



ODETA ŽUKAUSKIENĖ

Vilniaus dailės akademija, Lietuva
Vilnius Academy of Arts, Lithuania

TAPYBOS ONTOLOGIJA ARŪNO VAITKŪNO KŪRYBOJE

The Ontology of Painting in the Work of Arūnas Vaitkūnas

SUMMARY

The article examines the works of Arūnas Vaitkūnas, in which the contours of the ontology of painting emerge. In Vaitkūnas' art works, two lines are interconnected – being in painting and being of painting. Deepening the tradition of expressionism, the painter delves into the reflection of human existence and the reality proper to paintings. The sense of being and the awareness of its disappearance, a direct experience of specific place and time have become the main subjects of his paintings. He considers the ontological characteristics of painting and reflects on how painting opens being in the surface of the canvas, in the structure itself of the picture through the means of pictorial expression. Besides in his paintings, found objects and installations he questions of the identity of painting to gain a deeper understanding of the peculiarity of the media, the relationship with reality, as well as the limits, liminality and the possibilities of its expansion. The article hermeneutically interprets Vaitkūnas' works, which connect with philosophical insights of Jacques Derrida, Arvydas Šliogeris, Justinas Mikutis, and the paintings of Francis Bacon and Gerhard Richter, revealing attempts to ontologize painting and the searches for its extensiveness, leading to the primeval glyphs.

SANTRAUKA

Straipsnyje nagrinėjama Arūno Vaitkūno kūryba, kurioje atsiskleidžia tapybos ontologija ir tapybinės patirties savirefleksija. Vaitkūno kūryboje susieina dvi linijos – būtis tapyboje ir tapybos būtis. Ekspresionistinės tapybos tradiciją plėtojusiam tapytojui būdingas egzistencinis mąstymas, iškeliantis žmogaus būties tiesos ir prasmės klausimus. Būtis ir jos nykimo patirtis, netarpiškas tikrovės ir vietovės patyrimas išskyla kaip tapybos objektas. Taip pat jo kūrybai būdingas tapybos ontologizavimas, įsimaistymas, kaip tapyba savomis raiškos priemonėmis atveria būties fenomeną paveiklo struktūroje, drobės plokštumoje ir jos paviršiuje. Tapybos kūriniuose, rastuose objektuose ir instaliacijose jis iškelia tapybos tapatumo klausimus

RAKTAŽODŽIAI: A. Vaitkūnas, tapyba, tapybos ontologija, būtis, tikrovė, vietovė, procesiškumas.

KEY WORDS: A. Vaitkūnas, painting, ontology of painting, being, reality, place, procesuality.

bandydamas suvokti tapybos medijos savitumą, jos santykį su tikrove, ribas, ribiškumą ir išplėtimo galimybes. Straipsnyje hermeneutiškai interpretuojamos Vaitkūno kūrinių prasminės atramos, kurios susieina su Gilleso Deleuse'o, Jacques'o Derrida, Arvydo Šliogerio ir Justino Mikučio filosofinėmis įžvalgomis, Franciso Bacono ir Gerharo Richterio tapyba, atskleidžiant tapybos ontologizavimo pastangas ir tapybos eksstensyvumo paieškas, nuvedusias iki pirminių geoglifų.

IVADAS

Ontologijos problema tradiciškai sukelta į būties klausimą, estetikoje ir meninėje kūryboje apimant meno būtį ir apibrėžtį, kuri po deklaruotos „autoriaus mirties“ ir „meno mirties“ tapo reliatyvi, kintanti, atvira dialogams ir naujovėms. Arūno Vaitkūno (1956–2005) kūryba, kuri skleidėsi intensyviais permainų metais, yra ontologiška keliais aspektais. Pirmą, ekspresionistinę tapybos tradiciją plėtojusiam tapytojui būdingas egzistencinis mąstymas, iškeliantis kūryboje žmogaus būties tiesos ir prasmės klausimus. Būtis ir jos nyksmo patirtis, tiesioginis tikrovės ir vietovės patyrimas iškyla kaip tapybos objektas. Antra, jo kūryboje ryškus tapybos ontologizavimas – išmąstymas, kaip tapyba gali atverti būties fenomeną drobės plokštumoje, paveikslu struktūroje, tapybinės raiškos priemonėmis. Be to, iškeliami tapybos tapybiškumo, jos tapatumo klausimai bandant suvokti tapybos medijos, jos medžiagų, santykio su tikrove savitumą, taip pat ribas, ribiškumą ir išplėtimo galimybes. Tad Vaitkūno kūryboje susieina, susikerta dvi linijos – *būtis* tapyboje ir *tapybos* būtis. Ir tarsi daroma prielaida, kad netarpiško patyrimo tikrumo nyksmas, tikrovės atsitraukimas, atitolimas neišvengiamai susijęs su tapybos tikrumo ir jos kaip medijos nykimu bei savaiminio atsinaujinimo ratu.

