Žvilgsnis, niekada nebuvęs neutralus

Oscaro Chano Yik Longo paroda „Jie visad žvelgia iš įsivaizduojamos aukštybės“ Radvilų rūmų dailės muziejuje

Jovita Ambrazaitytė

Radvilų rūmų dailės muziejuje veikianti Oscaro Chano Yik Longo paroda „Jie visad žvelgia iš įsivaizduojamos aukštybės“ iš pradžių mane pasitiko kaip estetiškai įtaigus Rytų Azijos šiuolaikinio meno pristatymas. Į parodą ėjau turėdama gana įprastą lūkestį – pamatyti dar vieną profesionaliai parengtą ekspoziciją. Tačiau kuo ilgiau vaikščiojau salėse, tuo labiau tas pirminis įspūdis blėso.

Lankantis parodoje pamažu ėmė slėgti keistas jausmas, tarsi būčiau ne tik stebėtoja, bet ir pati stebima. Tarytum kažkas nuolat žvelgtų iš nematomos vietos, tačiau neaišku, kas, iš kur ir kodėl. Ši neapibrėžtumo būsena netikėtai padėjo suvokti, kad tai ne atsitiktinis efektas, o kertinis parodos veikimo principas. Jis subtiliai atveria žvilgsnio temą, ilgą laiką laikytą savaime suprantama ir nekvestionuojama. Tai žvilgsnis iš viršaus, kuris įvardija, klasifikuoja ir paaiškina. Prisiminiau, kad postkolonijiniame kontekste toks žvilgsnis niekada nebūna nekaltas, nes neišvengiamai reiškiasi kaip galios forma. Todėl Oscaro Chano Yik Longo paroda, mano vertinimu, veikia ne kaip dar vienas kultūrinis įvykis, o kaip lėtas ir atkaklus bandymas šią galią išardyti. Ypač tai išryškėja galvojant apie pačią parodos vietą. Radvilų rūmų erdvė istoriškai susijusi su europiniu elitu, reprezentacija ir hierarchija, kurioje pasirodantis Rytų Azijos menas savaime sukuria įtampos lauką. Ypač tuomet, kai šis menas atsisako būti „gražiai išverstas“, egzotizuotas ar pritaikytas vietiniams lūkesčiams. Azijietiškos kilmės menininkas nesiekia nei reprezentuoti „savo kultūros“, nei jos paaiškinti. Priešingai, jis atsisako tapti objektu, kuris būtų patogiai suvartojamas per egzotikos filtrą.

Honkonge gimęs, šiuo metu Helsinkyje gyvenantis ir kuriantis Oscaras Chanas Yik Longas jau daugiau nei dešimtmetį kuria tarptautinėje erdvėje, nuolat judėdamas skirtingų geografijų, kultūrų ir vizualinių sistemų sandūroje. Postkolonijiniame diskurse tokia būsena vadinama hibridiškumu, tačiau Chano darbuose ji tampa nebe sąvoka, o kasdiene praktika. Jo tapybinės instaliacijos nepaklūsta nei tradicinės kinų tušo tapybos disciplinai, nei vakarietiškam ekspoziciniam sterilumui.

Remiantis Edwardo Saido orientalizmo kritika, galima teigti, kad Chanas savo kūryba kryptingai griauna Vakarų lūkestį matyti „ramius“, dekoratyvius ar sudvasintus Rytus. Santykis su tušu čia iš esmės paradoksalus: medija atpažįstama, tačiau nuolat slystanti iš rankų. Ši raiškos priemonė idealiai tinka kalbėti apie būsenas, kurių neįmanoma kontroliuoti. Stovėdama priešais darbus jutau šią įtampą: tušas pažįstamas, bet netekęs pusiausvyros ir ramybės pažado. Tai priminė Homi K. Bhabhos mimikrijos idėją, kai kolonizuoti subjektai tarsi imituoja dominuojančią kultūrą, tačiau niekada visiškai su ja nesutampa. Tai nėra paprasta kopija, veikiau hibridiškas ir dviprasmis atsakas. Jame nuolat tvyro įtampa tarp panašumo ir skirtumo, atskleidžiančio galios santykių trapumą ir kultūrinio autoriteto spragas.

