kai kuriuos dailininkus, neminimus pasirinktuose sovietmečio reprezentaciniuose leidiniuose. Tačiau straipsnio autorius, remdamasis kitais daugiau ar mažiau reprezentaciniais leidiniais, personaliniais albumais, laiko tuos dailininkus kanono dalimi.

ir personalinių parodų ciklas „Emisija“, nubrėžęs skirtį tarp šiuolaikinės dailės ir tradicinės. Abiejuose projektuose pristatyti tik šiuolaikinės dailės atstovai ir atstovės, taigi „šiuolaikinė“ dailė atskirta nuo „tradicinės“, sureikšminant šiuolaikinės dailės statusą.

Procesai, prasidėję meno sistemoje apytikriai po 2007 m., reprezentuoja kitą raidos etapą. Jį galima vadinti *normalizacijos* arba *rutinizacijos* ir *neokonservatyvaus posūkio* laikotarpiu meno sistemoje. 2018 m. sąlygiškai laikytini dar vieno ideologinio lūžio meno sistemoje ir atitinkamai kanono kaitos procesuose atskaitos tašku.

Iš posovietinio laikotarpio pasitelkiama 1995 m. išleistas albumas *Vilniaus dailės akademija* (Žeruolytė 1995), 1997 m. išleista knyga *Tylusis modernizmas Lietuvoje: 1962–1982* (Lubytė 1997), 1998 m. išleista knyga *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (Andriuskevičius 1998), 2000 m. reprezentacinis albumas *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų* (Jurėnaitė 2000). Taip pat minėtų projektų *2 Show. Jaunieji menininkai iš Latvijos ir Lietuvos* (Kuizinas ir kt. 2003), *Emisija 2004 – ŠMC* (Dovydaitytė 2005) ir *Emisija 2005/2006 – ŠMC* (Dovydaitytė 2007b) leidiniai. Šie leidiniai iliustruoja Lietuvos dailės (istorijos) kanono abiejų (dailės ir dailėtyros) branduolių transformacijas – tiek perkoduojant sovietmečio kanoną, tiek kuriant posovietinį, atskiriant „tradicinės“ ir „šiuolaikinės“ dailės tipus.

Trečiąjį nepriklausomybės dešimtmetį reprezentuoja 2010 m. Šiuolaikinio meno centro išleistas katalogas-knyga *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (Dovydaitytė ir kt. 2010) ir Modernaus meno centro (MMC¹⁵) 2014 m. išleistas albumas *Lietuvos tapyba 1960–2013* (Jurėnaitė 2014).

Apžvelgiamam laikotarpiui nuo 2018 m. atstovauja 2021 m. išleista knyga *142 atvertytys. Lietuvos menininkų autobiografijos* (I ir II tomai) (Rachlevičiūtė 2021a; 2021b) ir 2022 m. išleista knyga *Lietuvos menininkės* (Narušytė 2022).

Šiuo atveju svarbu ne tiek surasti ir išstudijuoti visus reprezentacinius albumus – kruopščiai suskaičiuoti ir kataloguoti visas pavardes, – kiek išryškinti paties kanono arba kultūrinio kapitalo egzistavimo faktą, kanono kontūrus ir kaitos dinamiką.

Didesnio aiškumo dėlei reprezentaciniuose leidiniuose skelbiamas simbolinių herojų pavardes žymėsime santrumpomis:

SK (sovietmečio / sovietinis kanonas) santrumpa reiškia, jog dailininkas figūravo sovietmečio dailės (istorijos) kanone (kanone arba kanono branduolyje).

NK (nepriklausomybės kanonas) reiškia, kad pavardė kanone atsiduria nuo ar po 1990 m., ir vėliau kartojasi reprezentaciniuose leidiniuose.

TMS – tyliojo modernizmo (1997 m.) simbolinių herojų sąrašas, projektuojamas į vėlyvąjį sovietmetį.

SK/TMS – ši santrumpa žymi pavardę, kuri figūruoja ir sovietmečio / sovietiniame kanone, ir tyliojo modernizmo sąrašė.

NŠMK (nepriklausomybės laikotarpio šiuolaikinio meno kanonas) – žymi Lietuvos dailės (istorijos) kanono institucinį (1993 m.) ir reprezentacinį (2004–2007 m.) skilimą į „tradicinę dailę“ ir „šiuolaikinį meną“.

¹⁵ 2018 m. pervadintas į MO muziejų.

NK/NŠMK – nepriklausomybės kanono ir nepriklausomybės šiuolaikinio meno kanono pavardė.

FK – feministinis kanonas.

Šalia pavardės rašoma santrumpa, kai reprezentaciniuose leidiniuose ta pavardė aptinkama antrą kartą (pirmą kartą paminėta – nežymima). Pavardės kartojimosi dažnis žymi vietą (ir laikotarpį) kanone arba netgi kanono branduolyje (jeigu pavardė kartojasi itin dažnai įvairių laikotarpių reprezentaciniuose leidiniuose). Kad išvengtume painumo žymint pavardes, neskiriame dailėtyros ir dailės kanono branduolių. Tiesiog pavardžių sąrašai parodo, kada ir kokie dailininkai, dailininkės, dailėtyros atstovai ir atstovės atsiranda kanone ar išnyksta iš jo. O dailės (istorijos) kanono kiekybinę ir kanono specifikos (SK → NK → TMS → SK/TMS → NK/NŠMK → NŠMK → FM) kaitos dinamika vizualizuojama ir detalizuojama pateikiamose schemose.

2.2. Kanono kaita ≈ 1962–1995 metais

1960 m. išleistame albume *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* (Adomonis 1960), pretenduojančiame į statuso formavimą, randame išsamų Tapybos katedros dėstytojų sąrašą. Vėlyvuoju sovietmečiu dėstyimas Valstybiniame dailės institute reiškė gana aukštą socialinį statusą. Pradinį kultūrinio kapitalo branduolį sudarė: Irena Žebenkienė, Antanas Gudaitis, Vincas Dilka, Algimantas Stoškus, Vladimiras (vėliau – Vladas) Karatajus, Aleksandras Silinas, Jonas Švažas, Vincentas Gečas. Skulptūros katedros dėstytojai – Juozas Mikėnas, Napoleonas Petruelis, Rapolas Jachimavičius, Bronius Vyšniauskas, Konstantinas Bogdanas. Grafikos katedros dėstytojai – Jonas Kuzminskis, Vytautas Jurkūnas, Antanas Kučas, Augustinas Savickas, Eduardas Jurėnas, Leonas Katinas, Vladas Drėma. Piešimo katedros dėstytojai – Petras Aleksandravičius, Juozas Kėdainis, Liuda Vaineikytė, Leonas Žuklys, Jonas Mackonis-Mackevičius, Kazys Morkūnas, Adolfas Reimeris, Vincentas Gečas. Marksizmo-leninizmo katedros dėstytojai – Antanina Butkutė-Ramelienė (istorijos m. kand., docentė, katedros vedėja), Vytautas Uogintas (istorijos m. kand., e. docento p.), Algimantas Jablonskis (dėstytojas), Eugenijus Meškauskas (filosofijos m. kand., docentas), Gytis Vaitkūnas (filosofijos m. kand., dailėtyrininkas, vyr. dėstytojas). Dailės istorijos katedros dėstytojai – Tadas Adomonis (vyr. dėstytojas, katedros vedėjas), Jonas Umbrasas (vyr. dėstytojas), Genovaitė Kęstutytė (vyr. dėstytoja), Leonas Jasiulis (vyr. dėstytojas) (Adomonis 1960; 187).

1981 m. išleistame reprezentaciniame albume *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* (Morkytė 1981) Tapybos katedros dėstytojų sąrašas būtų toks: Vladas Karatajus, Vincentas Gečas, Antanas Gudaitis, Vytautas Mackevičius, Algimantas Stoškus, Stasys Ušinskas, Vytautas Palaima, Jonas Švažas (1925–1976), Sofija Veiverytė, Aloyzas Stasiulevičius, Leopoldas Surgailis, Arvydas Šaltenis. Skulptūros katedros dėstytojai – Konstantinas Bogdanas, Gediminas Jokūbonis, Juozas Kėdainis, Napoleonas Petruelis, Bronius Vyšniauskas, Mindaugas Navakas. Grafikos katedros dėstytojai – Juozas Galkus, Vytautas Jurkūnas, Antanas Kučas, Jonas Kuzminskis, Eduardas Jurėnas, Algirdas Petruelis, Leonas Lagauskas. Piešimo katedros dėstytojai – Kazys Morkūnas, Petras Aleksandravičius, Vincas Dilka, Liuda Vaineikytė, Rimtautas Vincentas Gibavičius, Stasys

Krasauskas (1929–1977), Jonas Mackonis-Mackevičius, Adolfas Reimeris, Irena Trečiokaitė-Žebenkienė, Leonas Žuklys, Viktoras Bakšys, Kostas Dereškevičius, Antanas Kmieliauskas, Leonardas Petkevičius, Vincentas Gečas. Marksizmo-leninizmo katedros dėstytojai – Alfonsas Algimantas Mitrikas (katedros vedėjas, ekonomikos mokslų kandidatas, docentas), Stefa Adomavičiūtė-Skuratova (istorijos mokslų kandidatė, docentė), Antanina Butkutė-Ramelienė (istorijos mokslų kandidatė, docentė), Antanas Andrijauskas (vyr. dėstytojas), Laima Bitinaitė (vyr. dėstytoja), Saulius Tomas Kondrotas (vyr. dėstytojas), Bronius Grušas (vyr. dėstytojas). Dailės istorijos ir teorijos katedros dėstytojai – Marija Nijolė Tumėnienė (katedros vedėja, menotyros mokslų kandidatė, e. docentės p.), Tadas Adomonis (docentas), Jonas Umbrasas (menotyros mokslų kandidatas, docentas), Genovaitė Kęstutytė-Jasiulienė (vyr. dėstytoja), Leonas Jasiulis (vyr. dėstytojas), Alfredas Širmulis (vyr. dėstytojas), Vladas Uloza (vyr. dėstytojas).

1976 m. išleistas oficiozinis albumas *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976), kuriame tapyba pristatoma nuo XVII a. ir užbaigiama 1974 m.¹⁶ Išskiriamos pavardės, kurių kūryba albume datuojama nuo 1960 m.¹⁷ Kaip atrodė Lietuvos tapybos oficialusis dailės (istorijos) kanonas 1976 m.?

Kanono branduolyje atsidūrė šie tapytojai (eilės tvarka, kokia kūriniai reprodukuojami albume nuo 1960 m.): Vytautas Mackevičius, Antanas Gudaitis, Vytautas Palaima, Vincas Dilka, Kazys Šimonis, Boleslovas Motuza-Matuzevičius, Jonas Buračas, Leonardas Kazokas, Rimtas Kalpokas, Jonas Vaitys, Česlovas Znamierovskis, Eugenija Jurkūnienė, Marija Cvirkienė, Algirdas Petrulis, Alfonsas Motiejūnas, Bronius Uogintas, Bronė Mingilaitė-Uogintienė, Augustinas Savickas, Bronė Jacevičiūtė, Petras Stauskas, Leonas Katinas, Jonas Mackonis-Mackevičius, Sergejus Gračiovas, Sofija Veiverytė, Jonas Švažas, Vladas Karatajus, Vincentas Gečas, Stasys Jusionis, Igoris Piekuras, Leopoldas Surgailis, Silvestras Džiaukštas, Jonas Čeponis, Galina Petrova, Jurijus Baltrūnas, Aldona Griciūnaitė, Aloyzas Stasiulevičius, Vaclovas Graženas, Igoris Piekuras, Vincas Kisarauskas, Milda Mildažytė-Kulikauskienė, Romualdas Kunca, Leonardas Petkevičius, Vytautas Ciplijauskas, Pranas Porutis, Adolfas Krištopaitis, Vytautas Povilaitis, Leonardas Tuleikis, Vitolis Trušys, Donatas Valatka, Sigitas Nenorta, Eugenijus Survila, Antanas Martinaitis, Valerija Ostrauskienė, Leonardas Gutauskas, Algimantas Švėgžda, Rimas Bičiūnas, Vladas Gurskis, Algimantas Kuras.

Šio albumo rengėju įrašytas muziejininkas, dailėtyrininkas Pranas Gudynas.

Apytikriai nuo 1960 m. simbolinių herojų sąrašų didžioji dalis pavardžių sutampa įvairiuose dailės (istorijos) kanoną reprezentuojančiuose leidiniuose. Žinoma, kanonas nebuvo statiškas.

¹⁶ Dėl vietos stokos nesiaiškinsime, ką reiškia „Lietuvos“, pradant XVII a. ir baigiant vėlyvuosiu sovietmečiu.

¹⁷ Nors yra dailininkų, kurių kūryba reprodukuojama tiek iki 1960 m., tiek po 1960 m. Tai Vytautas Mackevičius, Antanas Gudaitis, Jonas Buračas, Leonardas Kazokas, Jonas Vaitys, Algirdas Petrulis, Marija Cvirkienė, Bronius Uogintas, Augustinas Savickas, Bronė Jacevičiūtė, Petras Stauskas, Jonas Švažas, Vincentas Gečas, Vytautas Povilaitis.

Iki 1960 m. reprodukuojama Antano Žmuidzinavičiaus, Justino Vienožinskio, Zigmo Petravičiaus, Vinco Dilkos, Jonas Šileikos, Jono Janulio, Irenos Trečiokaitės-Žebenkienės, Petro Sergijevičiaus kūryba.

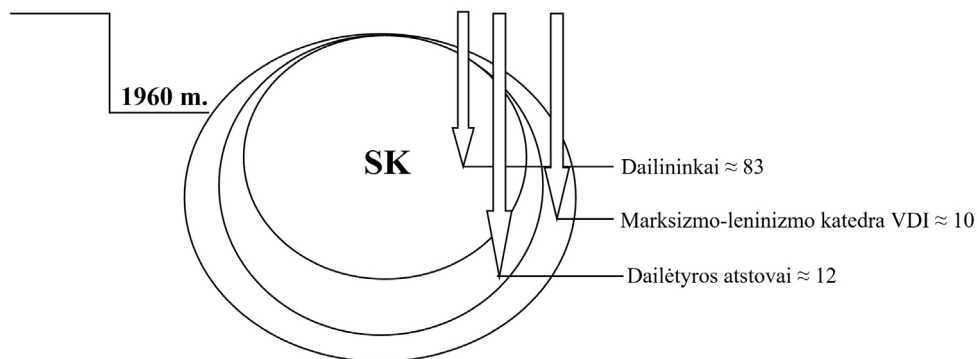
Jame vyko užkulisinės statuso grupių kovos. Pavyzdžiui, albume *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976) reprodukuojama Vytauto Mackevičiaus kūryba, tikėtina, dėl ideologinių priežasčių – aukšto socialinio statuso ir užimamų pareigų. O, pavyzdžiui, Antanas Gudaitis, kaip tarpukario „buržuazinio modernizmo“ atstovas, stalinmečiu ir pirmaisiais chruščiovinio atšilimo metais laikytas ideologiškai „nepatikimu“. Gudaičio kūrybos gana išsamus reprodukovimas 1976 m. oficiziniame albume liudija šio tokias ideologines permainas ir koncentrinę dinamiką kanono viduje – Gudaitis „pastumiamas“ iš kanono pakraščių į jo branduolį¹⁸.

Pavyzdžiui, iš vėlyvojo sovietmečio dailės (istorijos) kanono buvo išstumta abstrakčiosios dailės atstovė Kazė Zimblytė, todėl jos kūryba *Lietuvos tapyboje* (Gudynas 1976) nereprodukuota. Tačiau reprodukuotas V. Ciplijausko 1972 m. tapytas Zimblytės portretas (taip pat Ciplijausko tapytas A. Gudaičio portretas), kaip pristatantis Ciplijausko kūrybą. Tai irgi galima laikyti užkulisinės kovos padariniu, gudrybe – bandymu įtraukti Zimblytę į kanono branduolį bent neakivaizdiniu būdu¹⁹. Tai liudija buvus užkulisinių intrigu ir kiek apardo ideologijos svarbą kanono formavimuisi. Tačiau kartu patvirtina, kad dailės (istorijos) kanonas formuojamas ne vien grynojo meniškumo principu.

Taip pat vertėtų atkreipti dėmesį į Antano Žmuidzinavičiaus (1876–1966) atvejį. Žmuidzinavičius – neabejotinas tarpukario Lietuvos ir stalinmečio / chruščiovinės epochos dailės (istorijos) kanono branduolio atstovas, sugebėjęs įtikti visoms valdžioms. Žmuidzinavičiaus pavardė šiame straipsnyje neminima tolesnėje kanono genezėje, nes dailininko kūryba *Lietuvos tapybos* (Gudynas 1976) albume reprodukuojama iki 1960 m., todėl į toliau aptariamą kanoną nepatenka. Šiame straipsnyje neanalizuojame ir dar vienos – iš dalies savarankiškos – kanono atšakos. Tai nepriklausomybės laikotarpiu pradėtų organizuoti dailės kūrinių ir sovietmečio tapybos kanono autorių kūrybos aukcionai (pavyzdžiui, Vilniaus aukcionas), formuojantys savąją kanono versiją. Ji iš dalies susijusi su dailėtyros formuojamu kanonu, bet esminis šiuo atveju yra pirkėjų skonio veiksnys. Pavyzdžiui, 2023 m. pradžioje Vilniaus aukciono tinklalapyje skelbiamų brangiausių, bet nenupirktų tapybos kūrinių viršuje yra Antano Samuolio ir Justino Vienožinskio kūriniai. Šių tarpukario dailės atstovų kūryba dailėtyros suformuotame kanone vertinama itin gerai. Tačiau perkamiausių (populiariausių) autorių ir brangiausiai nupirktų kūrinių viršuje yra Antano Žmuidzinavičiaus ir Petro Kalpoko, kurie dailėtyros suformuotame kanone (pagal „meniškumą“) yra vertinami mažiau, kūriniai. Taigi sovietmečio (sovietiniam) kanonui priklausę kūriniai dalyvauja šiandieniniame kanone ir kiek kitais, nei aptariame šiame straipsnyje, būdais.

¹⁸ A. Gudaitis vienintelis tarpukario „Ars“ (1932) grupės tapytojas, sovietmečiu dėstęs Dailės institute ir laikytinas tarpukario (saikingai) modernios tautinės tapybos tradicijos pagrindiniu tęsėju ir mokytoju.

¹⁹ Atsiminimuose vyresnės kartos dailininkai mini, kad aukštas pozicijas meno sistemos nomenklatūroje užėmęs tapytojas Vincentas Gečas, naudodamasis savo galiomis, keršijo buvusiai žmonai Kazei Zimblytei ir žlugdė jos kaip dailininkės karjerą – „<...> tai kvestionuoja šiandien nusistovėjusią supaprastintą nuostatą, kad į abstrakčią tapybą linkusi K. Zimblytė buvo smukdoma, nes jos kūryba neatitiko „sorealistinių“ kanonų“ (Pocevičius 2022; 344–345).



1 pav. Dailės (istorijos) kanonas nuo ≈ 1960 m.

Sudaryta remiantis šaltiniais: *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* (Adomonis 1960), *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976), *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* (Morkytė 1981).

Ankstyvieji posovietiniai reprezentaciniai leidiniai parodo, kiek ir kaip keitėsi Lietuvos dailės (istorijos) kanonas tik atkūrus nepriklausomybę. 1995 m. išleistame albume *Vilniaus dailės akademija* (Žeruolytė 1995) paminėti šie Tapybos katedros dėstytojai: Ričardas Vaitiekūnas, Kostas Dereškevičius (SK), Algimantas Kuras (SK), Petras Repšys (SK), Leopoldas Surgailis (SK), Arvydas Šaltenis (SK), Jonas Gasiūnas, Rima Minkevičienė, Ričardas Nemeikšis, Balys Pakštas, Živilė Jasutytė.