Vaitkūno kūryba yra plačiau aptarta Ramintos Jurėnaitės knygoje, taip pat

Jurgitos Ludavičienės, Algio Uždavinio, Rasutės Žukienės, Auros Baltrušaitytės ir kitų menotyrininkų dailės kritikos straipsniuose. Tačiau juose nebuvo plačiau nagrinėta Vaitkūno kūrybai būdinga tapybinės patirties savirefleksija. Šiuo straipsniu siekiama išskleisti tapybos ontologizavimo pastangas, skatinusias kūrybinės praktikos refleksyvumą. Taip pat hermeneutiškai papildyti Vaitkūno kūrinių prasmines struktūras išskiriant vyraujančias būties, laiko, vietos, atminties temas ir bendresnes kultūrinės sąsajas.

Iš naujo apmąstyti Arūno Vaitkūno tapybos ontologiją paskatino jo kūrybos paroda „Einu, sustoju ir regiu“ (2022 m. balandžio mėn. surengta Kaune galerijoje „Meno parkas“, kuratorė Aušra Vaitkūnienė), kuri itin įsiminė tarp ryškių „Kaunas – Europos kultūros sostinė 2022“ programos ir Kauno meno mokyklos šimtmečiui skirtų parodų. Ji savotiškai susisiejo su didelio atgarsio sulaukusiomis parodomis – Marinos Abramovič „Būtis atmintis“ ir Williama Kentridge'o „Tai, ko nepamename“, kuriose nuvilnijo būties, laiko ir atminties temos, esminės ir Vaitkūno kūryboje. Legendinio Kauno menininko, talentingo pedagogo, puoselėjusio Kauno meno mokyklos tradicijas, kūrybos paroda dar sykį atskleidė, kad jo tapyba yra integrali dalis šiuolaikinio meno, kuriame įvairiose šalyse ir skirtingose srityse buvo iš-

kelti žmogiškosios kūrybos ir būties, meno ribų ir beribystės klausimai.

Vaitkūnas gaivališkai perteikė būties dvelksmą, jutimus, kuriuos sužadina visai paprastai susidūrimai su daiktais, iš sąlyčio su kasdienine aplinka atsirandantys (pra)regėjimai. Joje, atrodytu, telpa visa, kas yra kaip nors kitaip neapsakoma – tikrovės intensyvumas, spalvų vibracijomis ir potėpiaais vedantis į virtualią būties gelmę. Magiškas tapybos pasaulis, kuriame konvulsinė linija nenustoja keisti krypties neapibrėžtose paveikslo erdvės koordinatėse ir tarsi tebesitęsia

laike, čia ir dabar įtraukdama žiūrovą į matymo ir mąstymo procesą.

Trinarė parodos „Einu, sustoju ir regiu“ struktūra aprėpė dar neeksponuotus ir gerai žinomus kūrinius, sukurtus 1981–2005 m., kai iš pradžių svajota apie išsilaisvinimą iš totalitarinės sistemos, vėliau jo siekta ir nelengvai pasiekta, o atsivėrus pasauliui daug kas permąstyta tyrinėjant meno ribas. Paroda atskleidė ne tik tai, kaip dailininkas mąsto *būtį* ir *laiką* tapyboje, bet ir paskatino analizuoti, kaip apmąstoma *tapybos* būtis ir tapybos *prasmė* laiko kaitoje.

TAPYBOS IR TIKROVĖS SANTYKIS

Tapybos ekstensyvumą, jos išplėtimo galimybių paieškas išreiškia instaliatyvūs Vaitkūno darbai, kurie kyla iš tapytojo žvilgsnio susiliejo su tikrove. Pasirinktus tikrovės objektus, sugėrusius vietas ir laiko dvasią, tapytojas pavertė paveikslais. 1990 m. Dovainonyse, Didžiokų soduose, perduotoje Dailininkų sąjungai, tapė ant baidarių dalių („Nepavadinti“), ritmingais zigzagais išreikšdamas kaitos būsenas. Laiko pokyčiai skatino ieškoti kitokių sprendimų, naujų medžiagų, nuo tapybinių metaforų pereiti prie konkrečių daiktų. Permainų tikrovėje tapyba pradėjo gyventi ne tik drobėje, bet ir gyvenamojoje materijoje, daikto kūne.