Kinų tušo tapyba Chanui nėra tradicijos nostalgija – tai ideali priemonė negrįžtamumui, spontaniškumui ir rizikai įkūnyti. Ji tampa būdu išlaisvinti vaizduotę ir panirti į žmogaus vidinį pasaulį bei pasąmonės klodus. Menininkui pakanka tušo, vandens, ir šių elementų santykis ima generuoti daugiaprasmę, nestabilią vaizdų visatą. Jo juoda ir balta nėra ramybės spalvos. Tai įtampa, tai plyšys, tai vieta, kur paprastai slepiasi baimė, nerimas ir kūniškas trapumas.

Sapnas, kuriame muziejus tampa veidrodžiu

Parodos ištakos glūdi sapne. Ruošdamasis šiai ekspozicijai Chanas susapnavo milžinišką skeletą baltame anonimiškame kube be geografijos. Tik priėjęs arčiau suvokė, kad tai jo paties kūnas.

Šis sapnas tampa konceptualiu visos parodos raktu. Jis tyliai atrakina sudėtingą santykį tarp institucijos, mastelio, galios ir savęs reprezentacijos. Kūnas, virtęs muziejiniu objektu, praranda įprastas ribas ir kontrolę. Jis ima veikti tarsi savarankiškas subjektas, su sava logika ir valia. Panašiai ir kolonijinis pasakojimas ilgainiui atitrūksta nuo gyvų patirčių bei konkrečių likimų. Kultūros ir tapatybės vaizdiniai perauga juos sukūrusius žmones. Sustingsta savotiškoje autonomijoje ir pradeda gyventi atskirą gyvenimą. Tokia subtili transformacija tiksliai atkartoja kolonijinės galios mechanizmus, kuriuose tikrovė pamažu pakeičiama reprezentacijomis.

Parodos erdvėje rodomas piešinių ciklas „Look at My Own Dead Body“ tiesiogiai materializuoja sapno logiką. Žvelgdama iš vieno taško mačiau tai, kas iš pradžių atrodė kaip tradiciniai tušo peizažai. Tačiau vos pakeitus žiūros

Oscar Chan Yik Long, „Jie visad žvelgia iš įsivaizduojamos aukštybės“, parodos fragmentas. 2025 m. G. Grigėnaitės, LNDM nuotr.

kampą vaizdas netikėtai virsdavo ant stalo gulinčiais griaučiais. Šis virsmas man pasirodė kur kas daugiau nei optinis triukas, veikiau tam tikra regėjimo politika. Pajutau, kad esu priversta judėti, keisti poziciją ir atsisakyti saugios stebėtojo distancijos.

Ne mažiau svarbu, kad darbai eksponuojami žemiau, nei įprasta. Tokia strategija kuria priešpriešą kolonijiniam „žiūrėjimui iš viršaus“, kai žiūrovas išlaiko dominuojančią ir hierarchišką poziciją. Šioje ekspozicijoje stebėjimas tampa nestabilus. Kūnas įtraukiamas į suvokimo procesą, o pats matymas pasirodo esąs pažeidžiamas lygiai taip pat, kaip ir regimas vaizdas.

Tai, kad šis ciklas kilo iš sapno, sustiprina postkolonijinį jo skaitymą. Sapnas čia veikia kaip nevaldomos pasąmonės erdvė, besipriešinanti racionaliam naratyvui, kokio dažnai tikimasi iš kultūrinio „kito“.