Šiuo atveju svarbu ir tai, kad šalia dėstančiųjų pridedamas sąrašas nebedėstančiųjų Tapybos katedroje, kurie atrodė svarbūs 1995 m. kanonui, sąrašas. Tai būtų Antanas Gudaitis (SK) (dirbo su pertrauka 1940–1985 m.), Vladas Karatajus (SK) (dirbo 1952–1992 m.), Vytautas Mackevičius (SK) (dirbo 1945–1988 m., 1953–1974 m. – rektorius), Augustinas Savickas (SK) (dirbo su pertrauka 1951–1993 m.), Sofija Veiverytė (SK) (1951–1985 m., 1973–1980 m. – freskos ir mozaikos studijos vadovė), Leonardas Gutauskas (SK) (dirbo 1988–1992 m.), Aloyzas Stasiulevičius (SK) (dirbo 1976–1979 m.), Leonardas Tuleikis (SK) (dirbo 1982–1984 m.), Gražina Vitartaitė (dirbo 1981–1989 m., 1981–1988 m. – katedros vedėja), Arvydas Bagdžius (dirbo 1982–1989 m.), Jonas Daniliauskas (dirbo 1984–1989 m.).

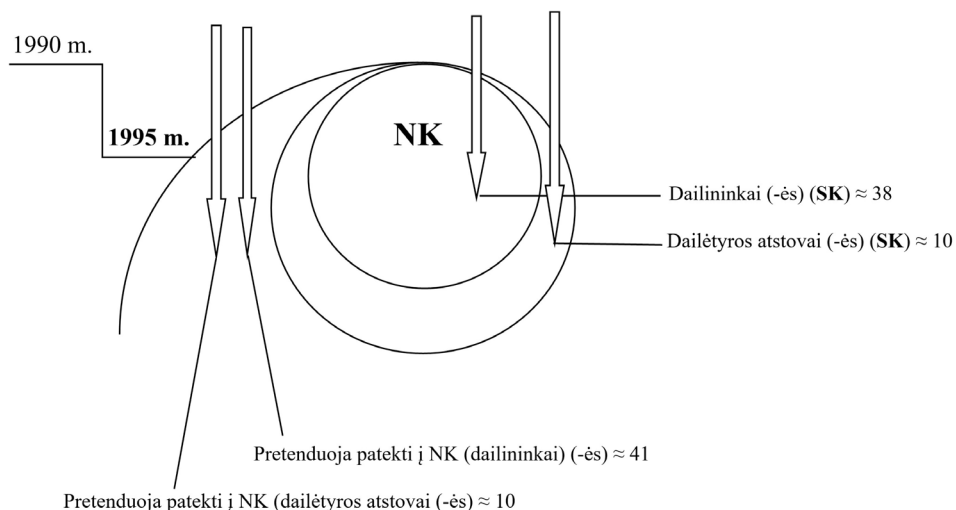
Skulptūros katedros dėstytojai: Mindaugas Šnipas, Gediminas Jokūbonis (SK), Gediminas Karalius, Daliūtė Ona Matulaitė, Mindaugas Navakas (SK), Vladas Vildžiūnas (SK), Petras Mazūras, Antanas Šnaras, Artūras Raila. Nebedėstančiųjų Skulptūros katedroje, kurie atrodė svarbūs 1995 m. kanonui, sąrašas: Konstantinas Bogdanas (SK) (dirbo 1951–1994 m., 1959–1988 m. – katedros vedėjas), Juozas Kėdainis (SK) (dirbo 1951–1989 m.), Napoleonas Petrulis (SK) (dirbo 1944–1985 m.), Bronius Vyšniauskas (SK) (dirbo 1948–1994 m.), Gintautas Šuminas (dirbo 1986–1989 m.), Artūras Vaškevičius (1979–1989 m.).

Grafikos katedros dėstytojai: Albertas Gurskas (1982–1989 m. – Dailės pedagogikos katedros vedėjas), Juozas Galkus (1975–1991 m. – katedros vedėjas), Leonas Lagauskas (SK), Giedrius Jonaitis, Rimvydas Kepežinskas, Mikalojus Povilas Vilutis, Alfonsas Žvilius, Raimundas

Miknevičius, Kęstutis Vasiiliūnas. Nebedėstančiųjų Grafikos katedroje, kurie atrodė svarbūs 1995 m. kanonui, sąrašas: Rimtautas Gibavičius (SK) (dirbo – 1962–1993 m.), Vytautas Jurkūnas (SK) (dirbo 1944–1989 m.), Antanas Kučas (SK) (dirbo 1951–1989 m.), Jonas Kuzminskis (SK) (dirbo 1941–1985 m.), Eduardas Jurėnas (dirbo 1946–1987 m.), Algirdas Petrulis (SK) (dirbo 1962–1984 m.), Saulius Valius (dirbo 1985–1991 m.).

Piešimo katedros dėstytojai: Antanas Kmieliauskas, Kazimieras Morkūnas (SK), Viktoras Bakšys, Leonardas Petkevičius (SK), Mindaugas Skudutis, Saulius Čižikas, Arūnas Jonikas, Vytautas Jurkūnas, Jonas Kazlauskas, Laimutis Ločeris, Benas Narbutas, Gitenis Umbrasas, Rimgaudas Žebenka, Gediminas Žuklys. Nebedėstančiųjų Piešimo katedroje, kurie atrodė svarbūs 1995 m. kanonui, sąrašas: Petras Aleksandravičius (SK) (dirbo – 1940–1989 m.), Jonas Mackonis-Mackevičius (SK) (dirbo 1951–1989 m.), Leonas Žuklys (SK) (dirbo 1951–1993 m.), Adolfas Reimeris (SK) (dirbo 1951–1987 m.), Irena Trečiokaitė-Žebenkienė (SK) (dirbo 1944–1985 m.), Liuda Vaineikytė (SK) (dirbo 1946–1993 m.), Romas Kvintas (dirbo – 1982–1990 m.).

Dailės istorijos ir teorijos katedros dėstytojai: Alfonsas Andriuškevičius, Aleksandra Aleksandravičiūtė, Adomas Butrimas, Janina Bielinienė, Raminta Jurėnaitė, Alfredas Širmulis (SK), Laima Petrusevičiūtė, Ramutė Rachlevičiūtė, Laima Surgailienė, Helmutas Šabasevičius, Birutė Vitkauskienė. Nebedėstančiųjų Dailės istorijos ir teorijos katedroje, kurie atrodė svarbūs 1995 m. kanonui, sąrašas: Tadas Adomonis (SK) (dirbo 1949–1987 m.), Stanislovas Mikulionis (1984–1992 m.), Nijolė Tumėnienė (SK) (dirbo 1976–1989 m., 1976–1987 m. – katedros vedėja), Leonas Jasiulis (SK) (dirbo 1959–1992 m.), Genovaitė Kęstutytė-Jasiulienė (SK) (dirbo 1957–1980 m.), Irena Vaišvilaitė (dirbo 1978–1990 m.).



2 pav. Dailės (istorijos) kanonas ≈ 1995 m.

Sudaryta remiantis šaltiniu: *Vilniaus dailės akademija* (Žeruolytė 1995).

Iš dėsčiusiųjų sąrašų matome, jog dalis dėstytojų pasitraukė dėl natūralių priežasčių (dėl senyvo amžiaus, mirė). Dalis paliko katedrą ar buvo atleisti Sąjūdžio epochoje (Dailės institute 1988 m. vyko studentų maištas, pervartos, atleista dalis dėstytojų). Dalis sovietmečio (sovietinio) kanono atstovų (V. Karatajus, A. Savickas, K. Bogdanas, B. Vyšniauskas, M. Navakas, J. Galkus, L. Lagauskas, K. Morkūnas, V. Bakšys, L. Petkevičius, L. Žuklys, L. Vaineikytė, S. Mikulionis, L. Jasiulis) tebedėstė ir atkūrus nepriklausomybę.

Svarbus 1997 m. dailėtyrininkės Elonos Lubytės išleistas parodos katalogas-knyga *Tylusis modernizmas Lietuvoje: 1962–1982*. Šia knyga bandyta retrospektyviai performatuoti būtent vėlyvojo sovietmečio dailės (istorijos) kanoną ir kiek perstumdyti simbolinių herojų pavardes jo branduolyje. Akcentuotas simbolinių herojų sąrašo sąlygiškas socialinis marginalumas sovietmečiu ir meninis priešgyniavimas oficialioms dogmoms. Knygoje nėra aiškiai apibrėžto dailininkų pavardžių sąrašo, tačiau jas galima išrankioti pagal tai, kieno tekstai, dienoraščiai, pokalbiai publikuojami ir kurių dailininkų sukataloguotos vadinamosios „laisvos“ (neformalios) parodos.

Tai būtų (apytikriai) Vincas Kisarauskas (SK), Saulė Aleškevičiūtė-Kisarauskienė, Aspazija Surgailienė, Vladas Vildžiūnas (SK), Vladas Urbanavičius, Stanislovas Kuzma, Mindaugas Navakas (SK), Ksenija Jaroševaitė, Petras Mazūras (NK), Vytautas Valius (SK), Antanas Gudaitis (SK), Valentinas Antanavičius, Algimantas Švėgžda (SK), Teodoras Kazimieras Valaitis (SK), Kazimiera (Kazė) Zimblytė, Algimantas Julijonas Stankevičius-Stankus, Ričardas Povilas Vaitiekūnas, Linas Katinas, Alfonsas Andriuškevičius (NK), Algimantas Kuras (SK), Gediminas Karalius, Kostas Dereškevičius (SK), Arvydas Šaltenis (SK), (ne dailininkas) Justinas Mikutis, Petras Repšys (SK), Rimtautas Gibavičius (SK), Vytautas Šerys, Aloyzas Stasiulevičius (SK), Antanas Garbauskas, Vytautas Ciplijauskas (SK), Romualdas Lankauskas, Jonas Čeponis (SK), Leonardas Gutauskas (SK), Algirdas Steponavičius (SK), Birutė Žilytė, Antanas Martinaitis (SK), Antanas Kmieliauskas, Šarūnas Šimulynas, Vladislovas Žilius, Algirdas Taurinskas, Eugenijus Antanas Cukermanas, Leopoldas Surgailis (SK), Igoris Piekuras (SK), Teresė Marija Rožanskaitė, Leonas Strioga, Aloyzas Smilingis, Algimantas Zokaitis (SK), Raimundas Sližys, (fotografas) Algirdas Šeškus, (muzikantas) Vladimiras Tarasovas, (poetas) Sigitas Geda (literatūros SK).

Net dvidešimties dailininkų pavardes (žinoma, galimos paklaidos ir įvairios (ne)kanoniškumo interpretacijos) aptinkame ir 1976 m. leistame *Lietuvos tapybos* (Gudynas 1976) albume – vėlyvojo sovietmečio oficialiame dailės (istorijos) kanone. Dauguma likusiųjų dailinink(i)ų pavardžių taip pat šmėžavo kitų dailės sričių (mažiau prestižinių, tačiau gana oficialių) vėlyvojo sovietmečio dailės (istorijos) kanone, tiesiog 1976 m. jie dar buvo nespėję patekti į kanono branduolį. Pavyzdžiui, dailės kritikas A. Andriuškevičius (kaip ir dailės kritikė Gražina Kliaugienė) buvo vienas aktyviausių vėlyvojo sovietmečio meno sistemos (dailės kritikos) dalyvių. Bet dėl nekonjunktūrinės dailės kritikos – kalbėsenos ir argumentavimo – pobūdžio, reprezentacinių (konjunktūrinių) tekstų trūkumo laikytinas nors ir sovietinio kanono, tačiau labiau jo pakraščių atstovu.

Taip pat reikia atsižvelgti į socioideologinę dinamiką, kuri turėjo įtakos ir šiočiai tokiai kanono kaitai. Antai 1992 m. tas pats dailės kritikas A. Andriuškevičius rašė:

<...> dabar vis ieškome nonkonformistų ir konformistų. Lyg kitokių ir nebūtų buvę. <...> galima rasti keletą aiškių konformistų ir kiek mažiau – radikalių nonkonformistų; bet ką daryti su viduriu, kuris sudaro absoliučią daugumą? <...> tai, kas buvo draudžiama, sakykime, 1960 m., jau buvo leidžiama 1980 m. O šitai negalėjo neatsiliepti konkrečių dailininkų statusui. Dailininkas, keičiantis situacijai, galėjo iš nonkonformisto virsti seminonkonformistu ir netgi valdžios mėgstamu dailininku. (Andriūškevičius 1992; 15, 23)

Tikrų socialinių autsiderių, socialinio šešėlio atstovų tyliojo modernizmo simbolinių herojų sąrašė aptiktume vos vieną kitą, pavyzdžiui, Algimantą Julijoną Stankevičių-Stankū ir Justiną Mikutį. Mikutis net nebuvo dailininkas (kurį laiką dirbo Dailės institute pozuotoju), o figūruoja kaip keistuolis intelektualas iš tarpukario laikų, išgyvenęs sovietinius lagerius, žavėjęs „tyliusius modernistus“. Be to, stebint tyliojo modernizmo sampratos ir simbolinių herojų sąrašo genezę iki 2019 m., fiksuotinas dar ir vidinis tyliojo modernizmo sąrašo filtravimas, kai pašalinami marginalai, kartu – vyksta likusiųjų tolesnė elitizacija. Įdomu, kad elitizacija bet koku atveju susijusi su daugiau ar mažiau aukštu dailininko socialiniu statusu sovietmečiu, todėl „grynojo meniškumo“ argumentai, vienus tyliai eliminuojant, kitus susvarbinant, nėra pakankamai įtikinami.

Apibendrinami šį kanono kaitos etapą, galime konstatuoti, kad apytikriai nuo 1988 m., taigi, Sąjūdžio pradžios epochos, fiksuotina aktyvesnė dailės (istorijos) kanono, tiek dailinink(i)ų, tiek dailėtyros atstov(i)ų, simbolinių herojų pavardžių kaita. Tačiau išsižiūrėję atidžiau matome, jog kanono branduolys, nepaisant kaitos regimybės, iš tiesų keitėsi gana vangiai (netgi atkūrus nepriklausomybę). Fiksuotinas dalies sovietmečio kanono simbolinių herojų pavardžių įvaizdžio perkūrimas, prisitaikant prie naujos ideologinės konjunktūros. Taip pat fiksuotina vėlyvuojū sovietmečiu aktyvių dailininkų pavardžių, iki tol buvusių kanono paraštėse, slinktis į kanono branduolį jau nepriklausomybės laikotarpiu.

2.3. Kanono kaita ≈ 1998–2007 metai

1998 m. dailėtyrininkas A. Andriūškevičius sudarė pokalbių knygą *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*. Anot sudarytojo, lapas (su klausimais – K. Š. past.) „buvo išsiųstas 130 dailininkų (iš jų – 11, gyvenančių užsienyje), kuriuos ir kiti redakcinės kolegijos nariai (S. Kuzma, B. Leonavičius, A. Šaltenis), ir aš laikėme palikusiais (arba paliksiančiais) apčiuopiamesnį pėdsaką mūsų kultūroje“ (Andriūškevičius 1998; 8). Knygoje publikuojami 72 pokalbiai. Nors Andriūškevičius neslėpė subjektyvumo, anuometinis jo socialinis statusas (kaip Vilniaus dailės akademijos Dailės istorijos ir teorijos katedros dėstytojo, katedros vedėjo, tuo metu aktyviausio dailės kritiko, savaitraščio *Šiaurės Atėnai* vieno redaktorių) leidžia šį sąrašą laikyti pakankamai reprezentatyviu.

Be to, aptardamas apžvalginę parodą „Lietuvos dailė 99“, rengtą Šiuolaikinio meno centre, Vilniuje, dailėtyrininkas, nors ir su ironijos žiupsniu, jautėsi galįs klasifikuoti „senąją“ ir „naująją“ Lietuvos dailės *klasiką*, taigi spręsti, kas laikytina kanonu:

<...> kitaip tariant, jau atsidaro naujoji klasika. <...> Knietai užduoti klausimą: o kas iš šios parodos tikrai pretenduoja į klasiką, „aukso fondą“, lietuvių dailės donelaičius ir maironius? Manau,

iš „senosios“ dalies (tai sakydamas esu šiek tiek kaustomas baimės) – visi iki vieno. Tuo tarpu iš „naujosios“ (čia jau baimė manęs nebekausto) bene rimčiausiais pretendентаis <...> vadinčiau... (Andriuškevičius 1999; 6)

Šiame A. Andriuškevičiaus (NK/TMS) sudarytame sąrašė atsidūrė Gediminas Akstinas, Petras Aleksandravičius (SK), Aleksas Andriuškevičius, Valentinas Antanavičius (TMS), Robertas Antinis (jaun.), Jūratė Bagdonavičiūtė, Jurga Barilaitė, Ričardas Bartkevičius, Algirdas Bosas, Eugenijus Antanas Cukermanas (TMS), Ramūnas Čeponis, Viktorija Daniliauskaitė, Kostas Dereškevičius (SK/TMS), Gražina Didelytė, Jonas Gasiūnas (NK), Darius Girčys, Antanas Gudaitis (SK/TMS), Leonardas Gutauskas (SK/TMS), Gintaras Palemonas Janonis, Evaldas Jansas, Ksenija Jaroševaitė (TMS), Gediminas Jokūbonis (SK), Vytautas Kazimieras Jonynas, Eduardas Juchnevičius, Rūta Katiliūtė, Gediminas Karalius (TMS), Linas Katinas (TMS), Arvydas Každailis, Žilvinas Kempinas, Rimvydas Kepežinskas (NK), Vincas Kisarauskas (SK/TMS), Vytautas Klemka, Alfonsas Krivickas, Algimantas Kuras (SK/TMS), Stanislovas Kuzma (TMS), Algis Lankelis, Dainius Liškevičius, Česlovas Lukenskas, Petras Mazūras (TMS), Antanas Mončys, Deimantas Narkevičius, Henrikas Natalevičius, Mindaugas Navakas (SK/TMS), Audrius Novickas, Lili Janina Paškauskaitė, Vygantas Paukštė, Petras Repšys (SK/TMS), Bronislovas Rudys, Šarūnas Sauka, Augustinas Savickas (SK), Algis Skačkauskas (TMS), Mindaugas Skudutis, Aloyzas Stasiulevičius (SK/TMS), Jūratė Stauskaitė, Algirdas Steponavičius (TMS), Leonas Strioga (TMS), Aspazija Surgailienė (TMS), Leopoldas Surgailis (SK/TMS), Arvydas Šaltenis (SK/TMS), Nijolė Šaltenytė, Vytautas Šerys (TMS), Antanas Šnaras (NK), Mindaugas Šnipas (NK), Algimantas Švėgžda (SK/TMS), Rimtas Tarabilda, Vladas Urbanavičius (TMS), Gediminas Urbonas, Povilas Ričardas Vaitiekūnas (TMS), Arūnas Vaitkūnas, Vytautas Valius (SK/TMS), Mikalojus Povilas Vilutis (NK), Kazimiera Zimblytė (TMS), Birutė Žilytė (TMS).

Trys šio sąrašo dailininkai – Petras Aleksandravičius, Gediminas Jokūbonis ir Augustinas Savickas – aptinkami ir (vėlyvojo) sovietmečio kanone. Trylikos dailininkų pavardės aptinkamos vėlyvojo sovietmečio kanone ir kartu tyliojo modernizmo simbolinių herojų sąrašė – Kostas Dereškevičius, Antanas Gudaitis, Leonardas Gutauskas, Vincas Kisarauskas, Algimantas Kuras, Petras Repšys, Mindaugas Navakas, Aloyzas Stasiulevičius, Leopoldas Surgailis, Arvydas Šaltenis, Vytautas Valius, Leonardas Gutauskas, Algimantas Švėgžda.

Keturiolikos dailininkų pavardės aptinkamos tyliojo modernizmo sąrašė – Valentinas Antanavičius, Eugenijus Antanas Cukermanas, Linas Katinas, Stanislovas Kuzma, Petras Mazūras, Algis Skačkauskas, Gediminas Karalius, Algirdas Steponavičius, Leonas Strioga, Aspazija Surgailienė, Vytautas Šerys, Vladas Urbanavičius, Povilas Ričardas Vaitiekūnas, Kazimiera Zimblytė, Birutė Žilytė.