Nuo 1993 m. Vaitkūną į savo parodas ėmė kvieisti grupė „Angis“¹, kuri eksperimentavo siedama tapybą su instaliacijomis ir objektais. Pati ekspresionistiškai besikeičianti tikrovė konkrečiais pavidaiais brovėsi į ekspozicijų erdvę. Šiuo kūrybos tarpsniu Vaitkūno ištapytas objektas – ištrupėjusi senovinio radijo imtuvu dėžė („Kalba Amerikos balsas“, 1996) –

simbolizavo istorinę praeitį, pasitelkiant daiktą, iš kurio sklisdavo pranešimai, sovietmečiu blokuojami užsesiais, bylojantys apie šiapus Atlanto neprieinamą pasaulį. Tačiau šis *ready-made* konceptualiai išreiškė ir tapybos situaciją. Ištapytas analoginės medijos korpusas, beje, Deleuze'as tapybą vadina analogine kalba, virto daugiareikšmiu paveikslo, kaip nunykstančios medijos, įvaizdžiu. Tuščia vidurę radijo dėžę dailininkas, gal sąmoningai, gal ne, pavertė spalvingu objektu-fetišu, išreiškiančiu įtampą tarp tikrovės ir iliuzijos, tarp čia ir ten, tarp dabarties ir praeities. Radijo aparatas, transliuojantis nematerialų garsą, ignoroja regos juslę – Rudolfas Arnheimas radijo klausymąsi net prilygino aklumo patirčiai (Keturakis 2010: 186). Gal čia ironiška užuomina apie aklumą tapybai, o gal ir nuojauta, kad naujosios medijos, perteikiančios tikrovę technologiškai, tarsi „išjungs“ akį paverdamos tapybą nepaveikia?

Šitaip aiškinant kūrinį, netikėtai atsiranda ryšys su Gilleso Deleuze'o įžval-

gomis. Prancūzų filosofas seminare apie tapybą, kurią priskyre vienai tobuliausių analoginių kalbų, palygino tapymą su radijo ryšiu, kuris tikrovės patirtį perteikia signalais. Jis teigia:

Tapyti reiškia moduliuoti. Bet kas gi yra moduliacija? [...] Kaip moduliuojame? Pasitelkdami signalą. [...] Signalas yra modelis – tai, ką Cézanne'as vadino motyvu [...]. Drobėje moduliuojama šviesa, spalva, iš tikrųjų ir viena, ir kita yra tapybos bangos. Tačiau nesu visiškai tikras, ar tapybą galima apibrėžti vien linijomis ir spalvomis. Sakyčiau, tapymas yra šviesos ir spalvos perkėlimas į plokščią paviršių ir – čia nėra prieštaros – į motyvą ar modelį, kuris atlieka signalo vaidmenį (Deleuze 1981).

Deleuze'as pripažįsta, kad tapymas yra unikalus kalbėjimo būdas, savaip perteikiantis gyvąją būtį, vidinę realybę, kurios neįstengia fiksuoti fotografija. Vaitkūnas, tyrinėdamas tapybos ribas, dekonstrukcijos būdus, svarstė panašiai: „Tapyba yra specifinė kalba. Tam tikrą informaciją įmanoma perteikti tik šia kalba ir jokia kita“ (žr. Jurėnaitė 2012: 18).

Dar viena rastų objektų (*objet trouvé*) kompozicija „Sunki plokštuma“ (2004) nukelia į sodybą Dzūkijoje. 1999 m. kaimo ardyta sena tvora, kurios „strikoliai“, kaip juos vadina dzūkai, buvo apaugę pilkomis samanomis ir kerpėmis, įgavę taurią sidabro spalvą nuo lietaus, sniego ir vėjo. Tądien įvyko visiškas saulės užtemimas. Beardant tvorą atvėso, viską aplink apgaubė neįtikojamos sutemos, laukuose mūkė karvės... Atmosfera pritvinko nerimo. Sena tvora atrodė neįkainojamai tapybiška. Surišęs „strikolius“ senomis moteriškais kojineis, Arūnas juos lyg plokštumas sudėjo prie kluo-



Arūnas VAITKŪNAS, *Kalba Amerikos balsas*, 1996. Objektas. Iš parodos „Einu, sustoju ir regiu“

no“, – pasakojo parodos kuratorė. Po penkerių metų tapytojo akys vėl užkliuvo už tvoros strypų – taip atsirado itin tapybiškas objektas, bylojantis apie atmintį. *Genius loci* pojūtis galerijos erdvėje paradoksaliai virto „išvietinta dvasia“.

„Sezeram“ (2000) pagrindu taip pat tapo rasti daiktai – sulopyta austinė drobė, senų lentų (galbūt „vėlių suolelio“) atplaišos, vynys... Jų faktūros, rūdys, plyšimai, sudūrimai ekspresyviai, autentiškai liudija lietuviško kaimo patirtį. Kartu tai tarsi tapybos reversas, nes asambliažo kompozicija primena paveikslo pagrindą – drobę, ištempiamą ant porėmio. Apeliuoja į vietos dvasią, istoriją, atmintį, meną, religiją. Kūrinys, artimas *arte povera* (skurdžiam menui), tarsi gražina į ikiikonografinę, ikireprezentacinę vaiz-



Arūnas VAITKŪNAS, *Sunki plokštuma* (fragmentas), 2004. Medis, 200 × 130 cm

do būtį, kurios neįmanoma imituoti. Akylas mąstymas, mašlus regėjimas atskleidžia archajiškos technikos, šiurkščios materijos gyvybingumą, pirminių formų, natūralių spalvų, tekstūrų grožį. Kūrinio pavadinimas lyg burtazodis liudija šamanišką pasirinktų objektų sudievinimą. Panašiai apie savo patirtį rašė Jonas Mekas: „Tu nori žinoti, koks Dievo veidas? Žiūrėk į šituos sienojus ant kiemo, šitas lentas. Žiūrėk į šituos mėšlinus ratus prie daržinės durų“ (Mekas 2000: 503).