Lubos, kurios nebeturi centro, ir figūros tamsoje

Kitoje parodos „Jie visad žvelgia iš įsivaizduojamos aukštybės“ erdvėje žvilgsnio klausimas iškeliamas pažodžiui. Chanas Radvilų rūmų barokinę architektūrą (istorinės galios ir reprezentacijos simbolį) paverčia laikinu, procesiniu paviršiumi. Tam jis specialiai sukūrė freską ant lubų. Tapė daugiau nei 50 kvadratinių metrų skliautą be eskizų, leisdamas architektūrai diktuoti vaizdą. Detalės virto paukščio snapu, astrologiniai motyvai susipynė su fragmentiškais kūnais. Freska, davusi pavadinimą visai parodai, simboliškai užima erdvės viršų, bet kartu paneigia pačią hierarchijos idėją. Kas tie „jie“ ir kodėl aukštybė tik įsivaizduojama? Šis neapibrėžtumas tampa esmine kūrinio strategija, nes aukštybė čia egzistuoja tik kaip konstrukcija, priklausanti nuo žiūrovo interpretacijos. Greta esanti vaizdo instaliacija „The Patrol“ dar labiau išskaido bet kokį stabilų žinojimą. Figūros neturi aiškių kontūrų, jų neįmanoma įvardyti ar suklasifikuoti.

Sąmoningas atsisakymas kolonijinio poreikio „žinoti“, „įvardyti“ ir „paaiškinti“ pratęsiamas pasitelkiant taro kortas, Zodiako motyvus ir figūrėlę „The King of Ghosts“, kurie atveria dar vieną svarbų postkolonijinį sluoksnį. Vakarų ezoterinė sistema (Didieji arkanai) čia nėra pristatoma kaip „svetima“, ji perdirbama per tušo estetiką ir asmeninę patirtį. Taip atsisakoma perteklinės simbolikos, siekiant sugrįžti prie pirminio, dar neiššifruoto žiūrėjimo. Šiame kontekste Chanui ypač svarbūs XX a. antrosios pusės siaubo filmai, kuriuose pabaisos buvo kuriamos fiziškai, pasitelkiant dekoracijas, kostiumus ir šviesą. Siaubas jo darbuose pamažu perauga į supratimą, o kartais ir į išganymo galimybę. Tai ne Rytų ir Vakarų opozicija, o hibridinė vizualinė sistema, kurioje persidengia skirtingos kultūrinės logikos. Žiūrovas čia tampa bendrakūrėju, nes prasmė nėra iš anksto užkoduota, ji gimsta per santykį. Tai tampa būdu apšviesti viską, kas paprastai lieka tamsoje.

Figūrėlė „The King of Ghosts“, paremta kinų mitologijos personažu Zhong Kui, Chano parodoje iškyla kaip tyli, bet itin reikšminga postkolonijinė figūra. Ji primena tapatybes, kurios niekada nebuvo įtrauktos į kanoną, tačiau vis tiek tebėra gyvos ir atsisako išnykti. Atstumtas dėl išvaizdos, bet pripažintas dėl talento, Zhong Kui čia veikia kaip marginalizuotos tapatybės metafora.

Parodoje eksponuojami piešiniai iš knygos „My Body is a Reincarnated Population“ šį teminį lūžį paverčia vizualia patirtimi, kai kūnas nebėra vientisa forma, o daugiaplanė, iš sluoksnių sudaryta teritorija, atspindinti tapatybių fragmentiškumą ir sudėtingumą. Jis tampa atminties, migracijos, traumos ir pasipriešinimo vieta, erdve, kurioje persikloja asmeninės ir kolektyvinės patirtys. Toks požiūris artimas postkolonijinėms teorijoms, pagal kurias kūnas suvokiamas kaip ideologinių įtampų ir istorinių žaizdų laukas. Tankus darbų išdėstymas parodoje mane vertė judėti ir patirti erdvę ne kaip neutralų foną, o kaip savotišką ritualą, įtraukiantį į intensyvų emocinį ir refleksinį procesą.