Likę dailininkai atstovauja naujajai (jaunajai) dailei arba dar nėra paminėti anksčiau išleis-tuose reprezentaciniuose leidiniuose, tačiau jau kurį laiką aktyviai ir lojaliai reišėsi oficialioje meno sistemoje. Vyresnės kartos dailininkai Vytautas Kazimieras Jonynas, Alfonsas Krivickas ir Antanas Mončys yra išėivijos dailininkai.

Į kanono formavimą neabejotinai pretendavo nepriklausomybės pirmuoju dešimtmečiu finansišėai bene įtakingiausias, nevalstybinės institucijos – Soroso šiuolaikinio meno cent-

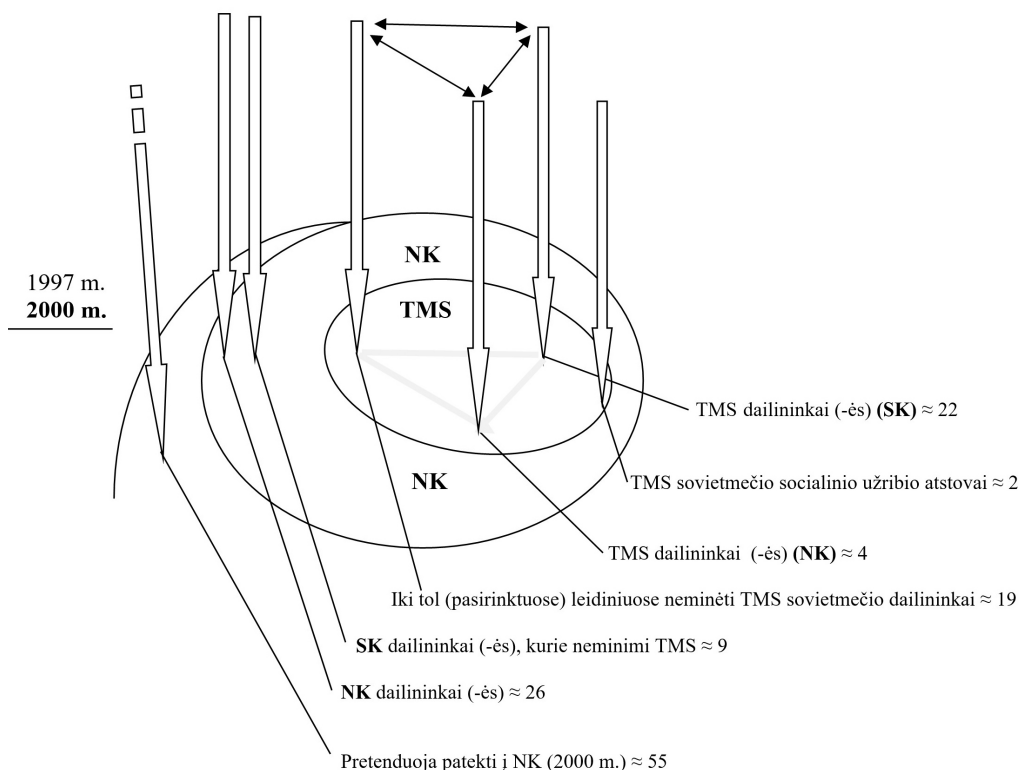
ro (SŠMC) – 2000 m. išleistas albumas *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų*, kurio sudarytoja buvo dailėtyrininkė Raminta Jurėnaitė (buvusi SŠMC direktorė). Jame, kaip ir prieš tai aptartoje A. Andriuškevičiaus knygoje, vyresniųjų (sovietmečio), vidurinės kartos ir jaunųjų dailininkų kūryba pristatoma kartu.

Taigi dailininkų sąrašas būtų toks (eilės tvarka, pateikiama albume): Gediminas Akstinas (NK), Aleksas Andriuškevičius (NK), Valentinas Antanavičius (TMS), Robertas Antinis (NK), Jurga Barilaitė (NK), Darius Bastys, Algirdas Bosas (NK), Eugenijus Antanas Cukermanas (TMS), Juzefa Čeičytė (TMS), Henrikas Čerapas, Kostas Dereškevičius (SK/TMS), Laima Drazdauskaitė, Jonas Gasiūnas (NK), Vincentas Gečas (SK), Rimtautas Gibavičius (SK/TMS), Eglė Gineitytė, Darius Girčys (NK), Kęstutis Grigaliūnas, Antanas Gudaitis (SK/TMS), Leonardas Gutauskas (SK/TMS), Linas Jablonskis, Adomas Jacovskis, Donatas Jankauskas, Rimvydas Jankauskas (Kampas), Vytenis Jankūnas, Ksenija Jaroševaitė (TMS), Danutė Jonkaitytė, Patricija Jurkšaitytė, Vytautas Kalinauskas, Gediminas Karalius (TMS), Dalia Kasčiūnaitė, Rūta Katiliūtė (NK), Leonas Katinas (SK), Linas Katinas (TMS), Vincas Kisarauskas (SK/TMS), Saulė Kisarauskienė (TMS), Giedrius Kumetaitis, Algimantas Jonas Kuras (SK/TMS), Stanislovas Kuzma (TMS), Algis Lankelis (NK), Dainius Liškevičius (NK), Česlovas Lukenskas (NK), Gintaras Makarevičius, Vilmantas Marcinkevičius, Antanas Martinaitis (SK/TMS), Petras Mazūras (TMS), Deimantas Narkevičius (NK), Henrikas Natalevičius (NK), Mindaugas Navakas (SK/TMS), Audrius Novickas (NK), Kęstutis Paliokas, Lilijana Paškauskaitė (NK), Vygantas Paukštė (NK), Audronė Petrašiūnaitė, Algirdas Petrulis (SK), Audrius Puipa, Artūras Raila (NK), Ėglė Rakauskaitė, Aistė Ramūnaitė, Mindaugas Ratavičius, Petras Repšys (SK/TMS), Edmundas Saladžius, Šarūnas Sauka (NK), Augustinas Savickas (SK), Algis Skačkauskas (TMS), Mindaugas Skudutis (NK), Raimundas Slizys (NK), Svajonė Stanikienė, Paulius Stanikas, Julijonas Algimantas Stankevičius (TMS), Leonas Strioga (TMS), Leopoldas Surgailis (SK/TMS), Mikalojus Šalkauskas, Arvydas Šaltenis (SK/TMS), Steponas Šarapovas, Vytautas Šerys (TMS), Ignas Šimelis, Mindaugas Šnipas (NK), Rimantas Šulskis, Jonas Švažas (SK), Algimantas Švėgžda (SK/TMS), Simonas Tarvydas, Vytautas Umbrasas, Vladas Urbanavičius (TMS), Gediminas Urbonas (NK), Povilas Ričardas Vaitiekūnas (TMS), Arūnas Vaitkūnas (NK), Teodoras Kazimieras Valaitis (SK), Zenonas Varnauskas, Sofija Veiverytė (SK), Eglė Vertelkaitė, Vladas Vildžiūnas (SK/TMS), Mikalojus Povilas Vilutis (NK), Kazimiera Zimblytė (TMS), Vytautas Žaltauskas, Birutė Žilytė (TMS), Darius Žiūra.

Šešios pavardės aptinkamos 1976 m. leistame *Lietuvos tapybos* (Gudynas 1976) albume – Vincentas Gečas, Leonas Katinas, Algirdas Petrulis, Augustinas Savickas, Jonas Švažas, Sofija Veiverytė. Dar dešimt pavardžių kartojasi *Lietuvos tapybos* albume ir 1997 m. tyliojo modernizmo sąrašė. Septyniolika pavardžių aptinkama tyliojo modernizmo (irgi vėlyvojo sovietmečio) simbolinių herojų sąrašė.

Svarbu, kad albume aptinkame ne tik dailės simbolinių herojų sąrašus, bet skelbiamas ir apie tuos dailininkus rašiusių dailėtyros atstovų ir atstovių pavardžių sąrašas. Taigi šis albumas bene pirmą kartą po nepriklausomybės atkūrimo pateikia oficialų sovietmečio pabaigos ir nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio dailėtyros simbolinių herojų sąrašą.

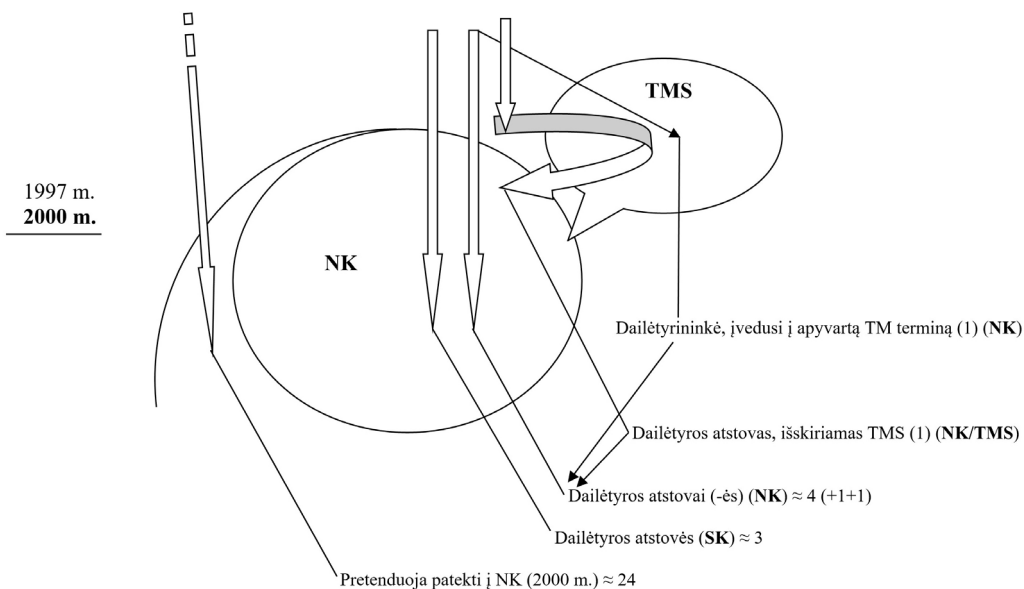
Dailėtyros atstovų ir atstovių sąrašas albume būtų toks – sudarytoja ir tekstų autorė Raminta Jurėnaitė (NK) (14 pristatomųjų tekstų). Redaktorių kolegija – SŠMC atstovė, dailėtyrininkė Lolita Jablonskienė (5 tekstai), SŠMC atstovė, dailėtyrininkė Rūta Pileckaitė (5 tekstai), SŠMC atstovas, dailėtyrininkas Helmutas Šabasevičius (NK) (8 tekstai). Tekstus taip pat rašė (eilės tvarka, pateikiama albume): Kęstutis Kuizinas (2 tekstai), Alfonsas Andriuškevičius (NK) (5 tekstai), Skaidra Trilupaitytė (3 tekstai), Elona Lubytė (8 tekstai), Nijolė Adomonytė (3 tekstai), Birutė Pankūnaitė (3 tekstai), Ramutė Rachlevičiūtė (NK) (1 tekstas), Rasa Andriušytė (4 tekstai), Gražina Marčiukaitytė (2 tekstai), Ingrida Korsakaitė (SK) (1 tekstas), Danutė Zovienė (6 tekstai), Giedrė Jankevičiūtė (2 tekstai), Elena Vitkienė (4 tekstai), Ieva Kuizinienė (3 tekstai), Jolita Mulevičiūtė (1 tekstas), Viktoras Liutkus (2 tekstai), Margarita Jankauskaitė (1 tekstas), Erika Grigoravičienė (1 tekstas), Saulius Grigoravičius (2 tekstai), Eglė Kunčiuvienė (1 tekstas), Rita Mikučionytė (1 tekstas), Aleksandra Aleksandravičiūtė (NK) (1 tekstas), Laima Laučkaitė-Surgailienė (3 tekstai), Jurgita Ludavičienė (1 tekstas), Rasa Janonytė (1 tekstas), Irena Kostkevičiūtė (SK) (1 tekstas), Snieguolė Surblienė (1 tekstas), Gražina Gurnevičiūtė (1 tekstas).



3 pav. Dailininkų tyliojo modernizmo sąrašas (TMS) kaip NK naujasis branduolys

Sudaryta remiantis šaltiniais: *Tylusis modernizmas Lietuvoje: 1962–1982* (Lubytė 1997), *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (Andriuškevičius 1998), *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų* (Jurėnaitė 2000).

Vyresniajai kartai šiame sąrašė atstovautų Ingrida Korsakaitė, Irena Kostkevičiūtė ir iš dalies Eglė Kunčiuvienė. Sovietmečio dailėtyros kanono atstove neabejotinai galima laikyti Ingridą Korsakaitę, iš dalies – Ireną Kostkevičiūtę.



4 pav. Dailėtyros NK

Sudaryta remiantis šaltiniais: *Tylusis modernizmas Lietuvoje: 1962–1982* (Lubytė 1997), *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (Andriuskevičius 1998), *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų* (Jurėnaitė 2000).

Baigiant kanono kaitos etapo apžvalgą, būtų tikslinga paminėti Šiuolaikinio meno centro (Vilnius) 2004–2006 m. jaunosios kartos šiuolaikinių menininkų pristatymą projekte „2 Show“ (2004 m.) ir personalinių parodų ciklą, kurį lydėjo du reprezentaciniai leidiniai – *Emisija 2004 – ŠMC* (Dovydaitytė 2005) ir *Emisija 2005/2006 – ŠMC* (Dovydaitytė 2007b).

Projektai svarbūs todėl, kad Lietuvos dailės (istorijos) kanonas perskeltas pusiau – į „tradicinę dailę“ ir „šiuolaikinį meną“ (dar vadinamą ir „šiuolaikine daile“) ²⁰. „Emisijos“ projektas

²⁰ Terminas „šiuolaikinis menas“ (XX a. paskutinio dešimtmečio pirmoje pusėje vadintas „postmodernistine daile“, vėliau susietas su Šiuolaikinio meno centro pavadinimu) pretendavo į ideologinę alternatyvą „dailės“ ir netgi „šiuolaikinės dailės“ kategorijoms. Nes žodis „dailė“ sietinas su tradicinėmis išraiškos priemonėmis. Tai ypač buvo akivaizdu apytikriai tarp 1999 ir 2010 m. Tačiau ilgainiui skirtis tarp „šiuolaikinio meno“ ir „šiuolaikinės dailės“ terminų pradėjo niveliuotis. Ir netgi „šiuolaikinio meno“ dailėtyroje atstovai pradėjo aiškinti, kad žodis „dailė“ tiesiog yra lietuviškas, taigi patogesnis. Šio straipsnio autorius mano, kad toks principų „suminkštėjimas“ nemaža dalimi buvo paveiktas Šiuolaikinio meno centro biudžeto poreikių. Mat institucija pretendavo gauti Kultūros ministerijos (vėliau Kultūros tarybos) finansavimą projektams ne tik „tarpdisciplininio meno“ srityje, kuri sietina išimtinai su vadinamuoju šiuolaikiniu menu. Ji taip pat pretendavo į projektų, kuriuos kategorizavo kaip dailės sritis, finansavimą. Šitaip

akcentavo šiuolaikinį meną ir kartu parodų cikle pristatomi menininkai ir menininkės turėjo netolimoje ateityje tapti dailės (istorijos) posovietinio kanono branduoliu (iš dalies taip ir atsitiko). Taigi šis projektas apibendrina ir užbaigia posovietinį laikotarpį ir nužymi vertybinį-pasaulėžiūrinį skilimą.

Reikėtų šį skilimą trumpai paaiškinti. 1993 m. spaudoje įsižiebė konfliktai tarp dailininkų „tradicionalistų“ ir jaunųjų dailininkų „postmodernistų“. Nors viešai susigrumta dėl „dvasinių ir tautinių vertybių išsaugojimo“²¹ vs. „progreso“, iš tiesų pagrindine konflikto priežastimi tapo Dailės parodų rūmai Vilniuje, „pasisavinti“ iš Dailininkų sąjungos ir pervadinti į Šiuolaikinio meno centrą. Pasak dailėtyrininkės Skaidros Trilupaitytės:

<...> naujieji aktualiosios (arba šiuolaikinės) dailės procesai nuo 1992 m. priklausė nuo Dailės parodų direkcijos (DPD, netrukus virtusios Vilniaus šiuolaikinio meno centru). Šios institucijos (per)kūrimas tiesiogiai siejosi su anuometine parodinio gyvenimo krize ir aktyviausių dailės gyvenimo dalyvių karjera. <...> Tikėtina, jog 1992 m. sausio mėn. pradžioje įvyko ministerijos paskelbtas konkursas naujo DPD generalinio direktoriaus vietai užimti, kurį laimėjo neseniai studijas baigęs jaunas menotyriminkas Kęstutis Kuizinas, tuo metu jau dirbęs šioje institucijoje. <...> senosios (LDS) bei naujosios (ŠMC) institucijų valdymo, parodų organizavimo bei ekonominių interesų konfliktai lėmė didžiausius dailininkų bendruomenės konfliktus paskutiniojo XX a. dešimtmečio pirmoje pusėje. <...> nuo pat 1993 m. pradžios žiniasklaidos puslapiuose išsilieję senos ir naujos struktūrų nesutarimai simbolizavo ir ryškiai ideologinę lietuvių dailės gyvenimo perskyrą. (Trilupaitytė 2017; 84, 86, 96)²²

Taigi vertybinis-institucinis „tradicinės“ (sovietmečio) ir „naujosios“ (šiuolaikinės) dailės konfliktas išplieskė XX a. paskutinio dešimtmečio pirmoje pusėje, nors, kaip matėme iš reprezentacinių albumų pavyzdžių, dar daugiau nei dešimtmetį „tradicinės“ ir „naujosios“ dailės atstovų kūryba reprodukuota ir reprezentuota bendruose leidiniuose. Sulig minimu „Emisijos“ projektu vadinamasis dailės (istorijos) kanonas ideologiškai skyla į dvi dalis, akcentuojant būtent šiuolaikinės dailės atšaką kaip naująjį „tikrąjį kanoną“. Tradicinės dailės kanonas lieka „istorijai“ – statuso prasme iš kanono branduolio pastumiamas į sąlygišką kanono periferiją.

Tačiau grįžkime prie „2 Show“ ir „Emisijos“ projektų. Juose pristatyti naujosios dailės arba šiuolaikinio meno atstovai ir atstovės. Projekte „2 Show“ bandyta surinkti pretendentes

tarp 2012 m. ir 2020 m. institucija susirinkdavo didžiausius projektinius biudžetus iš dviejų finansavimo sričių, nors viešai ir toliau deklaravo (ir tebedeklaruoja) principinį angažavimąsi tik „šiuolaikiniam menui“ (t. y. NŠMK formavimui).

²¹ „Situacija kiek ironiška – iš Vakarų į Lietuvos meno istoriją įsiliejusi modernizmo tradicija, kanonu tapusi dar gerokai prieš nepriklausomybės atkūrimą, buvo beveik nebekvestionuojama, o naujieji meno lauko svetimkūniai (irgi vakarietiški – K. Š.) dažnai laikomi imitacija, mada“ (Sadlauskaitė 2022; 491).

²² Kartų – „tyliųjų modernistų“ ir „naujosios dailės“ atstovų – vertybinis skilimas įvyko dešimtmečiu anksčiau, t. y. XX a. devinto dešimtmečio pradžioje, kai Lietuvoje susiformavo neformalus konceptualizmo židiniai (Ramūnas Paniulaitis, Česlovas Lukenskas, Gintaras Zinkevičius, fotografas Algirdas Šeškus). Tačiau skilimas reikėsi latentiskai, nes jaunieji konceptualistai buvo marginalai, nepriklausė oficialiai (net ir „tyliajai“) meno sistemai, taigi vyresni dailininkai jų ne laikė konkurentais. Skilimas tapo akivaizdus, kai „naujosios dailės“ atstovai institucionalizavosi XX a. dešimto dešimtmečio pradžioje. Šios institucionalizacijos simboliu tapo Vilniaus ŠMC.