TAPYBOS TIESA IR MEDIALUMAS

Kitoje parodos erdvėje eksponuoti ekspresyvieji Vaitkūno paveikslai, primenantys „prustiškąjį“ prarasto laiko ieškojimą. Marcelis Proustas, pasak Arvydo Šliogerio, „buvo teišus: autentiška žmogaus egzistencija yra ne kas kita, kaip prarasto laiko sugražinimas“ (Šliogeris 1992: 204). Vaitkūnas tyrinėjo, kaip nyksta „seni namai ir daiktai, senos istorinės, sakralinės vietos“ (žr. Andriuškevičius 1998: 339), visa tai paversdamas ekspresyvosios tapybos bangų ir spalvų signalais, optiniais efektais, būsenų išraiškomis. Pasak dailininko, tapyba yra

Šie darbai liudija tapybos ekstensyvumo paieškas, kurios dailininką nuolat sugražindavo prie paties tapybiškumo prasmės klausimų, apmąstymo tapybos medžiagų (drobė, aliejus, pigmentai) ir savybių (šviesa, spalva, linija, potėpis, faktūra), kurios savitai įprasmina autentiško regėjimo būsenas, leidžia jas pagauti ir užfiksuoti. „Svarbu tik būseną“ (Vaitkūnas 2006: 4), – yra pripažinęs tapytojas. Būseną yra žmogaus sąlytis su pasauliu, patirties tikrumo jūtimais, skatinantis leistis į prasmingumo paieškas. Pasak Viktorijos Daujotytės, „būsenos signalizuoja“: „Sąmonė patiria pasaulį atitikimų linijomis, keliais, tiltais. Atitikimai yra. Atitikimas pasirodo būsenomis; būsenos signalizuoja, kad tarp sąmonės ir pasaulio užsimezgė ryšiai. Intensyviausios būsenos yra nušvitimai; tai, kas *atsidengia, pasimato*“ (Daujotytė 2021: 189). Kaip tik tokių intensyvių būsenų perdavimas, pasisukant pačios tikrovės link, buvo vienas iš Vaitkūno bandymų permąstyti tapybos ir tikrovės atitikimus.

„gyvas organizmas“, „stichija, turinti savo dėsnius“ (ten pat). Savo dėmesiu vietos dvasiai Vaitkūnui artimas ir Mekas, kurio dienoraštinis filmas „Lost, Lost, Lost“ (1976), užkodavęs praradimo patirtis, savo programa gali būti ir tapytojo kūrybinio sąmoningumo pagrindas.

Ekspresionizmo ir neekspresionizmo tradiciją tęsianti koloristinė Vaitkūno tapyba sklidina judėjimo vertikalėmis ir horizontalėmis kryptimis. Nors tapytojas tvirtino, kad „vaizduojamasis motyvas pats savaime neturi prasmės, jis tik padeda pasiekti vidinės įtampos“ (Vait-



Arūnas VAITKŪNAS, *Laiptinė su priešaudymais*, 1998. Drobė, aliejus, 80 × 60 cm



Arūnas VAITKŪNAS, *Laiptinė*, 1998. Drobė, aliejus, 80 × 60 cm

kūnas 2006: 4), vis dėlto esminį vaidmenį skyrė laiptams. Potėpiais, linijomis, spalvomis sukuriamas intensyvus „kadras“ nieko nereprezentuoja, perteikia emocinę būseną. „Momentinė“ tapyba savotiškai „mėgdžioja“ momentinę fotografiją, bet reikalauja didžiulės psichofizinės galios.

Vaitkūno paveiksluose laiptinė – įtampos pritvinkusi vieta, kur kažkas įvyko arba dar įvyks, kur suspenduotas laikas, tvyro nežinia ir laukimas lyg Alfredo Hitchcocko filmuose. Laiptai, simbolizuojantys būties dramatiškumą, yra dažnas kinematografinis akcentas. Prisiminkime Odesos laiptus iš Sergejaus Eizenšteino „Šarvuočio Potiomkino“ (1925) – ten nufilmuotas epizodas tapo klasikiniu montažo, leidžiančio pamatyti tai, kas dar tik numanoma, pavyzdžiu. Dabar, beveik po 100 metų, Odesai tapus

antskrydžių taikiniu, tai skamba sukrečiamai. Architektūrinis laiptų motyvas fotografijose, kine simbolizuoja judėjimą, susieja individą su bendruomene, išorinį pasaulį su sąmonės realybe, fiziką su metafizika. Tapyboje ši daugiaprasmė metafora išreiškiama spalvų bangomis.