Širmos be distancijos

Paskutinėse erdvėse eksponuojamos širmos su Zodiako piešiniais galutinai panaikina distanciją tarp kūrinio ir žiūrovo. Tradiciškai širmos tarnavo privatumui, persirengimui, laikinoms riboms. Parodoje jos tampa laiko, kūno ir mitologijos sandūros vieta. Svarbu tai, kad šios širmos neleidžia žiūrėti „iš viršaus“, nes jos yra žmogaus mastelio, reikalaujančios judesio ir buvimo. Tai dar viena subtili, bet nuosekli kolonijinio žvilgsnio dekonstrukcija.

Šios širmos, kaip ir visa paroda, kviečia ne į pasyvią kontempliaciją, bet į aktyvų dalyvavimą ir savęs peržiūrėjimą. Chano personalinė paroda, ypač postkolonijiniame kontekste, kai migracijos ir traumos tampa universaliomis

Nukelta į 9 psl.

Slapukai, kanukai ir gepardai

Atkelta iš 1 psl.

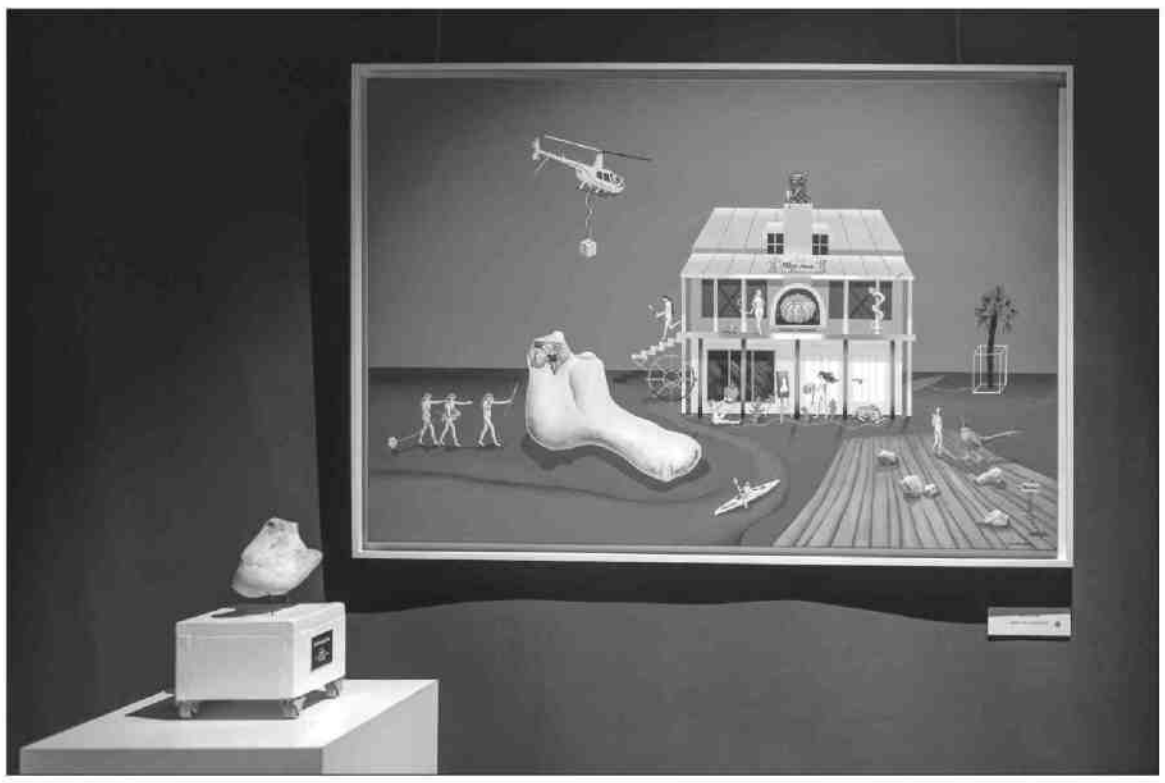
Ričardą Gavelį ir jo kūrybą“ ir ši paroda galiausiai yra bandymas suprasti, kodėl Vilnius – tai miestas, kuriame „niekas niekada nebūna iki galo aišku ir miela“.