į šiuolaikinio meno dailės (istorijos) kanoną. Reprerentacinius užmojus išduoda projekto kuratorių įžanginis pokalbis, kuriame fiksuojamas poreikis „naujos (meninink(i)ų – K. Š. past.) kartos apibūdinimo ir suformulavimo“ (Kuizinas ir kt. 2003; 11). Projektu „Emisija“ bandyta surinkti tuos menininkus ir menininkes, kurie jau galėtų būti naujojo dailės (istorijos) kanono, kurį ir formuoja Šiuolaikinio meno centras, branduoliu. Projekto kataloge Šiuolaikinio meno centro vadovas Kęstutis Kuizinas teigė, jog „tai solo parodų ciklas, kuriuo pristatomi svarbiausi menininkai, dešimtame dešimtmetyje formavę naują Lietuvos šiuolaikinio meno kalbą, pelnę daugiausiai kritikų dėmesio, dalyvavę svarbiausiose Lietuvos šiuolaikinio meno parodose, ne kartą atstovavę Lietuvą tarptautinėse parodose <...>“ (Kuizinas 2005; 5). Taigi abiejų projektų pretenzijos į oficialų kanono formavimą yra akivaizdžios.

„2 Show“ projekto menininkai (-ės) būtų šie: Aurimas Akšys, Loreta Bilinskaitė-Burke, Rokas Petruškevičius, Žilvinas Landzbergas, Mindaugas Lukošaitis, Žilvinas Dobilas, Laura Garbštienė, Arturas Bumšteinas, Robertas Gritėnas, Arūnas Gudaitis, Karolis Jankus, Agnė Jonkutė, Ignas Krunglevičius, Juozas Laivys, Andrew Mikšys, Andrius Rugevičius, Ieva Sireikytė, Alma Skersytė, Laura Stasiulytė, Modestas Šipila, Kęstutis Šapoka, Vilma Šileikienė, Marta Vosyliūtė, Jonas Zagarskas.

Dailėtyros atstovai (-ės): Kęstutis Kuizinas (NK), Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Kristina Inčiūraitė, Virginija Januškevičiūtė, Ūla Tornau.

„Emisijos“ projekto menininkų sąrašas būtų toks: 1) „Emisija 2004“ – Gintaras Makarevičius (NK), Dainius Liškevičius (NK), Artūras Raila (NK), Evaldas Jansas (NK), Gediminas ir Nomedas Urbonai (NK), Eglė Rakauskaitė (NK), Deimantas Narkevičius (NK); 2) „Emisija 2005/2006“ – Audrius Novickas (NK), Darius Žiūra (NK), Patricija Jurkšaitytė (NK), Redas Diržys, Donatas Jankauskas (NK), Valdas Ozarinskas, Paulina Eglė Pukytė.

Iš penkiolikos projekto pavardžių aštuonios jau buvo pasirodžiusios kuriame nors iš aptartų posovietinių reprerentacinių leidinių – 1995 m. VDA albume, 1998 m. A. Andriuškevičiaus sudarytoje pokalbių knygoje ir / ar Soroso ŠMC albume. Tai – Artūras Raila, Evaldas Jansas, Gediminas Urbonas, Eglė Rakauskaitė, Darius Žiūra, Patricija Jurkšaitytė, Donatas Jankauskas.

Dvitymyje tekstus rašiusiųjų dailėtyros atstov(i)ų pavardžių sąrašas būtų toks (eilės tvarka, pateikiama leidiniuose): (ŠMC direktorius) Kęstutis Kuizinas (NK/NŠMK), Lolita Jablonskienė (NK/NŠMK), Erika Grigoravičienė (NK/NŠMK), Jonas Valatkevičius, Alfonsas Andriuškevičius (NK/TMS), Birutė Pankūnaitė (NK/NŠMK), Raimundas Malašauskas, (filosofė) Audronė Žukauskaitė, Agnė Narušytė, Valentinas Klimašauskas, Jurgita Ludavičienė (NK/NŠMK), Liutauras Pšibilskis, Skaidra Trilupaitytė (NK/NŠMK), Renata Dubinskaitė (NŠMK), Laima Kreivytė.

A. Andriuškevičius – vėlyvojo sovietmečio dailėtyros kanono periferijos atstovas ir neabejotinas posovietinio dailėtyros kanono branduolio simbolis. Septynios dailėtyrinink(i)ų pavardės šmėstelėjo kuriame nors iš aptartų posovietinių statuso leidinių. Taip pat atsirado pavardės tų jaunų dailėtyros, dailės kritikos atstov(i)ų, kurie ar kurios aktyviai ir lojaliai reikėsi šiuolaikinės dailės sistemoje apytikriai paskutinius dešimt metų.

Apibendrinant galima konstatuoti, jog Lietuvos dailės (istorijos) kanonas aptariamam laikotarpiu kito kartų kaitos pagrindu, papildytas išėivijos dailės atstovais. Svarbu, kad kanonas skilo į dvi dalis ir nuo 2005 m. reprezentatyvias funkcijas perėmė šiuolaikinę dailę ir jos procesus aprašančios dailėtyros institucinis sparnas, siejamas su Vilniaus ŠMC. Tradicinė dailė, siejama daugiausia su Lietuvos dailininkų sąjunga, ir ją reprezentuojanti dailėtyra stumtelėtos į sąlygišką kanono periferiją. Tačiau tai nereiškia, kad ši kanono naratyvinė versija visiškai prarado įtaką²³.

2.4. Kanono kaita ≈ 2008–2018 metais

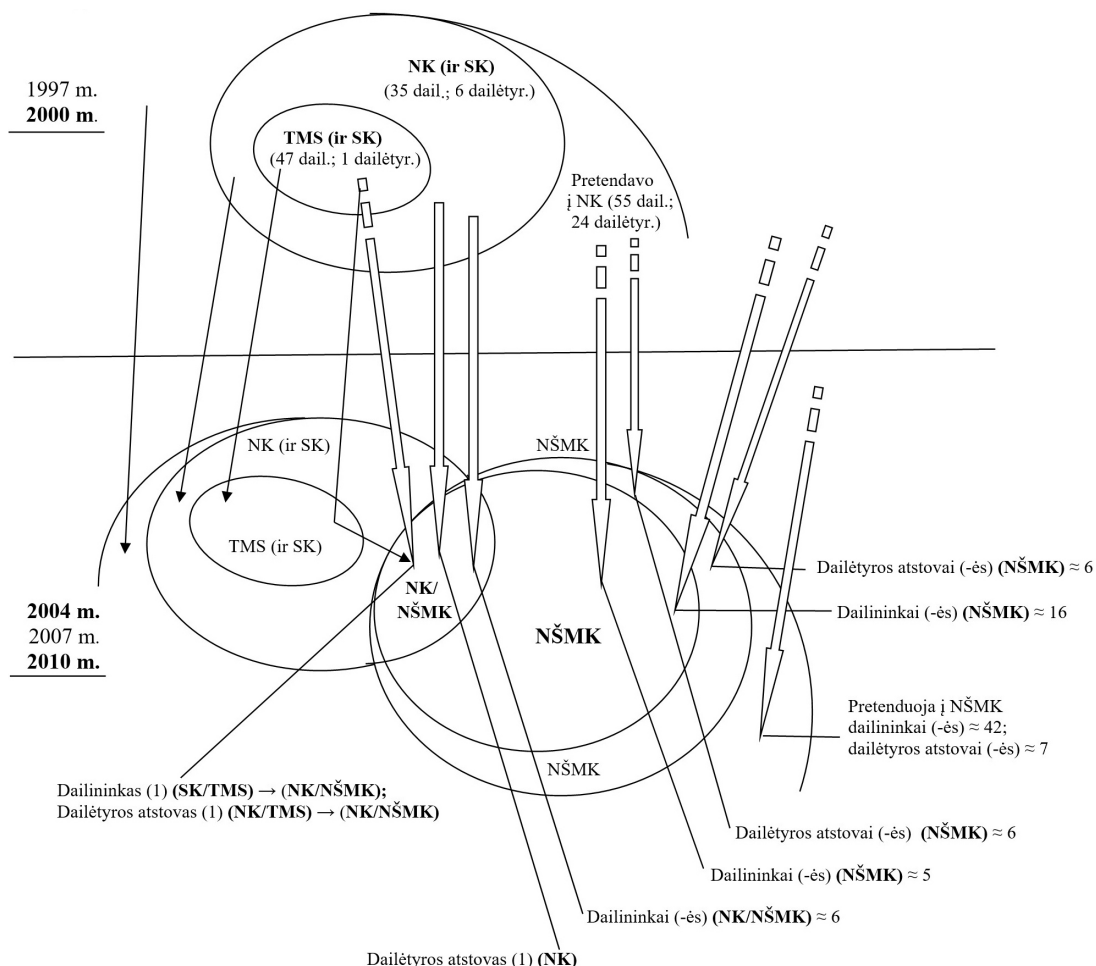
Kitą etapą jau galėtume vadinti nauju – kanono stabilizacijos ir rutinizacijos – etapu. 2009 m. atsidarė Nacionalinė dailės galerija ir buvo įsteigtas Modernaus meno centras (MMC), kurių muziejines funkcijas galima apibūdinti kaip neokonservatyvias ir vėl supinančias tradicinę ir šiuolaikinę dailės versijas. Ilgainiui „šiuolaikinės dailės“, virstančios naująja konjunktūra, amžinas „šiuolaikiškumas“ tapo abejotinas.

2010 m. Šiuolaikinio meno centras rengė dar vieną apžvalginį-reprezentacinį projektą ir leido katalogą-knygą, kuri vadinosi *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (Dovydaitytė ir kt. 2010). Pats institucinio projekto pavadinimas sugestijavo ambicijas toliau formuoti šiuolaikinės dailės (istorijos) oficialų kanoną, remiantis minėtais „Emisijos“ ir „2 Show“ projektais. Šie ketinimai išsakomi ir įžanginiame knygos tekste:

Patys stambiausi apžvalginio pobūdžio ŠMC projektai pasižymėjo akademiniam istorijos rašymui būdingomis ambicijomis. <...> „Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“ tęsia šią apžvalginių parodų tradiciją. (Dovydaitytė ir kt. 2010; 6)

Leidinyje atsidūrė šios dailink(i)ų pavardės (knygoje pateikiama tvarka): Akvilė Anglickaitė, Donatas Jankauskas (NK/NŠMK), Jurga Juodytė, Saulius Leonavičius, Deimantas Narkevičius (NK/NŠMK), Mindaugas Navakas (SK/TMS), Audrius Novickas (NK/NŠMK), Valdas Ozarinskas (NŠMK), Artūras Raila (NK/NŠMK), Arturas Bumšteinas (NŠMK), Arūnas Gudaitis (NŠMK), Patricija Jurkšaitytė (NK/NŠMK), Juozas Laivys (NŠMK), Darius Mikšys, Robertas Antinis (NK), Augustinas Beinaravičius, Mirjam Wirz, Eglė Budvytytė, Goda Butvytytė, Ieva Misevičiūtė, Aurelija Maknytė, Andrius Rugys, Nomedas ir Gediminas Urbonai (NK/NŠMK), Ugnius Gelguda, Evaldas Jansas (NK/NŠMK), Inga Kaupelytė, Rudolfas Levulis, Gintaras Makarevičius (NK/NŠMK), Andrew Mikšys (NŠMK), Eglė Rakauskaitė (NK/NŠMK), Arturas Valiauga, Darius Žiūra (NK/NŠMK), Indrė Klimaitė, Paulina Eglė Pukytė (NŠMK), Alma Skersytė (NŠMK), Irma Stanaitytė, Laura Stasiulytė (NŠMK), Vilma Šileikienė (NŠMK), Dalia Dūdėnaitė, Dainius Liškevičius (NK/NŠMK), Kristina Inčiūraitė (NŠMK), Jonas Mekas, Mindaugas Lukošaitis (NŠMK), Šarūnas Nakas, Aidas Bareikis, Laura Garbštienė (NŠMK), Žilvinas Kempinas (NK), Gintaras Kuginys, Linas Rimša, Žilvinas Landzbergas (NŠMK), Liudvikas Buklys, Aida Čeponytė, Gintaras Didžiapetris, Ignas Krunglevičius (NŠMK), Ele-

²³ Šiame etape tebesitęsė instituciniai-vertybiniai konfliktai, prasidėję 1993 m. Lietuvos dalininkų sąjunga išsikovojo teisę rengti ŠMC parodų salėse pavienius projektus. 2005 m. LDS rengė Pirmąją šiuolaikinės dailės kvadrionalę, 2007 m. – 13-ąją Vilniaus tapybos trienalę.



5 pav. Dailės (isorijos) kanono skilimas į tradicinę (SK, NK, TMS) ir šiuolaikinę (NŠMK) dailę. NŠMK pretenduoja į „tikrąjį“ kanoną.

Sudaryta remiantis šaltiniais: 2 *Show. Jaunieji menininkai iš Latvijos ir Lietuvos* (Kuizinas ir kt. 2004), *Emisija 2004 – ŠMC* (Dovydaitytė 2005), *Emisija 2005/2006 – ŠMC* (Dovydaitytė 2007b), *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (Dovydaitytė ir kt. 2010).

na Narbutaitė, Vita Zaman, Laima Kreivytė (NŠMK), Redas Diržys (NŠMK), Konstantinas Bogdanas (jaun.).

Knygos tekstų autorių pavardžių sąrašas: Eglė Rindzevičiūtė, Lolita Jablonskienė (NK), Kęstutis Kuizinas (NK/NŠMK), Alfonsas Andriuškevičius (NK/TMS), Raimundas Malašauskas (NŠMK), Valentinas Klimašauskas (NŠMK), Lina Michelkevičė, Renata Dubinskaitė (NŠMK), Erika Grigoravičienė (NK/NŠMK), Linara Dovydaitytė (NŠMK), Julija Fomina, Virginija Januškevičiūtė (NŠMK), Ūla Tornau (NŠMK), Simon Rees.

Paminėtina, jog dailinink(i)ų simbolinių herojų sąrašo viena pavardė figūruoja visose kanono versijose jau nuo vėlyvojo sovietmečio – Mindaugo Navako. Robertas Antinis (jaun.) minimas 1998 m. A. Andriuškevičiaus knygoje ir SŠMC leistame albume *100 Lietuvos šiuolaikinių dailininkų* (Jurėnaitė 2000). Taip pat šioje knygoje figūruoja visos „Emisijos“ projekto meninink(i)ų pavardės. Leidinio dailėtyros atstov(i)ų sąrašė dominuoja albumo *100 Lietuvos šiuolaikinių dailininkų* (Jurėnaitė 2000), „Emisijos“ dvitomio ir katalogo „2 Show“ pavardės.

Ko gero, *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (Dovydaitytė ir kt. 2010) būtų paskutinis valstybinės institucijos reprezentacinis, atvirai į kanono formavimą pretenduojantis leidinys.

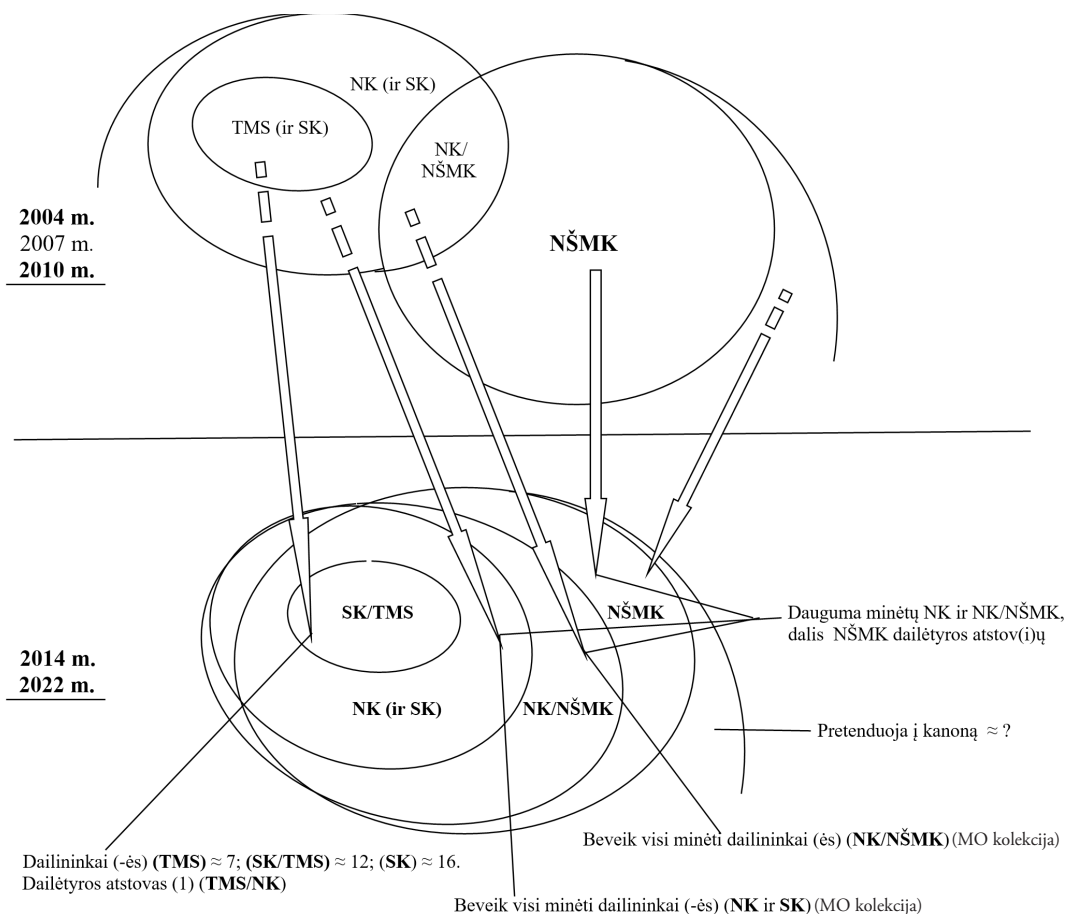
Šią funkciją praėjus dviem dešimtmečiams nuo nepriklausomybės atkūrimo iš dalies perėmė privati institucija – minėtas Modernaus meno centras, išleidęs keletą reprezentacinių albumų. Jo kolekciją daugiausia formavo buvusi Soroso šiuolaikinio meno centro direktorė, VDA dėstytoja Raminta Jurėnaitė.

Tokiu leidiniu galima būtų laikyti MMC 2014 m. leistą albumą *Lietuvos tapyba 1960–2013* (Jurėnaitė 2014). Albumo pavadinimas ir statusas apeliuoja į 1976 m. leistą albumą *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976). Naujo albumo sudarytojai – Raminta Jurėnaitė (NK), Edward Lucie-Smith, Eckhartas Gillen, Krzysztof Stanisławski. Reprezentatyvumui šiuo atveju itin svarbi Vakarų dailėtyros kanono atstovo Edwardo Lucie-Smith pavardė²⁴.