Laiptų simbolikos ištakos glūdi Būties knygoje – Jokūbas sapne regi laiptus į Dangų, jais kyla ir leidžiasi angelai. Tačiau keistai koduota ir nyksmo, mirties nuojauta. „Oidipas ir Kristus susitinka ant laiptų“, – rašė Derrida, svarstydamas apie tiesą tapyboje (Derrida 1987: 169). Laiptai – dažnas klasikinės tapybos motyvas, bet jais rėmėsi ir moderniosios tapybos klasikas Marcelis Duchampas, apmąstydamas, kodėl progresą lydi dehumanizacija. Šį motyvą savaip interpretavo Francis Baconas, Gerhardas Richteris – tapytojai, artimi Vaitkūnui. Tačiau jo nu-

tapytose laiptinėse nėra nei kylančių, nei besileidžiančių figūrų. Jam laiptai – tapybinė sustabdyto laiko idioma, išreiškianti, ko neįmanoma įvardyti žodžiais.

Dailininkas yra pasakojęs, kad apleistas senų namų laiptines tapė naktimis, ekstremaliomis sąlygomis, žinodamas, kad paveikslą turi baigti iki ryto. „Jei man pavyksta sueiti į kontaktą, kada objektas sutinka tau pasipasakoti, dirbti labai lengva – tereikia tik „užrašyti“ (žr. Komkaitė-Baltušnikienė 2001: 75). Nedidelio formato abstrahuoti darbai („Laiptinė“, „Laiptinė su priešaudymais“), nutapyti Vilniuje, 1998 m. šmirinėjant po autentiškas laiptines stoties rajone, Užupyje, senamiestyje. Tačiau dailininkas intensyviai tapė ir apleistuose Kauno namuose, autentišką dvasią prarandančiuose interjeruose ir vietovėse, išsaugojusiose neišsakomos tiesos patirtį. Viename laiške Cézanne'as rašė: „Aš skolingas tau tiesą tapyboje ir ją pasakysiu“ (Derrida 1987: 2). Tą eilutę Derrida pasirinko išeities tašku tyrinėdamas tapybos santykį su tiesa. Vaitkūnas, domėjęsis šiuo filosofu, tapybos tiesą siejo su tiesa tapyboje. Laiptų kartotė simbolizuoja ne tik Vilniaus ir Kauno senamiesčių interjerus, sovietmečiu naikintas ir naujosios rekonstrukcijos naikinamas autentiškas vietas – tai išreiškia ir pačios būties dramatiškumą, primena praeitį, susijusią su Holokaustu, trėmimais, išvietinimais ir kitokia prievarta, su agresyvia modernizacija. Sykiu tai ir tapybos vertikalumo metafora – laiptus, vedančius tarsi į niekur, galima interpretuoti kaip intensyvaus tapymo, tapybiškumo diagramas. Laiptines „Vaitkūnas deformuoja su ne mažesniu užmoju negu Baconas žmogaus figūrą“ (Jurėnaitė 2012: 10), – taikliai palygino Raminta Jurėnaitė.

Pats tapytojas yra lyg kadre nepasirodantis Sizifo mito herojus, kuris kopina ir leidžiasi, nepaliamajam ieškodamas egzistencinės prasmės.

Kitas pasikartojantis daugiareikšmis Vaitkūno tapybos modelis yra langas (pvz., „Palėpės langas, 1989, „Gervės kiaušinis. Langas Dovainonyse“, 1989). Savo patirtį tapytojas yra nusakęs taip: „Keliaujant vieškeliu, kai pradėdavo temti, mane labiausiai traukdavo koks tolumoje šviečiantis trobelės langas. Mėlyno vakaro erdvėje tas šiltas oranžinės šviesos langelis atrodydavo laimės ir jaukaus gyvenimo simbolis.“ Tačiau neretai ir pats kūrėjas tarsi žvalgosi pro tapomą langą, kuris virsta dailininko žvilgsnio nuoroda. Lango motyvas yra ir tapybos metafora *par excellence*, nepažinios tikrovės vizija.

Drobėje „Langas ir alyvų krūmas“ (1983–1991) lango kryžma susieja vidų su išore, paviršių su gelme, objektyvumą su subjektyvumu... Tamsiai mėlynos, oranžinės, raudonos, violetinės, geltonos ir kitų spalvų hieroglifai atveria subjektyvią būties plotmę. Spalva virsta ženklu, piktograma, koduojančia simbolinę prasmę. Vitališkai susikertančios linijos paklaidina žvilgsnį jų labirinte. Paveiklo gelmė, „erdvėlaikis“ neturi aiškių atskaitos taškų. Tai negeometrinė, neobjektyvi, atvira egzistencinė erdvė be pradžios ir pabaigos.