2023 m. Vilniaus 700-ųjų metinių proga Gavelio „Vilniaus pokerio“ tema surengtos net dvi parodos – režisieriaus Oskaro Koršunovo kuruotoji MO muziejuje ir tapytojo Lino Liandzbergio sudaryta ekspozicija „Ar tu ne kanukas?“ viename iš naujųjų Šeimyniškių gatvės holų. Paukštytė į jas nebuvo pakviesta, tačiau Gavelis ir Vilnius, arba Gavelio Vilnius, ją vis tiek domina, nes kanukai neišnyko, o klausimas, kodėl nuolat taip nutinka, kad „vienas idiotas valdo tūkstantį protingų, o šie ramiai paklūsta“ (R. G.), nepraranda aktualumo.

Gavelio vėlei paliepus, Paukštytės tapyboje atsiranda iki šiol neregėtų dalykų – Vilniaus senamiesčio vaizdų. Paveiksle „Kūdrų parkas“ (2025) nutapyta tai, kas liko iš Misionierių vienuolyno ansamblio, – sodų tvenkiniai ir bažnyčia ant kalno, apsupta masyvių barakų dvišlaičiais stogais. Atrodo, kad ne tik žmonės gali tapti kanukais – būtybėmis be atminties, valios ir laisvės troškimo, bet ir žmonių gaminiai ar kūriniai, ypač dabar, kai jie iš dalies produkuojami ne žmonių. Gaveliškame Vilniuje niekuomet neaišku, iš kur išlįs blogis ir kada į nejaukų susvetimėjusį miestą įsiverš keisti paralelinių pasaulių padarai. Todėl į kūdras iš cisternų teka geltoni, raudoni ir mėlyni dažai, mauduoles prižiūri berankis sargybinis katės galva, puola krokodilai ir dar artinasi žalių vaiduoklių minia. Paveiksle „Šermuonėlio šuolis“ (2023) vaizduojamas Švč. Mergelės Marijos Ramintojos bažnyčios kiemas. Dešinėje – raudonas automobilis, kairėje – atkastame kape boluojantys žmonių griaučiai. Greta įsmeigtas kuolas, ant kurio užmautos aštuonios kaukolės. Per kapo duobę skrieja didžiulis baltas šermuonėlis, atklydęs ne iš didikų portretų, o iš Raudonosios knygos. Prie vartų lūkuriuoja žmogus su raidėmis MKČ ant nugaros, matyt, netoliese įsikūrusių Čiurlionio namų lankytojas. O gal ir pats Čiurlionis.

Paveikslas su gaveliškų užrašu „Visatos subinė“ galėjo būti parodos plakatas (bet ne šios parodos). Tokia pati „šiknos skylė“ kitur virsta meteoritu ar tylos teatro scena. Paveikslas „Meteoritas“ (2023), matyt, turėjo sujungti mažai ką bendra turinčias Vilniaus ir slapukų (angl. *cookies*) temas. Čia susitinka šiluminės elektrinės kaminas, pramoninė alaus darykla, melžiama juodmargė karvė, didžiulis starkis, imbieras, skardinė su angliškų užrašu „Warholo kondensuota *hakuna matata* sriuba“. Angliškas užrašas apačioje siūlo priimti visus slapukus. Jiems atstovauja imbieriniai sausainiai: falo formos patranka („viešosios paslaugos“), dvigalvis žmogus („dvigubas rūpestis“), šikšnosparnis. Paveiksle „Ruonis“ (2025) slapukai primena skaitmenines kovido viruso vizualizacijas. Vis dėlto tikrieji serijos protagonistai, regis, yra bananai šokolade. Nutapyti 3D režimu, žvilgančiais šonais, jie atrodo kaip gyvi, krūvomis keliauja iš vieno kūrinio į kitą, įsitaiso tvenkinio pakrantėje ar ant namo stogo.