Rinktiniame tapytojų sąrašė atsidūrė (albume pateikiama tvarka): Antanas Gudaitis (SK/TMS), Algirdas Petrulis (SK), Leonas Katinas (SK), Jonas Švažas (SK), Jonas Čeponis (SK), Aloyzas Stasiulevičius (SK/TMS), Stasys Jusionis (SK), Vincentas Gečas (SK)²⁵, Vincas Kisarauskas (SK/TMS), Saulės Stanislava Kisarauskienė (TMS), Silvestras Džiaukštas (SK), Galina Petrova-Džiaukštienė (SK), Leopoldas Surgailis (SK/TMS), Augustinas Savickas (SK), Leonardas Tuleikis (SK), Valentinas Antanavičius (SK/TMS), Igoris Piekuras (SK/TMS), Kazimiera Zimblytė (TMS), Vytautas Šerys (TMS), Juzefa Čeičytė (NK), Vytautas Povilaitis (SK), Algimantas Julijonas Stankevičius-Stankus (TMS), Petronėlė Gerlikienė, Monika Bičiūnienė, Kostas Dereškevičius (SK/TMS), Arvydas Šaltenis (SK/TMS), Algimantas Jonas Kuras (SK/TMS), Algimantas Švėgžda (SK/TMS), Kęstutis Paliokas (NK), Antanas Martinaitis (SK/TMS), Povilas Ričardas Vaitiekūnas (TMS), Laima Drazdauskaitė (NK), Mikalojus Šalkauskas (NK), Alfonsas Vilpišauskas, Leonardas Gutauskas (SK/TMS), Adomas Jacovskis (NK), Vladislovas Žilius (NK), Leonas Linas Katinas (TMS), Dalia Kasčiūnaitė (NK), Eugenijus Antanas Cukermanas (TMS), Rūta Katiliūtė (NK), Raimondas Martinėnas, Viačeslavas Jevdokimovas-Karmalita, Mindaugas Skudutis (NK), Raimundas Sližys (NK), Henrikas

²⁴ Sudarytojų sąrašė ji atsidūrė, tikėtina, ne todėl, kad garsūs Vakarų dailėtyrininkai staiga nežinia kodėl susidomėjo lietuvių tapyba, o greičiausiai todėl, kad MMC savininkai „įpirko“ Vakarų dailėtyros (buvusią?) žvaigždę. Tačiau albumo statusui šis užkulisinis faktas neturi reikšmės. Svarbu ne kokiū būdu Vakarų dailėtyros kanono atstovo pavardė atsidūrė sudarytojų ir tekstų autorių sąrašė, o kad apskritai jame atsidūrė.

²⁵ Reprodukuojamas Vincento Gečo 1958 m. tapytas žmonos – tapytojos Kazės Zimblytės portretas. Tai patvirtina spėjimą, kad šio albumo turiniu ir statusu „kalbamasi“ su 1976 m. leistu *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976) albumu ir užkulisinėmis intrigomis. Kaip minėta, 1976 m. albume reprodukuotas V. Cipliausko tapytas Zimblytės portretas.



6 pav. Tradicinės (SK, NK, TMS) ir šiuolaikinės dailės (NŠMK) kanonų (pakartotinis) su(si)liejimas

Sudaryta remiantis šaltiniais: *Lietuvos tapyba 1960–2013* (Jurėnaitė 2014) ir MO muziejaus nuolatinės kolekcijos autoriai (kolekcijoje surinkta didžioji iki tol minėtų kanono versijų (SK, SK/TMS, NK, NK/NŠMK ir dalies NŠMK atstov(i)ų kūryba).

Natalevičius (NK), Romanas Vilkauskas, Ričardas Filistovičius, Arūnas Vaitkūnas (NK), Audronė Petrašiūnaitė (NK), Vygantas Paukštė (NK), Algis Skačkauskas (TMS), Šarūnas Sauka (NK), Rimvidas Jankauskas-Kampas (NK), Jonas Gasiūnas (NK), Henrikas Čerapas (NK), Ričardas Nemeikšis (NK), Raimondas Gailiūnas, Vytautas Dubauskas, Antanas Obcarskas, Valdas Gailius, Elena Balsiukaitė-Brazdžiūnienė, Česlovas Lukenskas (NK), Evaldas Jansas (NŠMK), Jurga Barilaitė (NK), Vilmantas Marcinkevičius (NK), Vytautas Pakalnis, Gintaras Palemonas Janonis (NK), Ričardas Bartkevičius (NK), Aušra Barzdukaičė-Vaitkūnienė, Saliamonas Teitelbaumas, Alonas Štelmanas, Sigita Maslauskaitė, Žygimantas Augustinas,

Paulius Juška, Patricija Jurkšaitytė (NK/NŠMK), Eglė Ridikaitė, Eglė Gineitytė (NK), Ina Budrytė, Jovita Aukštikalnytė, Ramūnas Čeponis (NK), Gintautas Vaičys, Aušra Andziulytė, Gintaras Znamierowski, Linas Liandzbergis, Jolanta Kyzikaitė, Adomas Danusevičius, Andrius Zakarauskas, Linas Jusionis, Jonas Jurcikis.

Tapybos MMC kolekcijoje branduolį sudaro (vėlyvojo) sovietmečio (įskaitant ir tylojo modernizmo sąrašą) kanono pavardės (net 21 pavardė). Tiesa, 1976 m. *Lietuvos tapyboje* reprodukuoti kai kurių tapytojų ideologiškai angažuoti kūriniai, o 2014 m. albume reprodukuojami labiau „meniški“ tų pačių autorių kūriniai. Žinoma, „grynojo meniškumo“ akcentavimas taip pat laikytinas ideologiniu veiksniu. Sąrašė aptinkame ir pagrindines tylojo modernizmo atstov(i)ų pavardes. Keli dailininkai – sovietmečio marginalai. Kiti – tie, kurie ar kurios šmėžavo nepriklausomybės pirmų dviejų dešimtmečių dailės (istorijos) kanone. Likusieji – sąlygiškai jauni, tačiau kurį laiką aktyviai besireiškę meno sistemoje (arba kurių kūryba patiko kolekciją formavusiai R. Jurėnaitėi asmeniškai) tapytojai ar tapytojos, kurios dar nespėjo įsitvirtinti kanono branduolyje.

Šis albumas atspindi kolekcijos savininkų skonį, turint omenyje ir minėtą R. Jurėnaitės įtaką, kai vėl sureikšminamas sovietmečio dailės (istorijos) kanono branduolys. MMC pradėta kaupti kolekcija ir dalį jos reprezentuojantis *Lietuvos tapybos 1960–2013* albumas patvirtina paskutiniojo dešimtmečio neokonservatyvias tendencijas – aktyviai rekanonizuojant (vėlyvojo) sovietmečio dailės (istorijos) naratyvą. Taip pat fiksuotinas praėjusiame dešimtmetyje atskirtų tradicinės ir šiuolaikinės dailės suliejimas. Šiuo atveju svarbios ir Nacionalinės dailės galerijos (NDG) rengtos reprezentacinės vėlyvojo sovietmečio dailininkų parodos.

2.5. Kanonas nuo ≈ 2018–

Naujausiu svarbiu ideologiniu lūžiu laikytini 2018 m., kai Lietuvoje išplisėskė #MeToo skandalas, kaip Vakarų feminizmo ketvirtosios bangos atgarsis. Be to, tais pačiais metais atsidarė privatus MO muziejus, performatuotas iš Modernaus meno centro, iki tol neturėjęsio savo nuolatinį patalpų.

Feministinė kryptis dailėtyroje, siekiančioje reformuoti dailės (istorijos) kanoną, žinoma, egzistavo iki #MeToo skandalo, tačiau įvykis tapo simboliu ideologiniu riboženkliau. Juo labiau kad kritikos epicentre atsidūrė vienas Lietuvos posovietinio dailės (istorijos) kanono branduolio atstovų – tapytojas Jonas Gasiūnas (nuo 1992 m. dėstė VDA, 2010 m. įvertintas Valstybine nacionaline premija)²⁶.

²⁶ Kanono koncentrinę dinamiką vertinant pragmatiškai ir žiūrint iš artimos laiko distancijos, #MeToo skandalas, ko gero, pakenkė Gasiūno reputacijai. Tačiau galvojant apie ilgesnį laiko distanciją, kai išblus skandalo smulkmenos, įmanoma, kad gali formuotis šio dailininko kūrybos (ir „sudėtingos biografijos“) „aura“, mitologija, atitinkamai kilti simbolinė ir finansinė kūrybos vertė: „Kita vertus, viskas sąlygiška – „#metoo“ istorijoms kaip ir rimstant, vasario 13-ąją Jonas Gasiūnas „google“ paieškos sistemoje pelnė apie 39 700 nuorodų, palyginimui, Valentinas Sventickas (2007-aisiais dar buvo Nacionalinių premijų komiteto pirmininku ir 2014 metais tą premiją gražiai pelnė) – tik 19 900 nuorodų“ (Sprančius 2018).

Publikuoti du leidiniai – *142 atvertys. Lietuvos menininkų autobiografijos* (I ir II tomai – sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, 2021 m.) ir *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų menų kūrėjos nuo XX a. pradžios iki šių dienų* (sudarytoja Agnė Narušytė, 2022 m.). Pirmasis leidinys pateikia (po) sovietinio dailės (istorijos) kanono kritinę reviziją, antrasis pats pretenduoja į naująjį kanoną.

Dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė dvitomį *142 atvertys* pristato kaip kitų dailėtyrininkų, feminizmo aktyviščių pradėtų ir nuveiktų darbų tęsinį, taip pat kiek paradoksaliai konstatuoja, jog „[D]abartinėje Lietuvos situacijoje tikrai neįaučiama simptomų, kad moterys menininkės būtų vienaip ar kitaip diskriminuojamos. Atrodo, kad tai jau praeities kartų reikalai, apie kuriuos jaunesnės, ačiū Dievui, net negalvoja“ (Rachlevičiūtė 2021b; 12). Bet dailėtyrininkė priduria, kad tai dar toli gražu nereiškia „moterų dailės istorijos“ egzistavimo (Rachlevičiūtė 2021b; 13). Be to, lyties disproporcijos akivaizdžios Nacionalinės dailės galerijos kolekcijos parodose. Nors NDG kolekcijos fonduose dominuoja moterų dailininkų kūryba, tačiau nuo galerijos atidarymo 2009 m. didžioji dalis reprezentacinių parodų – dailininkų vyrų. Todėl feministės „skaičiuoja, o suskaičiavusios imasi keisti kanoną“ (Narušytė 2020).

Bet kokių atveju *142 atverčių* dvitomis pasiūlo alternatyvų pasakojimą ir naują požiūrį. Dailėtyrininkė neskirsto dailininkų pagal amžių, statusą, dailės rūšis, „tradicinę“ ar „šiuolaikinę“ dailę, todėl sąrašas išeina tikrai ilgas. Antra, pasiūlomas autobiografinio pasakojimo modelis, be to, remiantis ne meniniu, o socialiniu atspirties tašku, kuriame susipina „buitis, būtis ir kūryba“ (Rachlevičiūtė 2021a; 11). Tai alternatyvus vyriškajai dailės istorijai, grįstai genialumo egoistine, oportunistine, kone nyčiško antžmogio mitologija, modelis: „[s]kaitydama aptikau tą didelį fenomeną, kad menininkė gali savo karjerą suspenduoti ir penkiolika metų slaugyti tėvus, uošvius. Taip pat nėra tokių, kurios būtų palikusios savo alkanus ir beglobius vaikus gatvėje...“ (Rachlevičiūtė 2021a; 11). Vyrų pasiryžę viską paaukoti ir sugriauti vardan Kūrybos, o moterys siūlo holistinį ir empatišką pasaulėžiūrinį-vertybinį modelį. Jame, nesupriešinama su aplinkiniu pasauliu, natūraliai auga ir kūryba.

Tiek *Lietuvos tapybos* (1976) ar *Lietuvos dailės* (Dovydaitytė 2010), tiek *Lietuvos menininkų* (2022) pavadinimas jau pretenduoja į reprezentatyvumą skėtiniu žodžiu „Lietuvos“ (nors instituciniu požiūriu neturi tokios galios, su kuria buvo siejami pirmi du leidiniai). Juo labiau kad knygoje akcentuojama ne „lygiava“ ir intymus išsipasakojimas, kaip kad *142 atvertyse* (Rachlevičiūtė 2021a; 2021b), o išrinktųjų sąrašas. Taigi aliuzijos į kanono formavimą pastebimos.

Lietuvos menininkų sąrašas būtų toks: Mariana Veriovkina, Paulina Mongirdaitė, Sofija Romerienė, Olga Schwede-Dubeneckienė-Kalpokienė, Barbora Didžiokienė, Elena Každailėvičienė, Rachelė (Roza) Suckever, Konstancija Petrikaitė-Tulienė, Veronika Šleivyte, Černė Percikovičiūtė, Marcė Katiliūtė, Domicėlė Tarabildaitė-Tarabildienė (SK), Marija Račkauskaitė-Cvirkienė (SK), Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė, Monika Bičiūnienė (SK/NK), Juzefa (Juta) Čeičytė (NK), Elena Urbaitytė-Urbaitis, Aleksandra Kašuba, Sofija Veiverytė (SK), Galina Petrova-Džiaukštienė (SK), Birutė Žilytė (TMS), Marija Teresė Rožanskaitė (TMS), Kazimiera (Kazė) Zimblytė (NK/TMS), Rūta Katiliūtė (NK), Aleksandra Jacovskytė, Jūratė

Stauskaitė (NK), Dalia Kasčiūnaitė (NK), Milda Drazdauskaitė, Violeta Bubelytė, Laima Oržekauskienė-Ore, Eglė Ganda Bogdanienė, Laisvydė Šalčiūtė, Karla Gruodis, Paulina Pukytė (NŠMK), Eglė Ridikaitė, Eglė Vertelkaitė (NK), Eglė Rakauskaitė (NK/NŠMK), Patricija Jurksaitytė (NK/NŠMK), Birutė Zokaitytė, Aurelija Maknytė (NŠMK), Eglė Kuckaitė, Vilma Fiokla Kiurė, Jurga Barilaitė (NK), Laura Garbštienė (NŠMK), Agnė Jonkutė (NŠMK), Kristina Inčiūraitė (NŠMK), Severija Inčirauskaitė-Kriaučiuvienė, Eglė Butvytytė (NŠMK), Akvilė Anglickaitė (NŠMK), Gabrielė Gervickaitė, Alina Melnikova, Indrė Šerpytytė, Rūta Spelskytė, Emilija Škarnulytė, Anastasia Sosunova, Cooltūristės ir Laima Kreivytė (NŠMK), Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, Lina Lapelytė (NŠMK).

Knygos tekstų autorės Agnė Narušytė (NŠMK), Ieva Burbaitė, Audronė Žukauskaitė (NŠMK)²⁷, Laima Kreivytė (NŠMK), Karolina Rimkutė, Aira Niauronytė.

Iš pažiūros sąrašas yra radikali alternatyva Lietuvos dailės (istorijos) kanonui. Simbolinių herojų sąrašuose figūruoja kelios pavardės, atstovaujančios XX a. pirmajai pusei, išsivijos dailei. Keturias pavardes galime priskirti sovietmečio (sovietiniam) kanonui. Tris pavardes – Marijos Račkauskaitės-Cvirkienės, Galinos Petrovos-Džiaukštienės ir Sofijos Veiverytės – aptinkame 1976 m. leistame albume *Lietuvos tapyba* (Gudynas 1976). Tačiau šioje knygoje nėra kitų 1976 m. albume reprodukuotų moterų dailininkių – Bronės Mingilaitės-Uogintienės, Bronės Jacevičiūtės, Aldonos Molnikaitės (iki 1982 m. Griciūnaitė), Mildos Mildažytės-Kulikauskienės, Valerijos Ostrauskienės. Nėra tyliojo modernizmo sąrašo atstovės Aspazijos Surgailienės. Skulptorė Ksenija Jaroševaitė atsisakė būti pristatoma knygoje, nepritardama dailinink(i)ų skirstymui pagal lytį, net jei tai „pozityvi diskriminacija“.

Vien autsaderio pozicijos sovietmečiu atrankos į knygą principas šiuo atveju ne visai tinka (nors daugiausia kanono periferijos arba užribio pavardžių kaip tik atstovauja sovietmečiui), nes *Lietuvos menininkių* sąrašuose atsidūrusių kai kurių sovietinio kanono atstovių, pavyzdžiui, Sofijos Veiverytės, socialinis statusas sovietmečiu buvo itin aukštas. Knygos pratarinėje sakoma, kad pristatomos pripažinimo jau sulaukusios moterys. Tačiau absoliuti dauguma likusių pavardžių priklauso nepriklausomybės dailės (istorijos) kanonui arba yra aktyvios ir lojalios meno sistemai pastaruosius kelerius metus, tad taip pat jau priskirtinos (ar netrukus bus priskirtinos) kanonui. Sąlygiškam užribiui nepriklausomybės laikotarpiu atstovautų, ko gero, vos viena pavardė – Vilma Fiokla Kiurė, nepriklausanti oficialiai profesionalaus meno sistemai. Tačiau, bent jau turint omenyje nepriklausomybės laikotarpį, susiduriame su gana oficialiu ar netgi iš dalies oficioziniu pavardžių sąrašu. Todėl ne visai įtikinami atrodo teiginiai knygos pratarinėje apie menininkių „ignoravimą“ ir „nepastebėjimą“, nors jos jau pakankamai įvertintos. Nustatyti įvertintų menininkių „nepastebėjimo“ lygį yra gana sunku – atsidurtume subjektyvių išvedžiojimų terpėje.

²⁷ Paminėtinas feministinės dailėtyros atšakos conceptualus ir institucinis (daugiausia per Vilniaus ŠMC erdvėse organizuojamas konferencijas) suartėjimas su filosofinių naujųjų materializmų kryptimi (grupe aktyvių filosofų, kurių lydere Lietuvoje laikytina Audronė Žukauskaitė). Ją galima vadinti įtakinga kryptimi ar tendencija, kuri pretenduoja į mūsų dailėtyros kanono naująją naratyvinę konjunkturą.

Pažymėtinas dar vienas aspektas. Dalis feministinę ideologiją deklaruojančių dailėtyrininkių (knygų sudarytojų) taip pat jau yra nepriklausomybės laikotarpio dailėtyros kanono atstovės – Ramutė Rachlevičiūtė, Agnė Narušytė, (filosofė) Audronė Žukauskaitė, Laima Kreivytė, kuriame apskritai nuo vėlyvojo sovietmečio pabaigos dominavo ir tebedominuoja moterys. Be to, kai kurios iš jų, pavyzdžiui, R. Rachlevičiūtė, A. Narušytė, iki tol gana aktyviai formavo ir vadinamąjį maskulinistinį kanoną (pavyzdžiui, A. Narušytės (2008) kanonizuotas „nuobodulio estetikos“ simbolinių vyrų herojų sąrašas).