Vaitkūnas, išvaikščiojęs ir, anot jo, „perpiešęs visą Lietuvą“, kelionių vaizdus škicavo mažuose bloknotėliuose. Piešiniai, etiudai buvo suvokiami kaip atskiri kūriniai, suteikdavę impulsą paveikslams. Didžiosios drobės „Sudužęs angelas“ (1992), „Angelas be galvos“ (1991–1992) nutapytos dirbtuvėje, tačiau

motyvai regėti, klajojant po Lietuvą. Vis dėlto tapytojas buvo ne tik atsipalaidavęs, bodleriškas, bet ir filosofuojantis bastūnas, tyrinėjęs kultūrinę atmintį. Filotopija – suvokimas, kad „būtis be vietos nėra būtis“ (Šliogeris 2010: 108), buvimas konkrečioje vietoje skleidžiasi „šiapus juslinio horizonto“, suartina jį su Arvydu Šliogeriu.

Po nepriklausomybės atkūrimo atsivėrus pasauliui, Vaitkūnas nemažai keliavo, lankėsi Vokietijoje, Austrijoje, Prancūzijoje. Jautė šiuolaikinio meno pulsą, naujas tendencijas, domėjosi manifestais, skelbiančiais tapybos mirtį, nes jie skatino nepaliamajam ieškoti argumentų, pagrindžiančių savitą šio žanro ontologiją. Rezidencijoje Lince nutapytuose paveiksluose („Austrija“, 1993) jau esama „šluotinio“ ciklo užuomazgų. Kontrastingo kolorito drobė „Venecija“ (2001) nutapyta, sugrįžus iš Italijos, nemažai kūrybinių išpūdžių parsivežta iš Prancūzijos sostinės („Paris. Naktinis pasivaikščiojimas po Marais“, „Paris. Pasivaikščiojimas Senos krantine“, „Paris. Pavasaris“, 1997). Kitų vietų patirtys



Arūnas VAITKŪNAS, *Langas ir alyvų krūmas*, 1983–1991. Drobė, aliejus, 160 × 120 cm

skatino mąstyti apie pojūčių visumą apimančią būtį, kurią siekia išreikšti tapybos medija, apie jos santykį su kitomis medijomis (fotografijos, kino) ir naujomis meno praktikomis. Taip pat apie tai, kaip tapyba galėtų kisti, kai pati tikrovė tarsi atsiskiria nuo būties.

TAPYBOS PROCESIŠKUMAS

Trečioje parodos erdvėje buvo išskleista procesuali Vaitkūno tapyba, priartėjusi prie performanso. Galbūt todėl Marina Abramović, apsilankiusi parodoje, sakė, kad Vaitkūnas jai artimas daugeliu aspektų. Procesiškumas, performatyvumas, konceptualumas ir meninio objekto išmedžiaginimas tapo neatsiejama postmoderniosios kūrybos dalimi. Tai suvokdamas, Vaitkūnas pradėjo kalografiškų, spontaniškais gestais tapomų

kūrinių seriją. Pats tapytojas tarsi liovėsi buvęs subjektas (atsisakė egoistinio uždarumo) ir tapo įvykiu, kuriame svarbiausia meninėmis priemonėmis išreikšti tapsmo procesą. Jame esminiai veikėjai yra menininko pasigaminti įrankiai – teptukai, didžiuliai šepetėliai, šluotos, lopetėlės, kuriems jis parinkdavo įvairaus kreivumo ir išlinkio kotus, juos savitai išdroždamas. Algio Uždavinio žodžiais tariant:



Arūnas VAITKŪNAS, *Pavasaris*, 1994. Drobė, pigmentai, 198 × 140 cm

Vaitkūnui toli gražu ne tas pats, koks yra teptuko kotas (dėl šios priežasties, didelio formato kompozicijoms tapyti autorius pasidirbo šepetį su kreivu šakoto medžio kotu tam, kad galėtų jausti subtilų organišką ryšį su drobe). Apie tąją nepaaiškinamą esmę, kurią tapybai reikia atskleisti arba atrasti, dailininkas sako, jog tai kažkas „tikra“ – jo vidinė psichinė realybė (Uždavinys 1995: 22).

Jam buvo svarbu netarpiškai perteikti kūno-sąmonės patirtį, kai ranką valdo ne matantis žvilgsnis, o ranka primeta savo valią žvilgsniui. Taip kūrybą priartinant prie ritualo – tapytojas tai vadino „sugrįžimu į pradžią“.