Dalis parodos kūrinių kitaip susiję su miesto ir istorijos temomis. „Violetinis Berlynas“ (2025) it koks cigarečių pakelis perspėja užrašu „Veilchen“ (našlaitė). Po Antrojo pasaulinio karo gležna gėlė violetiniais žiedais Vokietijoje tapo žuvusiųjų atminimo simboliu. Viename Berlyno muziejuje saugoma Nefertitės galva, papuošta klouno nosimi. Pro Berlyno sienos nuolaužą veda spalvotų piliulių takas. Paveiksle „Dangaus kūnai ir titnagas iš Berlyno“ (2025) nuolauža išdidinta. Po žmonių, gyvūnų ir augalų Paukštytę, regis, sudomino akmenys. Parodoje eksponuojamas „Suakmenėję falas“, Lenkijoje rasta „94–66 milijonų metų senumo dieviškos kilmės“ fosilija. Ji nutapyta paveiksle „Mūzų malūnas“ (2024), kur devynios Mnemozinės dukros atrodo it perkeltos iš ankstyvojo Renesanso altorių. Ne sykį pasikartojantis falo motyvas Paukštytės kūryboje ne naujas ir nesietinas su Gavelio „trumpuoju Vilniaus falu“. Parodoje „Future 2050“ eksponuotame paveiksle „Rojus“ (2019) Adomas, Ieva ir žaltys susibūrę aplink savitą kulto objektą – milžinę poniabudę. Viena iš pirmųjų menininkės parodų (tuomet ji liejo akvareles) vadinosi „Gražiausio penio rinkimai“ (2001).



Evelina Paukštytė, „Mūzų malūnas“. 2024 m. „Slapukai“, parodos fragmentas. 2026 m. E. Levin nuotraukos

Evelina Paukštytė, „Slapukai“, parodos fragmentas. 2026 m.

Kartais Paukšytė nutapo tik užrašą („Breaking News“), bet dažniausiai akmenys, augalai, gyvūnai, žmonės buriasi į „flešmobus“ ir knibždėlynus, panašiai kaip viduramžiais stengdamiesi viename paveiksle papasakoti daug istorijų. Be praeities, čia esti ir aktualijų, arba ne tik suakmenėjusios, bet ir suaktualėjusios praeities. Pavyzdžiui, didžiulės mėsmalės motyvas paveiksluose „Naktinė pamaina“, „Todėl“ (abu 2023). Pastarajame nutapytas ir pripučiamas bestuburis, išgarsėjęs tik per pernykščius protestus. Neklausiau menininkės, kaip jis atsirado 2023 m. kūrinyje, – mažos paslaptys gerai masažuoja smegenis. Dar viena vietos aktualija būtų pievelės išsūkis, kai kuriems Vilniaus pakraščių gyventojams jau žinomas ne vien iš literatūros ar kino („Pievelės“, 2024).

Kotedžų kiemai, teniso kortai, plušantys žmogeliukai ir kiti „Slapukų“ serijos vaizdai, kaip ir faliniai pavidalai, Paukštytės kūryboje nenauji ir susiję ne su Gavelio, o kitų rašytojų kūriniais. Seriją „Puikus naujas pasaulis“ (2015–2016) įkvėpė to paties pavadinimo Aldouso Huxley romanas (1932) – totalitarinės ateities visuomenės su genų ir protų inžinerija, švara ir psichotropine laime vizija. Teniso kortai – tai kukli nuoroda į ugdymui svarbius, sudėtingus, įmantrios įrangos reikalaujančius naujojo pasaulio lauko žaidimus. „Pievelėse“ nutapyta kiaulės paltis naujajame pasaulyje susijusi su dirbtinės reprodukcijos reikmėmis – ten embrionai supilstomi į butelius kiaulės pilvaplėvės įklotuose, aibės vienodų žmogeliukų išveisiami inkubatoriuje iš vienos kiaušialąstės. Nekalčiausiems Paukštytės paveikslų motyvams Huxley romane galima atrasti siurrealių paaiškinimų: ridikėlis milžiniškas dėl to, kad gavo per daug trąšų – fosforo, surinkto iš daugybės mirusiųjų. Paukštytės tapyba artima Huxley romanui ir raiškos plotme, geometrijos ir sterilumo estetika. Formų taupumas ir paprastumas atitinka lakoniškus naujajame pasaulyje naudojamos hipnopedijos, mokymosi miegant, imperatyvus. Gavelio džiazas ir pokeris gerokai viską suteršė. Jo kanukai, regis, yra degradavę Huxley naujažmogių giminaičiai, specifiškai paveikti „spalio revoliucijos“.