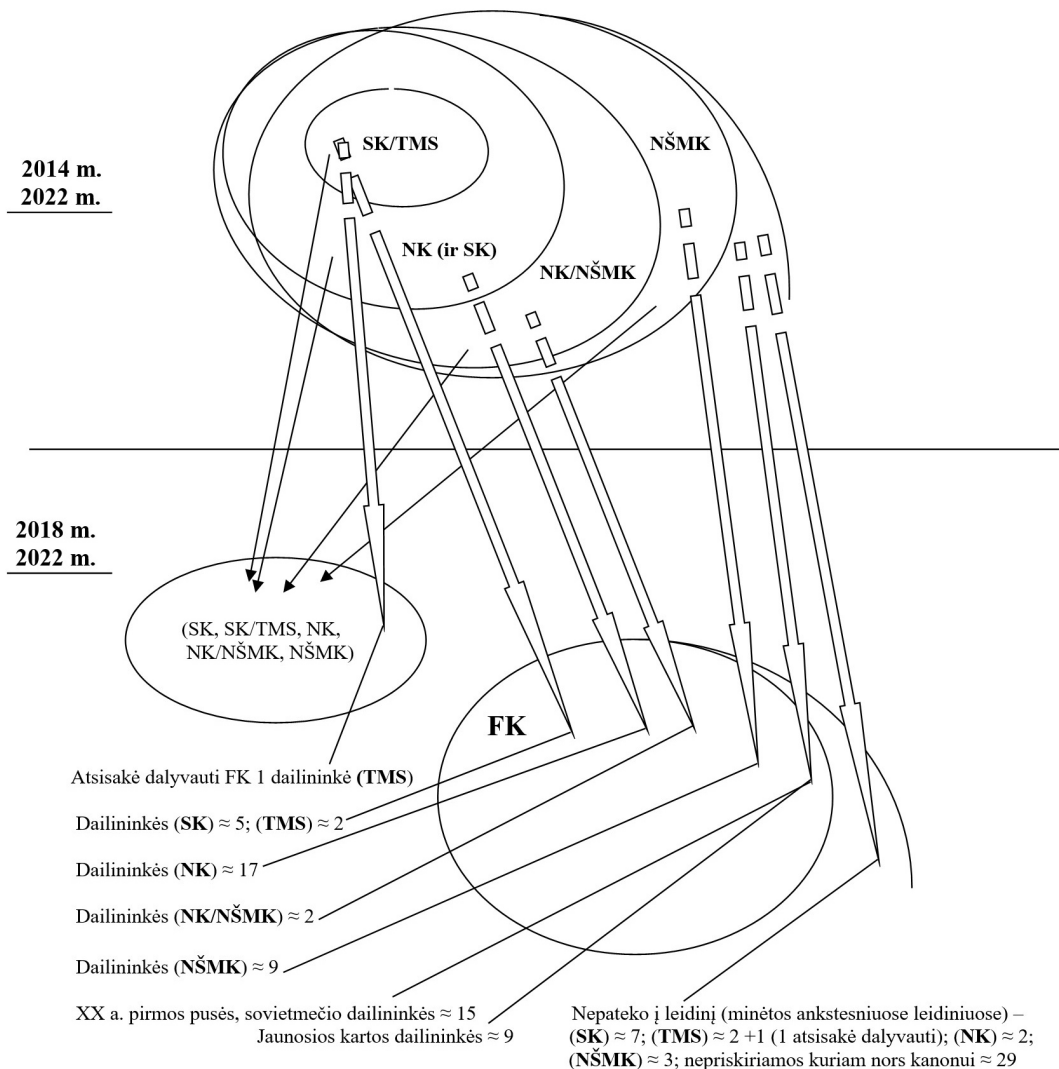
Taigi, nepaisant dailės kanono radikalios emancipacijos ir transformacijos regimybės, dailėtyros simbolių herojų pavardžių branduolys keičiasi sunkiai (kalbant ne vien apie minėtą leidinį). Be to, ir dailės kanono transformacija šiuo atveju dviprasmiška. Viena vertus, tikrai įrašoma naujų, anksčiau nepastebėtų ar menčiau pastebėtų dailininkių pavardžių. Ir tai yra vertinga. Tačiau įsiziūrėję geriau matome daugumą nepriklausomybės laikotarpio standartinių kanono pavardžių. Todėl kanono radikalios kaitos regimybė sudaroma labiau pačiu feministiniu, t. y. vien moterų dailininkių pavardžių, principu, o ne radikaliomis transformacijomis. Kita vertus, pats feministinis principas provokuoja kritiškai revizuoti kanoną.

Galima kelti dar vieną prielaidą, jog *dailėtyros* kanono atstovės, keičiantis ideologinei konjunktūrai, panašu, nesunkiai gali paaukoti iki tol galiojusį *dailės* (simbolių herojų dailininkų) sąrašą tam, kad išsaugotų *savo*, t. y. *dailėtyros* simbolinio herojų sąrašo, branduolį. Kad perkurtų savo profesinį įvaizdį pagal naujos konjunktūros reikalavimus, to branduolio iš esmės nekeisdamos.

Taigi feminizmas – būtų bene akivaizdžiausias nuo sovietmečio laikų ideologinės konjunktūros tiesioginės įtakos Lietuvos dailės (istorijos) kanono transformacijoms pavyzdys. Kaip ir visų ideologinių projektų atveju, iškelus vyrų eliminavimo iš kanono ir moterų menininkių visuotinės emancipacijos ir pripažinimo idėją neišvengiamai susiformuoja nauji stratifikacijos mechanizmai. Ideologinį pamušalą su meniškumu „susiuvu“ *aktualumo* sąvoka. Juk meniškumo kriterijų esti visokių, o juos diferencijuoti padeda visuomeninio, socialinio ar ideologinio aktualumo samprata, kartais sutampanti su *mados* samprata, tačiau vis dėlto šiek tiek labiau kompleksinė. Knygos *Lietuvos menininkės* (Narušytė 2022), o ir feminizmo lietuvių šiuolaikinio meno sistemoje apskritai atveju fiksuotina savita ideologinių prielaidų išryškinimo ir kartu slėpimo dinamika.

Filosofas Dalius Jonkus, kultūriniame žurnale recenzuodamas šią knygą, (švelniai) priekaištauja knygos sudarytojais ir feminizmui mene apskritai dėl ideologinio principo dominavimo, gindamas ir „universalų estetinių vertybių“ pirmenybę (Jonkus 2023; 28).

Toks požiūris kildintinas, viena vertus, iš vėlyvojo sovietmečio Lietuvos kultūrinės terpės krypties, vadinamos „tyliuoju modernizmu“, kurios atstovai priešpriešino socialistiniam realizmui jausminį saikingai stilizuotą, kiek sumodernintą humanistinį realizmą. Antra vertus, šios socioestetinės nuostatos perėjo ir į posovietinę – nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio – kultūrinę savivoką. Ji grįsta įsitikinimu, kad egzistuoja radikaliai poliarizuoti poliai – politizuoto (sovietinio) meno ir universaliais estetiniais principais grindžiamo grynojo meno. Tačiau tokia idealizuota ir romantizuota grynojo meno *vs.* politizuoto meno samprata taip pat yra būdinga



7 pav. Feministinio kanono išskyrimas ir atskyrimas

Sudaryta remiantis šaltiniu: *Lietuvos menininkės* (Narušytė 2022).

konkrečiam erdvėlaikiui. Tai buvo Sąjūdžio epochoje ir pirmaisiais nepriklausomybės metais užgimusi aštraus kontrasto oficioziniam sovietiniam kultūros modeliui vizija, kad naujoji arba tikroji nepriklausomybinė kultūra ir menas skleidžiasi arba tuoj išsiskleis „anapus gėrio ir blogio“, t. y. anapus bet kokių ideologijų.

Taigi grįžtame prie Jonkaus (švelnių) priekaištų feminizmui. *Lietuvos menininkių* knygoje galioja atranka. Ne tik iš potencialaus kanono pašalinami vyrai, bet ir vienos moterys nepastebimos arba tiesiog atmetamos, o kitos – kanonizuojamos: „Mūsų tikslas supažindinti skaitytoją su

iškiliomis, unikaliomis, drąsiomis, tarptautinės sėkmės sulaukusiomis <...> menininkėmis“ (Narušytė 2022; 11). Tačiau kai alternatyva iki tol dominavusiai ideologinei konjunktūrai pamažu virsta naująja konjunktūra, prireikia papildomų tokios vidinės stratifikacijos paaiškinimų. Ir tada ideologija pradeda paradoksaliai maskuoti, slėpti, tampa „nebežiūrima“. Nes ir minėtoje *Lietuvos menininkių* knygoje staiga pasitelkiamos (ir maskulinistiniam) estetiniam universalizmui artimos abstrakcijos – „iškilumas“, „unikalumas“ ir pan. Vėlgi, turint omenyje Jonkaus priekaištus (formuojamam) feministiniam kanonui, galime prisiminti straipsnio pradžioje minėtas fiktyvias opozicijas, kurios tokios galbūt atrodo kultūriniame mikrolygmenyje. Tačiau vertinant kiek platesne prasme, yra tos pačios ideologijos variacijos.

Taigi, prisidengusios moterų visuotinio išsilaisvinimo ir pripažinimo meno sistemoje įvaidžiu, konkuruoja ir kovoja tarpusavyje įvairios neformalios, nors dažniau formalios-institucinės (moterų) interesų grupės. Tai galima paaiškinti, viena vertus, tikru išsilaisvinimo iš maskulinizuoto kanono poreikiu. Kita vertus, feminizmui laipsniškai tampant šiuolaikinio meno sistemos konjunktūra, taigi ir kultūriniu kapitalu, daug statuso grupių automatiškai persiorientuoja į šį traukos centrą.

Iš MMC išsivysčiusio ir 2018 m. duris atvėrusio privataus MO muziejaus (pastatyto buvusio „Lietuvos“ kino teatro Vilniuje vietoje) tradicinės dailės ir šiuolaikinio meno nuolatinė kolekcija būtų dar viena alternatyva iki tol galiojusiam valstybiniam (po)sovietiniam dailės (istorijos) kanonui. Muziejaus kolekcija, kaip ir feministinis kanonas, siūlo tikrai nemažai alternatyvų. Tiesa, tai daroma ne kritikuojant ir eliminuojant maskulinistinį segmentą, o remiantis *privachu* (žinoma, samdomi ekspertai) kolekcijos savininkų požiūriu ir skoniu, kuris ne visada sutampa su oficialaus valstybinio kanono simbolinių herojų sąrašu.

Vis dėlto reikia atkreipti dėmesį į tai, kad MO kolekcijos alternatyvumas taip pat yra sąlygiškas. Jame tiesiog iš naujo sumaišoma tradicinė ir šiuolaikinė dailė, taigi visi kanonai ir visų kanonų atstovai ir atstovės, tačiau statuso akcentas dedamas ant konservatyvaus požiūrio. Todėl išlieka stabilus ir netgi naujai susvarbinamas sovietinis oficialaus dailės (istorijos) kanono branduolys. Jį atspindi jau aptarto albumo *Lietuvos tapyba 1960–2013* (Jurėnaitė 2014) turinys (tarsi MO kolekcijos repeticija). Nekalbant apie kanonines šiuolaikinės dailės atstov(i)ų pavardes, kolekcijoje randame (imkime vien tik tapybos sritį) 16 *Lietuvos tapybos* (Gudynas 1976) kanono dailininkų pavardžių. Iš jų 8 dailininkų pavardes, kurios kartojasi *Lietuvos tapyboje* ir tyliojo modernizmo sąrašė. 7 *Tyliojo modernizmo* sąrašo dailininkų pavardes²⁸. Taigi

²⁸ Be to, egzistuoja vidinė muziejaus kolekcijos autorių statuso stratifikacija – (kolekcijos savininkų požiūriu) priklausymas sovietmečio ar posovietiniam kanonui atitinkamai „pakelia“ išgyjamų kūrinių kainas. O kūriniai tų, kurie (kolekcijos savininkų požiūriu dar) nepriklauso kanonui, superkami pusvelčiui. Taigi kanoninių ir nekanoninių dailininkų kūrinių kainos smarkiai skiriasi. Svarbiausias veiksnys šiuo atveju yra ne „estetinė vertė“, „patinka-nepatinka“, o būtent dailininko CV (*curriculum vitae*) eksponuojamas socialinis statusas – premijos, valstybiniai apdovanojimai, dalyvavimas „kanoninėse“ parodose, ypač užsienio institucijų, ir pan. Šio straipsnio autorius privačiai yra klausęs kelių „nekanoninių“ dailininkų, kodėl jie sutinka parduoti muziejui savo kūrinius pusvelčiui? Dailininkų atsakymai buvo panašūs – „kūriniai atsiduria prestižinėje kolekcijoje“, taigi, jų požiūriu, – naujajame kanone. O tai atitinkamai didina jų kūrybos prestižą.

galime sakyti, jog rekanonizuojamas vėlyvojo sovietmečio simbolinių herojų sąrašas ir iš dalies reabilituojama kanono sovietinė naratyvinė konjunktūra.

Kitaip sakant, turime kanono radikalių transformacijų regimybę, tačiau geriau išsižūrėję po ja išvystume minėtą koncentrinę dinamiką – ne tiek tikrą kanono „laužymą“, kiek gana nuosaikų pavardžių judėjimo iš kanono sąlygiškos periferijos į kanono branduolį, o kitų – iš branduolio į sąlygiškus pakraščius procesą. Be to, vėlgi reikia priminti, jog pats kanono stratifikacijos ir kultūrinio kapitalo kaupimo principas, susietas su oficialumo ar oficiozo sfera, neišnyksta. Netgi gyvuoja, ypač kalbant apie dailėtyros simbolinių herojų sąrašo branduolį, kuris kaip tik ir pasislepia po (dailės) kanono „radikalių transformacijų“ regimybę. Kanono branduolio stabilumą galime aiškinti taip pat dvejopai. Remiantis Randallo Collinso „gilių ir originalių idėjų“ koncepcija, ilgainiui atsisijoją pelai nuo grūdų ir kanono branduolyje lieka menine prasme geriausieji. Iš dalies taip, nes tam tikri meniškumo kriterijai konkrečioje istorinėje situacijoje ir meno sistemoje vis dėlto egzistuoja. Tačiau ne vienu atveju svarbi yra dailininko ar dailininkės sovietmečio aukšto socialinio statuso (gautų valstybinių premijų, kūrybos populiarinimo oficialiu lygmeniu mastų ir pan.) inercija, (ne)pastebimai tebekaupianti sovietmečiu sukaupto simbolinio kapitalo „dividendus“. Be to, feminizmo atveju taip pat matome, jog ideologija neatsiejama nuo „meniškumo“ sampratos. Taigi dar kartą galime pakartoti, kad meniškumas grynuoju pavidalu neegzistuoja.

3. Tylusis modernizmas kaip vėlyvojo sovietmečio kanono perkūrimo pavyzdys

3.1. Terminas „tylusis modernizmas“ kaip posovietinės ideologinės konjunktūros įprasminimas

Aptarę vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio Lietuvos dailės (istorijos) kanono simbolinių herojų sąrašo kaitą, pabandykime pasitelkti konkretų pavyzdį ir „preparuoti“ jo socioideologinę struktūrą. Šiuo pavyzdžiu pasirenkame 1997 m. dailėtyrininkės E. Lubytės į dailėtyros apyvartą įvestą terminą „tylusis modernizmas“. Juo apibūdinamas vėlyvojo sovietmečio (1962–1982 m.) dailės sistemos „šešėlinis“ reiškiny: „<...> kilo noras konkretizuoti sovietmečio dailės sklaidą, tiksliau, *priešgyniavusių oficialioms normoms modernistinę* (kursyvas K. Š.) jos pusę, užčiuopti užslėptų metaforų atsiradimo paskatas“ (Lubytė 1997; 8).

Tyliojo modernizmo metafora kėsina į iki tol galiojusią Lietuvos dailės (istorijos) kanono naratyvinę konjunktūrą, grįstą socialistinio realizmo ir lojalumo partijai principais, papildydama ją naujais – subjektyvizuotais, jausminiais – sociokultūriniais motyvais. Kaip apskritai keičiasi naratyvinės struktūros (ideologinė) semantika, matome kad ir iš Vilniaus dailės instituto reprezentacinių leidinių tekstų.

Antai 1960 m. leistame albume kalbama apie „socialistinio realizmo principus“, institute ruošiamų sovietinių dailininkų idėjinius uždavinius, politinį-auklėjamąjį darbą Marksizmo-leninizmo ir meno istorijos katedrose. Tapybos katedroje akcentuojamas buitinis žanras, „kuris gali turtingai atskleisti socialistinės visuomenės buitį“ (Adomonis 1960; 12–16).

1981 m. leistame leidinyje *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas* kalbėta apie marksistinių kultūrinio palikimo įvertinimą, kovą su „vieningosios srovės“²⁹ bei „grynojo meno“³⁰ teorijomis ir retkarčiais pasitaikančiu polinkiu į nerealistinių pasaulio suvokimą ir vaizdavimą, taip pat kovą su natūralizmu ir dogmatizmu³¹ (Morkytė 1981; 12). Kalbėta apie studento politinį brandumą, mokomąjį-auklėjamąjį darbą, siejamą su tarybinio gyvenimo uždaviniais, aktyviu dalyvavimu jį kuriant (ten pat; 16).

O štai 1995 m. leistame albume *Vilniaus dailės akademija*³² kalbama apie svarbiausią Tapybos katedros tikslą – „rengti tapytojus, sugebančius plastinėmis priemonėmis išreikšti savo asmeninį santykį su gyvenimu“ (Žeruolytė 1995; 18). 1997 m. leistame Vilniaus dailės akademijos Tapybos katedros studentų parodos kataloge dėstytojas, tapytojas Jonas Gasiūnas teigė: „Kūryboje įtariai žiūrių į perdėm sveiką protą, remiuosi intuicija“ (Vaitekūnas ir Gasiūnas 1997; 4). Dėstytojas, sovietinio ir tyliojo modernizmo kanono atstovas, tapytojas Arvydas Šaltenis išreiškė tokią nuomonę – „per pasaulėjautą, pasaulėžiūrą ir kūrybinį darbą – į meninę individualybę“ (Vaitekūnas ir Gasiūnas 1997; 5).

Sovietmečio leidiniuose susiduriame su akivaizdžiai politizuota sovietine „idėjinių uždavinių“ retorika, 1995 m. albume – jau pabrėžtinai depolitizuota „asmeninio santykio su pasauliu“ retorika. Sutikdami, jog pirmos dvi citatos yra tiesmukai „politizuotos“, o paskutinioji (tiesmukai) „depolitizuota“, teigiame, kad vis dėlto visos jos yra ideologiškai nulemtos. Tiek sovietinė politizacija, tiek nepriklausomybės pradžios „depolitizacija“ yra ideologinės konstrukcijos, priklausančios nuo minimo momento ideologinės konjunkčūros. Todėl ir tyliojo modernizmo retrospektyviai sukurta depolitizuota dalinio priešgyniavimo („grynuoju meniškumu“) ar veikiau poetizuota vidinės (dvasinės) rezistencijos („asmeninio santykio su gyvenimu“) koncepcija-metafora taip pat laikytina minėtos posovietinės „depolitizuotos“ ideologinės konjunkčūros išraiška.

„Tyliojo modernizmo“ sąvoką galima lyginti su panašiomis metaforomis, kurios vartojamos reakcijoms į totalitarinės sistemos spaudimą nusakyti – „Tylos Bažnyčia“, „tylioji rezistencija“ ... Visais atvejais jomis norima pabrėžti negirdimą (vaizduojamųjų menų atveju labiau tiktų nematomą), tačiau numanomą priešpriešą represinei tvarkai, tiesos monopoliiui, kanonizuotam kalbėjimo (vaizdavimo) būdai. (Streikus 2019; 15)

Terminas „tylusis modernizmas“ ir atitinkama samprata šiuo atveju patogūs todėl, kad terminas pretendavo į dailės (istorijos) kanono reviziją, siūlė naują požiūrį į sovietmetį, tačiau

²⁹ „Kokį prasminių krūvių nešė šis žodžių junginys? Kaip pažymi Vanda Zaborskaitė, SSRS kuriant unitarinę valstybę buvo siekiama nuvertinti „tautos“ kategoriją, pakeičiant ją „liaudimi“. Tam reikalui reikėjo paneigti tautos integralumo idėją. Teigta, esą toks darinys realiai neegzistuoja, nes istorijoje galima išvelgti tik tarp savęs negailestingai kovojančias klases“ (Švedas 2009; 59).

³⁰ „Grynasis menas“ šiuo atveju reiškė formalizmą ir įvairias „dekadentinio modernizmo“ Vakarų dailės sroves, iškraipiančias ar visiškai neigiančias (socialistinio-humanistinio) realizmo principus.

³¹ Natūralizmas Vakarų dailėje taip pat laikytas dekadentiniu, iškraipiančiu (socialistinio-humanistinio) realizmo principus.

³² 1990 m. Valstybinis dailės institutas atgavo Dailės akademijos vardą.

sukurtas ir į apyvertą paleistas būtent nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio pabaigoje. Nėra aptikta dailininkų kokių nors grupinių „manifestų“ ar netgi individualių pamąstymų sovietmečiu apie tylųjį modernizmą. Taigi tai yra platesnis ne tiek sovietmečio, kiek nepriklausomybės pradžios istorinės ir kultūrinės politikos klausimas.