Vėlyvuosiuose Vaitkūno darbuose galima išžvelgti ir sąsają su daoizmo filosofija bei Rytų Azijos menu. Jis priartėja prie kosminio prado ir beformės nebūties kaip pradžių pradžios, iš kurios randasi visa

būtis (Laodzi) ir kurioje glūdi „begalinė neišsemiama būties potencialija“ (Andrijauskas 2017: 47). Anot Vaitkūnienės, Arūno kūriniams puikiai tinka keletas Rytų tapybos taisyklių: „Teptuką turi valdyti drausmingas protas“, „tai, kas glūdi už potėpio, svarbiau už patį potėpį.“ Kaligrafiška maniera jis išreiškė bedaktės tapybos viziją, kai psichofizinis linijų siautulyss tarsi šokis gyvybinę savo energiją perduoda suvokėjams. Kruopščiai parinktos raiškos priemonės (kaligrafai vadina jas „brangenybėmis“), organiškos medžiagos, maksimalus susitelkimas, nenustelbiantis spontaniškumo, leidžia pamatyti, kas glūdi anapus potėpio. Vieninteliu plataus šepetio mostu drąsiai nubraukiama visa koloristinės tapybos tradicija, ieškoma tapybos gamtiškumo ir pirmapradės esmės, nuvedusias tapytoją iki žemės meno ir tik iš dangaus matomų geoglifinių rašmenų, užuominų į kuriuos galima išžvelgti kūrinyje „Pavasaris“ (1994).

Anot Jurėnaitės, „Vaitkūnas akcionistiškai inscenizavo pagrindinių tapybos išraiškos priemonių naikinamas ribas“ (Jurėnaitė 2012: 189). Tačiau tas priartėjimas prie būties pradmenų buvo ir priartėjimas prie pačių universaliausių kūrybinių gelmenų. Tai liudija paskutinis Vaitkūno kūrinys, aitaru sugrįžęs į vienybę su dangumi. 2005 m. tarptautiniame menininkų simpoziume Gruzijoje jis siekė išlaisvinti tapybą iš porėmių, ją „sujungdamas su gamta, kalnais ir vėju...“ (Barzdukaitė-Vaitkūnienė 2009: 200). Iš organišku medžiagu pasigamina dažus ir tarsi atliko mistinį ritualą: „aitvaro drobė buvo užtempta ant archajiškos akmenų sienos, paskui paguldyta ant žolės, vėliau pleveno ore, dažus varvinant vėjyje“ (Jakaitė 2006: 66). Tai tarsi ir paties autoriaus išėjimo ontologija, kuri pagrįstai leidžia klaus-

ti, kur toliau būtų nuvedęs dailininką aistringas troškimas atnaujinti tapybą, sugrįžtant prie pirminių būties sandų. Ait-

varas sukurtas prieš pat išeinant amžinybėn, kaip ir Vytauto Mačernio sonetas „Praeinančiam pasauliui išeisiu“.

VAITKŪNO IR MAČERNIO KŪRYBOS SĄLYČIAI

Vaitkūno kūrybos analizę paskatinusios parodos pavadinimas neatsitiktinai perfrazuoja Vytauto Mačernio eilėraštyje „Einu, sustoju ir klausaus...“ (Šarnelė, 1944.I.26) iš „Žiemos sonetų“. Apie dviejų egzistencialistinės pakraipos kūrėjų – Mačernio ir Vaitkūno – ryšį yra rašiusi Raminta Jurėnaitė, o Viktorija Daujotytė knygoje „Žemės keleiviai. Mačernis“ (2021) suteikia progą apmąstyti, kokį reikšmingą tarpininko vaidmenį atliko Justinas Mikutis (1922–1988). Tai jis, Mačernio kartos intelektualas, buvęs politinis kalinys, klajojantis mąstytojas, pozavęs Dailės instituto studentams ir tapęs moraliniu autoritetu, išvaikščiojo su dailininkais visą Lietuvą. 1985 m. kartu su Arūnu Vaitkūnu, Eugenijumi Varkulevičiumi ir Alge Stankute keliavo po Žemaitiją pėsčiomis. „Visi jie gyveno Beržore pas bažnyčios prižiūrėtoją Julytę Gadeikytę. Apkeliavo Platelius, Gegrėnus, Notėnus, Šateikius, Šarnelę (poeto Vytauto Mačernio gimtinę), Žemaičių Kalvariją“ (Jurėnaitė 2012: 14). Klajonių ontologija buvo svarbus egzistencialinės filosofijos ir kūrybos motyvas. Tai buvo saviieškos kelias, susijęs ir su kūrybos ontologija. Žemaitijos kraštovaizdis ir santykis su gamta – esminė tiek Mačernio poezijos, tiek Mikučio pasaulėjautos atrama. Nuo-

latinį filosofo grįžimą prie Mačernio liudija tapytojo Leonardo Gutausko eilėraštis, skirtas Mikučiui:

Menu: maža, tamsi virtuvė Užupy,
keli paveikslai nebaigti, kava,
jau antrą kartą užpilta, paskrudinus
drumzles, ir kalbos apie vėjo
neaiškiai prigimtį. Vėliau,
uždegus lempą, mintinai kartotos
Mačernio eilės, Vizijos – tik tu
pro amžių miglą ižiūrėt galėjai
šitų eilių sukruvintas šaknis

(Gutauskas 2004: 67–68).