Gepardas su juodu kvadratu ant galvos Paukštytės tapyboje ėmė daugintis per pandemiją. Serijos „Nuosmūkis“ (2020) miniatiūroje „Naktinis pasivaikščiojimas“ jis nutapytas vienišas lyg lego kaladėlė tamsiai mėlyname nakties dangaus fone. Savitas distopines vizijas menininkė ėmė nuosekliai tapyti po Krymo aneksijos. Pasaulyje tuomet paplito vadinamasis postinternetinis, poskaitmeninis menas. Nedidelio formato Paukštytės paveikslai man atrodo artimi šios krypties kūriniams kai kuriais formos aspektais, gyvūnų pavidalų gausa, bet už daugelį jų įdomesni.

Paroda veikia iki sausio 31 d.
GODÔ galerija (Malūnų g. 6A-12, Vilnius)

Atkelta iš 8 psl.

patirtimis, siūlo ne atsakymus, o klausimus. Kas nutinka, kai kultūrinis „kitas“ atsisako būti stebimu objektu? Kai tušas liejasi ne harmoningai, o chaotiškai, atverdamas baimės sluoksnius?

Lietuvoje, kur sovietinis paveldas paliko gilių kolonijinio pakeitimo traumų, ši paroda iškyla gerokai aukščiau įprastų „kultūrinių įvykių“ lygmens. Ji tampa savotišku Lietuvos meno lauko veidrodžiu, provokuojančiu nepatogius, bet būtinus klausimus. Ar esame pasirengę dialogui be išankstinių lūkesčių? Ar gebame permąstyti savo pačių kolonijinį žvilgsnį į globalius menininkus ir jų patirtis?

Skirtingai nei vakarietiškuose kontekstuose, Lietuvoje hibridiškumo sąvoka rezonuoja su posovietine tapatybe – fragmentuota, traumuota, tačiau kartu ieškančia atvirumo. Todėl paroda tampa ne tik meninės raiškos pristatymu, bet ir kritine vietinės kuratorinės praktikos platforma, kviečiančia permąstyti institucinius įpročius bei nusistovėjusias galios hierarchijas. Joje atsispindi ne vien menininko patirtys, bet ir mūsų pačių gebėjimas susitikti ne su egzotika ar objektu, o su lygiaverčiu pašnekovu.

Ši paroda ragina susidurti su savuoju žvilgsniu, vis dar nejučia slepiančiu kolonijinio paveldo šešėlius. Ar šis susidūrimas virs ilgalaikiu dialogu, keičiančiu institucijas ir mūsų suvokimą, priklausys nuo to, kiek ryžtingai gebėsime atsisakyti įsivaizduojamos aukštybės ir kiek leisime chaotiškai, kartais nepatogiai tiesai įsiskverbti į kasdienę mūsų kultūrinę sąmonę. Tai paroda, kviečianti nuleisti žvilgsnį ir drąsiai pažvelgti į save.

Paroda veikia iki kovo 15 d.
Radvilų rūmų dailės muziejus
(Vilniaus g. 24, Vilnius)