Šis klausimas sugestijuoja dvi nepriklausomybės pradžioje įsitvirtinusias požiūrio į sovietmetį ir sovietmečio kultūrą versijas. Pirmąją, remiantis, pavyzdžiui, anglosaksiška sovietologijos tradicija, galima vadinti *totalitariniu* požiūriu. Totalitarinio požiūrio atstovai laikėsi totalinio-binarinio politinio normatyvumo perspektyvos, kur sovietinė ideologija ir visas sovietmetis buvo traktuojami kaip permanentinė, vientisa represinė galia, po kurios presu patenka visuomenė. Tokioje visuomenėje įmanomi tik du veiksenos modeliai – kolaboravimas arba pasipriešinimas. Sovietmečio kultūra, literatūra ar dailė taip pat pradėtos vertinti per šią – politinio ir moralinio binariškumo – prizmę.

Egzistavo ir kiek nuosaikesnė kryptis, vadinama *revizionistine*. Revizionistai suabejojo totalizuojančia ideologijos samprata, todėl ideologiškai ir ekonomiškai atskyrė (ir netgi supriešino) lenininį komunizmą ir stalininį komunizmą. O chruščiovinė, brežnevinė epochos pasižymėjo dar kitomis charakteristikomis. Patį sovietmetį ir sovietinę sistemą revizionistai traktavo kaip labiau taktišką socioideologinę substanciją. Buvo atmesta totalitarinės istoriografijos pasyvios visuomenės, kuriai nuleidžiama totali ideologija, koncepcija ir teigiama, jog sovietmečio visuomenė buvo savanoriškai labiau integruota į sistemą, todėl tos integracijos negalima vertinti per tiesmuką kolaboravimo, juo labiau pasipriešinimo prizmę. Todėl revizionistai gilinosi į visuomenės subgrupių ir klasių problematiką, kartu kiek praplėsdami galimų veiksenų totalitarinėje sistemoje repertuarą ir parodydami, jog totalinės represinės galios ir dviejų griežtai politiškai poliarizuotų veiksenų tokioje sistemoje supratimas yra supaprastintas, perdėm schemiškas (plačiau žr. Marcinkevičienė 2003; 91–106).

Sąjūdžio epochoje ir atkūrus nepriklausomybę tarp Lietuvos istorikų, o ir dailėtyroje įsitvirtino totalitarinis moralinio vertinimo – kolaboravimo *vs.* rezistencijos – modelis. O šio modelio viduje savo ruožtu dar susiformavo priešingos – pesimistinio politinio normatyvumo ir optimistinio politinio normatyvumo – stovyklos. Istorikas Valdemaras Klumbys politinio normatyvumo modelio pesimistinę kryptį apibūdina kaip akcentuojančią negatyviąsias kolaboravimo sovietmečiu puses, šiai stovyklai priskiria demaskuojančių sovietmetį istorikų grupę, besiburiančią žurnale *Naujasis Židinys-Aidai*, o žinomiausia atstove įvardija Neriją Putinaitę (Klumbys 2021; 38–39).

Optimistinė kryptis dažniausiai koncentruojasi į kolaboravimo pateisinimą ir netgi bando parodyti jį kaip slaptą pasipriešinimą sovietinės konjunktūros viduje. Tokio požiūrio kraštutine versija laikytume buvusių sovietinės nomenklatūros atstovų rašytinius memuarus, kurių ideologinį *moto* apibendrintų posakis – „ir tuomet dirbome Lietuvai“³³. Šį požiūrį galima traktuoti ir kaip sovietmečiu sukaupto ekonominio ir kultūrinio kapitalo „išsaugojimą ir vertimą nauju

³³ „Kadenciją baigęs prezidentas, ekspremjeras Algirdas Brazauskas 75-ąjį jubiliejų papuošė nauju savo opusu „Ir tuomet dirbome Lietuvai“, kuriuo be užuolankų siekia visiems įrodyti, jog būdamas aukštas kompartijos pareigūnas dirbo ne sovietų okupantams, o Lietuvai“ (*lrytas.lt* 2007).

simboliniu kapitalu“ (Rubavičius 2007; 118). Politinio normatyvumo optimistinei kryptčiai iš dalies priklausytų ir etnocentrinė, arba *restitucinė* (atstatančioji) (žr. Šermukšnytė 2009; 138), taip pat sovietmečio *pozityvaus pilietiško* (Trilupaitytė 1998; 27) atminties politikos kryptys.

Vis dėlto ši totalitarinį (optimistinį) požiūrį bandyta derinti su revizionistinio požiūrio elementais. Jau minėjome dailėtyrininko A. Andriuškevičiaus 1992 m. sugalvotą terminą „seminonkonformizmas“, apibūdinantį dailininkus, kurie sovietmečiu nei kolaboravo, nei priešinosi, taigi atstovavo vidurio daugumai (Andriuškevičius 1992; 15, 23). 1996 m. žurnalistas, filosofas, istorikas Kęstutis K. Girnius suformulavo trinarę sovietmečio inteligentijos elgsenų sovietmečiu schemą, tarp kolaboravimo ir pasipriešinimo įterpęs neutralesnę *prisitaikymo* sąvoką:

<...> įprasta pasipriešinimą priešinti prisitaikymui, lyg į dvi kategorijas galima būtų sutalpinti visų poelgių ir nuostatų spektrą. Aš siūlyčiau kitą, trilypę, skirstymo schemą, pagal kurią individas galėtų priešintis, prisitaikyti, kolaboruoti. <...> Dvilypė klasifikacija skatina inteligentus skirstyti į dvi grupes – smerkimo vertus niekšus ir šlovės gaubiamus didvyrius. Iš tiesų inteligentų dauguma nepriskirtina nei vienai, nei kitai grupei. (Girnius 1996; 271)

Prisitaikymo sampratoje, pasak Girniaus, išsitenka ir vidinės rezistencijos (veikiant pagal ideologinius normatyvus, tačiau galvojant kitaip) kategorija (Girnius 1996; 271). Tyliojo modernizmo koncepcija kaip tik ir remiasi „vidinės rezistencijos“ metafora, papildančia totalitarinį-optimistinį požiūrį į sovietmetį revizionizmo elementais.

Tačiau, nors šis terminas tarsi yra paniręs į sovietmetį, pasak posovietinio laikotarpio dailėtyrininkų, jis apibūdina „<...> ne tiek 1962–1982, kiek 1997 metus“ (Valatkevičius 1997; 6; Grigoravičienė 2019; 54). Tyliojo modernizmo – priešgyniausiųjų oficialioms normoms – sąrašė kartojasi kai kurios pavardės dar iš sovietinio-oficiozinio dailės (istorijos) kanono. Be to, svarbu atsižvelgti ir į nepriklausomybės pradžios specifiką. Kai kurie tyliojo modernizmo sąrašo atstovai 1997 m. jau buvo įvertinti Nacionalinėmis premijomis (1991 m. – Gediminas Karalius, 1992 m. – Valentinas Antanavičius, 1995 m. – Vytautas Šerys, 1996 m. – Stanislovas Kuzma ir Vytautas Valius, 1997 m. – Petras Repšys). Nuo 1988 m. (studentų maišto, kai pakviesta dėstyti nemažai „tyliųjų“, nors kai kurie dėstė jau prieš tai) arba nepriklausomybės pradžios dėstė ar ėjo vadovaujamas pareigas Vilniaus dailės institute, užėmė tam tikrus postus Kultūros ministerijoje.

Galima teigti, kad sąvoka „tylusis modernizmas“, retrospektyviai apibūdinama vėlyvojo sovietmečio oficialaus meno pasaulio „šešėlių“, poetizavo ir romantizavo, taigi sukūrė naują vėlyvojo sovietmečio kanono kaitos procesų įvaizdį ir kartu įvardijo naująjį dailės (istorijos) kanono branduolį. Nes kai dailininko ar dailėtyros atstovo pavardė atsiranda simbolinių herojų sąrašuose, ji neatsiranda juose staiga, iš niekur. Vadinas, dailininkas ar dailininkė jau kažkiek metų aktyviai reiškėsi meno sistemoje, buvo lojalus ar lojali jos žaidimo taisyklėms – investavo maksimalią „emocinę energiją“ į „narystės simbolių“ tinklą. (Beveik) neįmanoma staiga „išokti“ į kanono branduolį „iš niekur“, iš absoliutaus socialinio ir kultūrinio užribio. Iš pradžių reikia patekti apskritai į kanoną, o kanonas juk savaime yra oficiali ir netgi tam tikrais atvejais oficiozinė terpė.

Taip pat ir 1997 m. tyliojo modernizmo simbolinių herojų sąrašas ne staiga „atrandamas“ kažkur vėlyvosios brežnevinės epochos „ūkuose“³⁴, o apibendrina beveik dviejų su kaupu dešimtmečių grupės dailininkų aktyvią veiklą (sovietinėje) meno sistemoje ir kartu nužymi laipsnišką tų dailininkų (pavardžių) judėjimą iš (sovietinio) kanono pakraščių į kanono branduolį. Taigi sukuriama atitinkanti naująją ideologinę konjunktūrą metafora. Šis terminas tarsi iliustruoja grupės dailininkų neideologizuotą priešgyniavimą „oficialioms (ideologinėms) normoms“ sovietmečiu, tačiau ši „neideologinio priešgyniavimo“ koncepcija yra ne tiek sovietmečio, kiek posovietinės (nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio) realijas atliepanti ideologinė konstrukcija.

Be to, nepastebėtas lieka dar vienas aspektas. Pavyzdžiui, posovietinio (dailėtyros) kanono branduolio atstovas A. Andriuškevičius, kritiškai įvertinęs vėlyvojo sovietmečio dailininkų laikysenas (ir sulaukęs aptartų dailininkų pasmerkimo), tiesiog susidomėjo kitais dalykais, pavyzdžiui, posovietinio „modernaus ir postmodernaus meno skirtimi“ (Dovydaitytė 2007a), nieko nepasakęs apie pačios dailėtyros (kartu ir savo) laikysenas sovietmečiu. Taigi terminas „tylusis modernizmas“ taip pat tarsi iš dalies egzaminuoja, tačiau labiau pozityviai metaforizuoja vėlyvojo sovietmečio dailininkų laikysenas. Tačiau šitaip „egzaminuodami“ dailės kanono transformacijas, dailėtyros atstovai ir atstovės po jomis, panašu, paslepia ir išvengia savo pačių (dailėtyros) kanono kritinės revizijos. Dailėtyra nekritiškai išlieka kritinis įrankis, nes paties įrankio ideologinėmis prielaidomis nesidomima.

3.2. Terminas „tylusis modernizmas“ kaip vėlyvojo sovietmečio kanono naratyvinės konjunktūros rekanonizacija

Pažymėtinas 2019 m. bandymas terminą „tylusis modernizmas“ ir jo sampratą permąstyti, įvertinti iš naujo. Tam skirtas Vilniaus dailės akademijos žurnalo *Acta Academiae Artium Vilnensis* numeris, kuris vadinasi „Ar buvo tylusis modernizmas?“

Remiantis trimis šio rinkinio straipsniais, galima bandyti atsekti sąvokos ir sampratos „tylusis modernizmas“ judėjimo iš dailėtyros kanono periferijos į kanono branduolį genezę. Ir kartu pasižiūrėti, ar bandymai revizuoti šią sąvoką, praėjus daugiau nei dvidešimčiai metų nuo termino įvedimo į apyvartą, daro nors kokią įtaką jos sukaupiamam simboliniam kapitalui, statusui?

Istorikas Arūnas Streikus įvadiniame rinkinio straipsnyje bandė įrodyti, jog terminas „tylusis modernizmas“ yra sovietmečio dailės sistemos socialinį šešėlį išryškinanti ir paryškinanti metafora. Tačiau tai ir yra *tik* metafora (Streikus 2019; 18). Nes vertintini ne poetizuoti įsivaiz-

³⁴ Vertėtų prisiminti filosofo Boriso Groiso „Stalino stiliaus“, kuriame ideologiškai sutapatunami XX a. pirmos pusės rusų kairysis avangardas ir socialistinis realizmas, koncepciją (Гроїс 2013). Ja remiantis, terminas „tylusis modernizmas“ gali būti laikomas supoetinta tautologija, nes visą apskritai vėlyvojo sovietmečio lietuvių dailę galima būtų apibendrinti „Brežnevo stiliaus“ kategorija. Beje, „Brežnevo stilius“ rezonuoja su paskutinio dešimtmečio Lietuvos (daugiausia Vilniaus) pagrindinių (šiuolaikinio) vaizduojamojo meno valstybinių institucijų ir jų formuojama meniškumo kriterijų atvira (re)biurokratizacija, taip pat atsirusių privačių muziejų ir galerijų populistinė-konservatyvia ideologine kryptimi. Joje vėl aktualizuojamas ir rekanonizuojamas ir sovietmečio (sovietinis) dailės kanonas.

davimai, o konkrečiai sistema ir prisitaikymo prie sistemos būdai. Tyliosios rezistencijos regimybė sukuriama retrospektyviai pačios metaforos, kurioje pagrindinis semantinis ir ideologinis krūvis tenka terminui „modernizmas“. Anot Streikaus, šis terminas sukuria priešpriešos nmodernistinei, socrealistinei oficiozinei dailei išpūdį. Tačiau istorikas teigia, jog ši priešprieša realiai neegzistavo cenzūros lygmeniu. Buvo nesuskalbėjimų, vyko statuso grupių vidinė trintis dailės sistemoje, kurioje „modernumas“ buvo pakankamai įteisintas ir integruotas, o „socrealizmo“ apibrėžimas – ganėtinai aptakus.

Taigi skirtumai tarp ideologinių reikalavimų ir vadinamojo „modernumo“ principų dailėje nebuvo labai griežtai reglamentuoti ar ideologiškai, egzistenciškai radikalūs, kokiais juos vaizduoja tyliojo modernizmo samprata. Be to, tiek labiau oficiozinė, tiek labiau „tyloji“ tų pačių dailininkų kūryba buvo neblogai integruota į skirtingus rinkos segmentus – ypač pelningą oficialųjį valstybinį ir taip pat gana pelningą, nors ir neoficialųjį, privačių kolekcininkų. Atitinkamai valstybinėje rinkoje labiau vertinti ideologiškai sąlygiškai labiau angažuoti kūriniai. O neoficialių kolekcininkų rinkoje – linkstantys į „grynąjį meniškumą“ kūriniai. Taigi Streikaus straipsnis atstovautų totalitarinio požiūrio (politinio normatyvumo) *pesimistinei* kryptčiai.

Dailėtyrininkė Erika Grigoravičienė, aptardama tyliojo modernizmo fenomeną, pasirėmė prancūzų filosofo Jacques'o Rancière'o *estetinio režimo* samprata. Joje nesupriešinama „nauja ir sena, menas ir gyvenimas, menas ir politika. Ji pirmiausia yra interpretacijos prieiga ir sąlyga“ (Grigoravičienė 2019; 70–71). Rancière'as „estetinį režimą“ traktuoja kaip vieną pamatinių visuomenės (re)konstitucijos principų. „Estetinis režimas“ analizuotinas ne pasitelkus meno praktikas siaurąja prasme, o kaip vienas socialinę tikrovę paskirstančių, perskirstančių, kodifikuojančių struktūrinių segmentų (Rancière 2000; 14, 27). Tuo jis artimas ideologijos veiksena.

Taigi E. Grigoravičienė siūlo į tyliojo modernizmo reiškinį žiūrėti ne per binarinio politinio normatyvumo, o per reliatyvesnę prizmę. Tai jau *postrevizionizmui* artimas požiūris, kuriuo remiantis tyliojo modernizmo sampratą galima analizuoti, pavyzdžiui, pasitelkus *daugybinio modernizmo* koncepciją, kurioje ne akcentuojamas kolaboravimas ar prisitaikymas, o išryškintamos ir analizuojamos įvairios kvaziestetinės strategijos įvairiais laikotarpiais ir įvairiose socioideologinėse sistemose. Ši koncepcija iš dalies sietusi su V. Klumbio formuluojama *realistinio požiūrio* istoriografijoje koncepcija. Anot Klumbio: „[n]ormatyviniam optimistų ir pesimistų požiūriui oponuoja trečia <...> tyrimų srovė, kurią norėtusi pavadinti realistine. <...> Šiai srovei priskirtini autoriai dažniausiai remiasi postrevizionizmo teorine paradigma“ (Klumbys 2021; 39–40), kuri daugiau ar mažiau aptirpdo politinio normatyvumo prizmę ir gilinasi į ideologinį performatyvumą – institucijų, elgesio modelių ir naratyvinės konjunktyros kaitos dinamiką.

Simptomiškas yra pačios termino „tylusis modernizmas“ autorės E. Lubytės straipsnis, kuriame „tylusis modernizmas“ egzaminuojamas „naujų sovietmečio tyrimų šviesoje“ (Lubytė 2019; 131). Šiems naujiems tyrimams straipsnyje atstovautų *tinklaveikos* sąvoka, kuri pritaikyta kaip metodologinė perspektyva 2011 m. išleistoje kolektyvinėje monografijoje *Sąjūdžio ištakų beiškant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia*. Knygoje tirti vėlyvojo sovietmečio sistemoje veikę socialiniai tinklai – oficialių, valstybės remiamų darbo kolektyvų, visuomeninių organizacijų,

kūrybinių sąjungų, etnografinių klubų, komjaunimo ar net komunistų partijos (Ramonaitė, Kavaliauskaitė ir Švedas 2011; 25). Šie tinklai neva suformuodavo „laisvės erdves“, kurios savo ruožu ilgainiui virto savaimia visuomene.

Ši koncepcija, balansuojanti tarp revizionistinio ir postrevizionistinio požiūrio į sovietmetį, sugyvena ir su tyliojo modernizmo metafora. Nes tarsi išsprendžia sąvokos „tylusis modernizmas“ pirminėje sampratoje nutylėtą dalinės integracijos į sovietinę (dailės) sistemą dilemą. Savaimios visuomenės veikėjai naudojami sistemos ištekliams tam, kad kurtų alterrealybę³⁵. Todėl E. Lubytė, išplėsdama termino semantiką, taip pat įveda „neformalių ir oficialių socialinių ryšių tinklaveiką“, suprasdama ją kaip dailininko biografiją papildančius faktus.

Vis dėlto pačios dailėtyrininkės revizuota tyliojo modernizmo samprata, nors ir bandoma pritaikyti prie postrevizionistinio požiūrio, ko gero, neperžengia totalitarinio (politinio normatyvumo) modelio optimistinės krypties ribų. Tekste tebegalioja „galingųjų jėgų“ ir joms besipriešinančio dailininko, siekiančio „kūrybinės autonomijos ir technologinės nepriklausomybės“, taigi „vidinės rezistencijos“, šablonas. Iškalbingiausias, ko gero, yra E. Lubytės straipsnio pavadinimas, kuriame prie „tyliojo modernizmo“ pridurtas žodis „herojus“. Ir šia prasme E. Lubytės 2019 m. termino „tylusis modernizmas“ revizija taip pat laikytina minėtų 2010–2020 m. konservatyviojo posūkio ir (vėlyvojo sovietmečio) Lietuvos dailės (istorijos) kanono rekanonizacijos dalimi.

Tai liudija ir kiek platesnio masto procesai. Antai semantiškai (ideologiškai) suliejęs „tyliojo modernizmo“ ir „savaimios visuomenės“ laisvės erdvių koncepcijas, filosofas, rašytojas Vytautas Rubavičius 2020 m. suformulavo sovietmečio kanono atstovų, netgi oficialiųjų dailininkų *laisvos kūrybos zonos* koncepciją:

Atkreiptinas dėmesys į ypatingą Gečo, kaip aukščiausios partinės nomenklatūros atstovo – Dailės instituto prorektoriaus, o vėliau ilgamečio rektoriaus, – kurtą ir palaikytą institucinę „laisvesnės kūrybinės zonos“ aplinką. <...> gebėjimas kilti karjeros laiptais, tapti aukščiausios tarybinės nomenklatūros būrelio nariu ir kurti bei tvirtinti institucinę „laisvos kūrybos zoną“. (Rubavičius 2020; 10, 66)

Laisvos kūrybos zonos modelyje gebėjimą kilti karjeros laiptais ir karjeros teikiamas privilegijas Rubavičius sutapatino su (kūrybine?) laisve. Remiantis šia logika, kuo aukštesnį statusą turėjo (dailininkas) sovietmečiu, kuo daugiau turėjo socialinių privilegijų, tuo jis buvo... laisvesnis. Tačiau statusas ir privilegijos buvo gaunami rodant atvirą ideologinį lojalumą (ne tik teoriškai, bet ir praktiškai).