Daujotytė rašo: „Mačernis yra vienas iš poetų, kurių gyvenimas ir kūryba dar veda į būties slėpinius“ (Daujotytė 2021: 176). Jo lyrika, daug sąskambių turinti su „arsininkais“, Vaitkūno tapyboje ataidi kaip intensyvių būsenų laukimas, „egzistencinio tako“ ir tekančio laiko pojūtis, prisiminimų poetika ir egzistencialinis nerimas. Kaip tik būties praradimo jausena skatino Vaitkūną ieškoti naujų tapybos motyvų, kurie intensyvaus vizualumo lauke vis sunkiau virsdavo „būties švytėjimo vieta“. Taip pat ragino ieškoti būdų, kaip reformuoti tapybą, sugrįžtant prie archajiškiausių kūrybos formų, medžiagų ir priemonių, kurios berėmėje tapyboje išsaugotų būties šventumo ir paslaptį lauką.

APIBENDRINIMAS

Vaitkūno kūrybai būdinga keletas tapybos ontologizavimo tendencijų. Pa-

čioje tapyboje jis ieškojo būdų perteikti būsenų intensyvumą ir tikrumą, mąsty-

damas ontologinį pamatą turinčiomis metaforomis, kurias sugaudavo tarsi „kadru“, ekspresionistinėje linijoje ir spalvoje sujungiant netarpišką būties (vietos) patirtį ir viziją. Tačiau tapyboje išskleisti „grynosios ekspresijos“ motyvai buvo ne tik netarpiškos būties patyrimo nyksmo metaforos, bet ir tapybinės patirties savirefleksija. Laiptų ir langų motyvus jis moduliavo į būti signalizuojančius simbolius, taip apmąstydamas tapybos ir fotografijos, tapybos ir kino santykius, t. y. nuolat reflektuodamas tapybos kaip medijos savitumą. Plėsda-

mas tapybos ribas, jis tapybą mėgino sulydyti su tikrove, realybės objektuose atskleidamas būties matymo ir jutimo būsenas. Tapybos lauką plėtė anapus tapybos, patirties tikrumą įgijusius daiktus perkeldamas į tapybinės regimybės sritį. Ir galiausiai jis ieškojo galimybių atnaujinti tapybiškumą priartėdamas prie ikitapybinio būvio, tapybą ištirpdydamas psichofiziniame judesyje ir iš naujo apmąstydamas būties, kūrybos ir tapybos pradmenis, atvedusius jį prie pirminių dvasinių praktikų ir priešistorinių žemės rašmenų.

Literatūra

- Andrijauskas Antanas. 2017. *Rytų Azijos tradicinė estetika ir meno teorija*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Andriuškevičius Alfonsas (sud.). 1998. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Barzdukaitė-Vaitkūnienė Aušra. 2009. *Toks gyvenimo koapas: tapytojui Arūnui Vaitkūnui atminti*. Kaunas: Bonarta.
- Daujotytė Viktorija. 2021. *Žemės keleviai. Mačernis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Deleuze Gilles. 1981. *Sur la peinture, Cours Vincennes – St Denis*. Prieiga per internetą: <https://www.webdeleuze.com/textes/253> [žiūrėta 2022 03 30].
- Derrida Jacques. 1987. *The Truth in Painting*. Translated from French by G. Bennington and I. McLeod. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Gutauskas Leonardas. 2004. *In fine / eilėraščiai*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Jakaitė Karolina. 2006. Tapyba danguje, *Dailė* 1: 66–67.

- Jurėnaitė Raminta. 2012. *Arūnas Vaitkūnas. Tapyba*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Keturakis Saulius. 2010. Literatūra kaip medijų sistema arba kas yra medija Mariui Katiliškiui? *Logos-Vilnius* 64: 179–189.
- Komkaitė-Baltušnikienė Eglė (sud.). 2001. *Angis*. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus.
- Mekas Jonas. 2000. *Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai*. Vilnius: Baltos lankos.
- Šliogeris Arvydas. 1992. *Sietuvos. Eseištikos rinktinė*. Vilnius: Mintis.
- Šliogeris Arvydas. 2010. *Bulvės metafizika. Iš filosofo dienoraščių*. Vilnius: Apostrofa.
- Uždavinys Algis. 1995. Sudužęs angelas. Arūno Vaitkūno dirbtuvėje, *Kauno diena* 06 03: 22.
- Vaitkūnas Arūnas. 2006. Mintys, Barzdukaitė-Vaitkūnienė A., Andriušytė-Žukienė R. (sud.), *Arūnas Vaitkūnas. Išliekantys tapybos ženklai: 4*. Kaunas: Galerija „Meno parkas“.

Nuorodos

- ¹ 1989 m. rudenį susibūrusi grupė savo pirmąją parodą surengė 1990 m. tuometiniuose Liaudies ūkio pasiekimų rūmuose. Grupės branduolį sudarė Jonas Arčikauskas, Vytautas Dubauskas, Henrikas Čerapas, Jonas Gasiūnas, Eimutis Mar-

kūnas, Ričardas Nemeikšis, Antanas Obcarskas. Žr. *Angis*. Sudarytoja Eglė Komkaitė-Baltušnikienė. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2001.