Taigi matome, kad vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomos Lietuvos dailės (istorijos) kanono kaitos procesai ir juos lydinti dailėtyros, dailės sociologijos metodologinės-naratyvinės versijos taip pat yra priklausomos nuo to momento ideologinės konjunktyūros ir sprendžia ne tik estetinės (istorinės) genezės, bet ir savo vidinės ideologinės konstitucijos, statuso klausimus.

³⁵ M. Matulytė *alterrealybės* terminu apibūdina XX a. aštuntojo dešimtmečio pabaigoje iškilusių naujos lietuvių estetinės raiškos kūrėjų alternatyvų santykį su įsigalėjusia realybės refleksija sovietinėje fotografijoje (Matulytė 2011; 49–53).

Terminu „tylusis modernizmas“ vėlyvojo sovietmečio kanono simbolinių herojų kartų kaitos procesams (tikėtina, jie būtų vystęsi tokia pačia linkme netgi nesubyrėjus Sovietų Sąjungai) sukuriama naujas pasakojimas ir įvaizdis, pritaikytas jau prie nepriklausomybės pradžios ideologinės konjunktūros tendencijų. Taip pat vėlyvojo sovietmečio dailės (istorijos) kanonas iš dalies rekanonizuojamas. Žinoma, sovietinis kanonas rekanonizuojamas jau tarsi ne tiesiogiai kaip sovietinis kanonas, o kaip kažkas kita („tylusis modernizmas“, „laisvos kūrybos zona“), iš dalies perinterpretuotas pagal naująją ideologinę konjunktūrą.

Išvados

Straipsnyje analizavome vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio Lietuvos dailės (istorijos) kaitą. Remiantis sociologų Randallo Collinso, Nicholo C. Mullinso ir Pierre'o Bourdieu teorinėmis įžvalgomis, suformuluota kanono ir jo branduolio, kaip kultūrinio kapitalo, koncepcija. Apibrėžtas kanonas, taip pat sukonkretinta dailės (istorijos) kanono koncepcija. Kanonas yra tai, kas visuomenėje laikoma vertinga ir reprezentatyvu. Taigi kanonas yra oficialumo ir netgi oficiozinė, taigi ideologizuota, terpė. Dailės (istorijos) kanono struktūra ypatinga tuo, kad kanono naratyvinėje konjunktūroje dubliuojasi du (simbolinių herojų sąrašų) branduoliai – dailės ir dailėtyros.

Lietuvos dailės (istorijos) kanono praktinei kaitai iliustruoti buvo pasitelkti vėlyvojo sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio reprezentaciniai leidiniai ir albumai, kuriais naudojantis rekonstruota kanono naratyvinė semantika. Parodyta, kad kanono naratyvinė konjunktūra ir simbolinių herojų sąrašai formuojasi ir formuojami ne tik „meniškumo“ principu – svarbios yra ir meniškumo sampratai darančios įtaką socioideologinės predispozicijos. Pradedant vėlyvuju sovietmečiu (apytikriai nuo 1960 m.) kanonas laipsniškai keičiasi, o aktyviausia (pavardžių) kaita fiksuotina apytikriai tarp Sąjūdžio epochos ir 2000 metų.

Kartu fiksuotina ir priešinga tendencija – dailės (istorijos) kanono branduolio naratyvinė semantika pritaikoma prie naujos (nepriklausomybinės) ideologinės konjunktūros. Tai aki-vaizdžiausiai parodo pasitelktas konkretus pavyzdys – tyliojo modernizmo samprata. Terminas, įvestas į dailėtyros apyvartą 1997 m., išskaidomas į semantines-socioideologines sudedamąsias dalis ir parodoma ideologinė jo struktūra.

Kiekybiškai tankiausias ir nepastoviausias yra terpės aplink kanono ribas, šalia jų besispiečiantys ir pretenduojantys patekti į kanoną dailininkai ir dailėtyrininkai (-ės). Dalis pretendentų nustoja kūrę; išvyksta svetur; miršta; kuria, tačiau neatliepia galiojančių madų ir organizacinių formų (idėjos menamai neaktualios); kuria, tačiau už oficialios meno sistemos, taigi anapus kanoną formuojančių institucijų projektų, ribų; jų idėjos neoriginalios (nuvalkiotos) arba perdėm originalios (nesuprantamos); susipyksta su meno sistemos galios konjunktūra, kuri lemia karjerą ar jos nebuvimą, ir pan. Todėl į kanoną, tiksliau, jo pakraščius, pakliūva kur kas mažiau „žaidėjų“. Čia kaitos dinamika sulėtėja. O labiausiai rigidiškas, vangus – sunkiai kintantis – yra kanono branduolys. Dailėtyroje tai aiškinama universalaus meniškumo principo egzistavimu, kad su laiku išsigrynina estetiškai vertingiausi dalykai, kurie ir sucementuoja kanono branduolį.

Tačiau šiame straipsnyje siekta parodyti, kad kanono branduolio kaitos vangumą lemia ne autentiškasis meniškumas (tai gana abstrakti kategorija), o nuo vėlyvojo sovietmečio menkai kintanti meno sistemos (socio)ideologinė struktūra ir konjunkštūra.

Apytikriai nuo 2010 m. Lietuvos meno lauke matyti neokonservatyvios, arba vėlyvojo sovietmečio dailės (istorijos) kanono rekanonizacijos, tendencijos. Tai taip pat liudija bandymas terminą „tylusis modernizmas“ revizuoti 2019 m. Dailėtyros simbolinių herojų branduolys keičiasi lėčiausiai ir priešinasi permainoms dar ir todėl, kad tai susiję su institucine specifika. Nuo sovietmečio laikų meno institucijų sistema yra centralizuota ir monopolizuota – sutelkta sostinėje, be to, kanono formavimo galios deleguotos kelioms (ne)oficialiai susisaisčiusioms institucijoms – Šiuolaikinio meno centrui, Nacionalinei dailės galerijai ir Vilniaus dailės akademijai, kurios daugiausia yra sovietmečio institucijų vediniai.

Šiame instituciniame trikampyje iš dalies konkuruoja susijusios ir netgi funkcionaliai dubliuojančios viena kitą (dėstymo, parodų kuravimo, straipsnių rašymo, projektinių pinigų paskirstymo lygmenimis) statuso grupės. Nors jos turi sutelktų grupių požymių, tačiau neišvysto į metodologiškai ir ideologiškai polemizuojančias mokslo mokyklas (Mullins'o koncepcijos požiūriu). Tokioje institucinio-konjunkštūrinio nepotizmo terpėje kanoną formuojančių vis tų pačių asmenų (grupių), konjunkštūrinių dinastijų sukuriamos „administracinės kontrolės“ sistemoje neįmanomos rimtos alternatyvos, taigi ir esminė kanono kaita. Todėl nepriklausomybės laikotarpio dailės (istorijos) kanono formavimo mechanizmai iš dalies atkartoja vėlyvojo sovietmečio (vadinamojo brežnevizmo) administracinių aparatų mąstymo ir veikimo modelius.

Literatūra

- Adomonis, Tadas (sud.). 1960. *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas*. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
- Andriuškevičius, Alfonsas (sud.). 1998. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Andriuškevičius, Alfonsas. 1992. „Seminonkonformistinė Lietuvių tapyba: 1956–1986“, *Kultūros barai* 12: 12–23.
- Andriuškevičius, Alfonsas. 1999. „Dvi klasikos“, *Šiaurės Atėnai* 38 (479): 6.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1984 [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (translated by Richard Nice). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1996 [1992]. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (translated by Susan Emanuel). Stanford: Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9781503615861>
- Carrier, David. 1991. *Principles of Art History Writing*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Carrier, David. 1993. „Art and Its Canons“, *The Monist* 76 (4): 524–534. <https://doi.org/10.5840/monist199376426>
- Collins, Randall. 2002 [1998]. *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Changes*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Dovydaitytė, Lina (sud.). 2005. *Emisija 2004 – ŠMC*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras.
- Dovydaitytė, Lina (sud.). 2007b. *Emisija 2005/2006 – ŠMC*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras.

- Dovydaitytė, Linara. 2007a. „Alfonso Andriuskevičiaus kritika: 1975–2005“, *Šiaurės Atėnai*, 2007-02-10 (832): 9.
- Dovydaitytė, Linara. 2010. „Nacionalinė dailės galerija: atminties ir nesantaikos vieta“, *Dailė* 1 (55): 4–9.
- Dovydaitytė, Linara; Dubinskaitė, Renata; Vaičiulytė, Asta (sud.). 2010. *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras.
- Eagleton, Terry. 1991. *Ideology: An Introduction*. London, New York: Verso. <https://doi.org/10.4324/9781315843469>
- Gartman, David. 1991. „Culture as Class Symbolization or Mass Reification? A Critique of Bourdieu's Distinction“, *American Journal of Sociology* 97 (2): 421–447. <https://doi.org/10.1086/229784>
- Girnius, Kęstutis K. 1996. „Pasiapriešinimas, prisitaikymas, kolaboravimas“, *Naujasis Židinys-Aidai* 5: 268–279.
- Grigoravičienė, Erika. 2019. „Modernizacija, (post)modernizmai, naujasis modernizmas: Lietuvos dailės nuo XX a. 6 dešimtmečio pabaigos istorijos sąvokos“, *Acta Academiae Artium Vinensis* 95: 53–85.
- Gudynas, Pranas (sud.) 1976. *Lietuvos tapyba*. Vilnius: Vaga.
- Guillory, Jon. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harris, Jonathan. 2006. *Art History: The Key Concepts*. London and New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203627198>
- Heinich, Nathalie. 1996 [1991]. *The Glory of Van Gogh. Anthropology of Admiration* (translated by Paul Leduc Brawne). Princeton: Princeton University Press.
- Heinich, Nathalie. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Les Éditions Gallimard.
- Jonkus, Dalius. 2023. „Menininkės vakar, šiandien ir rytoj“, *Literatūra ir menas* 5 (3765): 28–29.
- Jurėnaitė, Raminta (sud.). 2000. *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų*. Vilnius: R. Paknio leidykla.
- Jurėnaitė, Raminta (sud.). 2014. *Lietuvos tapyba 1960–2013*. Vilnius: Modernaus meno centras.
- Kabelka, Gintaras. 2018. „Filosofijos disertacijų srautas Lietuvoje sovietiniu laikotarpiu“, *Logos* 96: 62–75. <https://doi.org/10.24101/logos.2018.47>
- Kappelmayr, Barbara (sud.). 1998. *Universalus meno žodynas. Nuo seniausių laikų iki dabarties*. Kaunas: Šviesa.
- Klumbys, Valdemaras. 2021. *Stovėję po medžiu. Lietuvių inteligentijos elgesio strategijos sovietmečiu*. Vilnius: Lietuvos istorijos institutas.
- Kraniauskas, Liutauras. 2018. „Ideologinės lietuvių kalbos pinklės ir minklės“, *Naujasis Židinys-Aidai* 5: 72–75.
- Kučinskienė, Aistė. 2023. „Ar pažins Jonelis raides? Arba apie lietuvių literatūros galeriją ir dirbtuves“, *Naujasis Židinys-Aidai* 1: 23–28.
- Kuizinas, Kęstutis. 2005. „Emisija įmanoma“ kn. Linara Dovydaitytė (sud.) *Emisija 2004 – ŠMC*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras.
- Kuizinas, Kęstutis; Dovydaitytė, Linara; Dubinskaitė, Renata; Januškevičiūtė, Virginija; Tornau, Ūla. 2003. *2 Show. Jaunieji menininkai iš Latvijos ir Lietuvos. Šiuolaikinio meno centras, Vilnius, 2003 m. lapkričio 18 d.–2004 m. sausio 11 d. (parodos katalogas)*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras.
- Locher, Hubert. 2012. „The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History“ in Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass and C.J.M (Kitty) Zijlmans (eds.) *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden, Boston: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004231702_004
- brytas.lt* 2007-09-28 „Algirdas Brazauskas: Ir tuomet dirbome Lietuvai“. 2007-09-28, *brytas.lt*. Prieiga internetu: <https://www.lrytas.lt/lietuvosdiena/aktualijos/2007/09/28/news/algirdas-brazauskas-ir-tuomet-dirbome-lietuvai--5942047/amp/>

- Lubytė, Elona. 1997. „Kaip katalogas tapo knyga“ kn. *Tylusis modernizmas Lietuvoje 1962–1982* (sudarytoja Elona Lubytė). Vilnius: Tyto alba.
- Lubytė, Elona. 2019. „Tyliojo modernizmo herojus naujų sovietmečio tyrimų šviesoje: socialinis skulptoriaus Vlodo Vildžiūno portretas“, *Acta Academiae Artium Vinensis* 95: 131–170.
- Marcinkevičienė, Dalia. 2003. „Sovietmečio istoriografija: užsienio autorių tyrinėjimai ir interpretacijos“, *Lietuvos istorijos metraštis* 2: 91–106.
- Matulytė, Margarita. 2011. *Fotografijos raiškos ir sklaidos Lietuvoje sovietizavimas. Daktaro disertacija. Humanitariniai mokslai, istorija (05 H)*. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- Morkevičius, Vaidas; Norkus, Zenonas. 2012. „Šiuolaikinės Lietuvos klasinė struktūra: neovėberiška analizė“, *Sociologija. Mintis ir veiksmas* 2 (31): 75–152. <https://doi.org/10.15388/SocMin-1Vei.2012.2.393>
- Morkytė, Janina (sud.). 1981. *Lietuvos TSR valstybinis dailės institutas*. Vilnius: Vaga.
- Mullins, C. Nicholas. 1974 [1973]. *Theories and Theory Groups in Contemporary American Sociology* (with the assistance of Carolyn J. Mullins). New York: Harper & Row.
- Narušytė, Agnė (sud.). 2022. *Lietuvos menininkės. Vizualiųjų menų kūrėjos nuo XX a. pradžios iki šių dienų*. Vilnius: Kitos knygos.
- Narušytė, Agnė. 2008. *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Narušytė, Agnė. 2020. „Menininkės ir kanonas. Konferencija ir paroda KUMU dailės muziejuje“, *7 meno dienos* 12 (1333). https://www.7md.lt/tarp_disciplinu/2020-03-27/Menininkes-ir-kanonas
- Pocevičius, Darius. 2022. *Istoriniai Vilniaus reliktai 1944–1990. II dalis*. Vilnius: Kitos knygos.
- Rachlevičiūtė, Ramutė (sud.). 2021. *142 atvartys: Lietuvos menininkių autobiografijos A–K (I t.)*. Vilnius: AICA Lietuvos sekcija.
- Rachlevičiūtė, Ramutė (sud.). 2021. *142 atvartys: Lietuvos menininkių autobiografijos L–Ž (II t.)*. Vilnius: AICA Lietuvos sekcija.
- Ramonaitė, Ainė; Kavaliauskaitė, Jūratė; Švedas, Aurimas. 2011. „Savaimi visuomenė prieš totalitarinį režimą“ kn. *Sąjūdžio ištakų beišskant: nepaklusniųjų tinklaveikos galia* (mokslinės redaktorės Jūratė Kavaliauskaitė ir Ainė Ramonaitė). Vilnius: Baltos lankos: 11–29.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions.
- Rybačiauskaitė, Karolina; Tomášek, Marcel. 2019. „From Central Europe to the Baltics Before and After 1989: The State of Contemporary Art Canons“, *Acta Academiae Artium Vlnensis. Menas valstybėje – valstybė mene* 94: 60–82.
- Rubavičius, Vytautas. 2007. „Neišgyvendinamas sovietmetis: atmintis, prisiminimai ir politinė galia“, *Colloquia* 18: 116–130.
- Rubavičius, Vytautas. 2020. *Tarybmečio dailininkų „laisvos kūrybos zona“*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Sadlauskaitė, Karolina. 2022. „Autentiškumo diapazonai Lietuvos meno lauke 1989–2004 m.“ kn. Vytautas Michelkevičius, Karolina Rybačiauskaitė, Kęstutis Šapoka (sud.) *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1980–2022 m. (III tomas)*. Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga / VŠĮ „Mene“: 490–495.
- Spraunius, Arūnas. 2018. „Katalikiška Lietuva postmodernizmo farvateryje“, *Delfi.lt*, 218-02-13. Prieiga internetu: <https://www.delfi.lt/news/ringas/lit/arunas-spraunius-katalikiska-lietuva-postmodernizmo-farvateryje.d?id=77157955>
- Steiner, Christopher B. 1996. „Can the Canon Burst?“, *The Art Bulletin* 78 (2): 213–217. <https://doi.org/10.2307/3046172>
- Streikus, Arūnas. 2019. „Kas tildė modernizmą? Apie dailės lauko ypatumus sovietiniuose Vakaruose“, *Acta Academiae Artium Vinensis* 95: 14–28.
- Šaulauskas, Marijus. 2006. „Marksizmas, ideologijos kritika, sociokritika“ kn. Aušra Jurgutienė (sud.)

- XX amžiaus literatūros teorijos. Vadovėlis aukštųjų mokyklų filologijos specialybės studentams.* Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas.
- Šeina, Viktorija. 2022. „Kanono debatai pokomunistinėse visuomenėse“, *Naujasis Židinys-Aidai* 8: 59–60.
- Šermukšnytė, Rūta. 2009. „Ideologijos ir istoriografijos įtaka Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės istorijos aktualinimui. Lietuvos dokumentinio diskurso (1988–2007) analizė“, *Lietuvos istorijos studijos* 24: 136–149.
- Šermukšnytė, Rūta. 2019. „Nacionalinis pasakojimas Lietuvoje kaip praeities reprezentacijų „rėmai“, kn. Rūta Šermukšnytė, Vasilis Banachas, Ivanas Choma, Irina Hnidik, Serhijus Koniuchovas, Salvijus Kulevičius, Julija Kurdina, Romanas Kuzminas, Rimvydas Laužikas, Jaroslavas Lisejko, Polina Verbicka, Odeta Žukauskienė. *Naratyvų labirintuose: Lietuvos ir Ukrainos muziejų patirtys.* Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla: 59–90.
- Švedas, Aurimas. 2009. *Matricos nelaisvėje: sovietmečio lietuvių istoriografija (1944–1985 m.).* Vilnius: Aidai.
- Trilupaitytė, Skaidra. 1998. „Nonkonformistai“ – fiktyvūs titulai ir dailėtyros sąvokos“, *Kultūros barai* 12: 26–31.
- Trilupaitytė, Skaidra. 2017. *Lietuvos dailės gyvenimas ir institucijų kaita. Sovietmečio pabaiga – nepriklausomybės pradžia.* Vilnius: Artseria.
- Trilupaitytė, Skaidra. 2019. „Meninio aktyvizmo įmuziejinimas. Arba kritika kaip ekspozicijos objektas“, *Lietuvos kultūros tyrimai* 11: 96–110.
- Vaitekūnas, Ričardas; Gasiūnas, Jonas (sud.). 1997. *Tapybos katedra: studentų kūrinių katalogas 1989–1997.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Valatkevičius, Jonas. 1997. „Kuratorius iš KGB“, *Šiaurės Atėnai* 30 (374): 6.
- Westphal, Merold. 1993. „The Canon as Flexible, Normative Fact“, *The Monist* (Canons) 76 (4): 436–449. <https://doi.org/10.5840/monist199376423>
- Žeruolytė, Liudvika (sud.). 1995. *Vilniaus dailės akademija.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Гройс, Борис 2013. *Gesamtkunstwerk Сталин.* Москва: Ad marginem.
- Мягков, Герман П. 2000. *Научное сообщество в исторической науке: опыт «русской исторической школы».* Казань: Издательство Казанского университета.