

Agnė KULBYTĖ

IL VA RENCONTRER...

Tapytojos ir dailėtyrininkės Agnės KULBYTĖS straipsnyje gilinamasi į unikalios Šveicarijos skulptoriaus ir tapytojo Alberto GIACOMETTI (1901–1966) kūrybos interpretacijas bei recepciją Vidurio Europos ir Lietuvos dailėje. Skirtingo braižo menininkų kūryboje mėginama išvelgti „džakometiškojo“ stiliaus bruožų – kaip galimų kūrybos interpretavimo krypčių. Analizė grindžiama Giacometti plastikos principų, turinio konotacijų, taip pat ir romantizuotų įtakos pasireiškimų apmąstymu.

IL VA RENCONTRER...

In this article, the painter and art historian Agnė KULBYTĖ dives deep into various interpretations of the work of the Swiss sculptor and painter Alberto Giacometti (1901–1966), and his reception in the art world of Central Europe and Lithuania. Kulbytė attempts to make out some features of ‘Giacomettiesque’ style in the work of different artists, as a way of distinguishing possible forms of artistic interpretation. The analysis is based on contemplations of Giacometti’s principles of plasticity, connotations in the content of his works, and the romanticised manifestation of various influences.

Rašyti apie Albertą Giacometti paskatino 2018 metų vasarą Paryžiuje aplankytas naujai įsikūręs *Giacometti institutas*, skirtas šio menininko kūrybos tyrinėjimams, jų aktualizavimui bei platesnei modernistinės dailės kontekstų apžvalgai. Regis, tokios įstaigos taip trūko net visko turtingame Paryžiuje. Institutas įkurtas netoli senojo Montparnasse’o kvartalo ir Hippolyte-Maindron gatvės namo Nr. 46, kur Giacometti gyveno ir kūrė beveik keturiasdešimt metų, iki mirties. Muziejinėje institute dalyje subtiliai atkurtas ir mažytės jo dirbtuvės interjeras, viliojantis savo aura.

Nors pritraukianti savo jaukumu ir autentiška, naujoji dirbtuvės ekspozicija greitai išduoda savo „tikroviškumą“, – tapybos įrankiai, dirbtuvės daiktai, modeliai čia atsidūrę po muziejiniu stiklu, o studijos grindys nemačiusios dažų pėdsakų. Tad iš karto imi galvoti, kaip stipriai menininko įvaizdį formuoja antriniai šaltiniai – albumai ir fotografijos. O gal ir pačių kūrinių kaskart sukeliama vaizdiniai. Ne veltui vienas rašytojas tvirtino, kad Giacometti skulptūras jis regį einančias gatve, lyg jos būtų gyvos ir stebėtinai laisvos, o jų veidai neturėtų jokių kaukių – tik spinduliuotų patį žiūrėjimą...¹

Užtat toks neišvengiamas Giacometti „sumuziejėjimas“ verčia svarstyti, kaip vis dėlto atsiranda bei persiduoda menininko įtaka. Koku būdu, šiuolaikiniais terminais tariant, ji

„apropriuojama“? Juk pastaruoju metu vis dažniau rengiamos apžvalginės šio menininko retrospektyvos svarbiuose pasaulio parodų centruose, konceptualaus permąstymo sulaukia jo atspindžiai „gigantomaniškų“ mastelių skulptūrose (kaip Magdalenos Abakanowicz, Rebeccos Warren ar Thomo Housego) bei naujas realizmo bangas išgyvenančioje tapyboje. O naujoji institucija kaip tik, regis, atsigręžusi į mažiau žinomų iki šiol Giacometti kūrybos įtakų, naujų jos arealų pažinimą.

Svarstant įtakų klausimą iš Lietuvos skulptorių pirmiausia minėtinas Antanas Mončys, tiesiogiai susijęs su modernistinio Paryžiaus meno aplinka, alsavusia pirmykštiškumo, Afrikos meno radiniais, sutikęs ir patį Giacometti. Mončio „Skeletai“, vėliau „Grandinės“ – gyva archaikos perėmimo tradicija, nepamirštant ir lietuvių liaudies meno plastinių formų. Nors ji gyvai asocijuojasi su Constantino Brâncuși ar Henry Mooro skulptūriniais ritmais, Giacometti galėtų būti ramsčiu jo plastikos vidinių konstrukcijų įžvalgoms, būtent jau pasukus link „vaizdų siurrealumo, vaizduotės sužadintos improvizacijos“². Apie Giacometti ankstyvojo ir kubistinio laikotarpio įtaką Mončys yra užsiminęs savo dienoraštyje, pažymėdamas, kad vėlesnė, garsioji išilgintų proporcijų, Giacometti plastika jam jau tolimesnė³. Tokia nuostata – ne išimtis. Giacometti išryškinta „vertikalė“ dažnai yra priešprieša

Alberto Giacometti dirbtuvės rekonstrukcija. Ekspozicijos fragmentai *Institut Giacometti*. Paryžius, 2018. Agnės KULBYTĖS nuotraukos





Henrikas ČERAPAS. Galva. Iš „Paryžiaus dienoraščio“. 2001. Popierius, guašas, tušas. 54 x 63 cm. Fotografas – Vidmantas ILČIUKAS

pirmapradžių, jutiminių impulsų sureikšminimui, sulaukia ir skirtingų interpretacijų.

Įdomu, kad Mončio sąlytis su Giacometti prikelia teorinę diskusiją tarp vieno svarbiausių Giacometti biografų ir kūrybos tyrinėtojų Yves'o Bonnefoy ir meno teoretikės Rosalindos Krauss bei vėliau jos kryptį tęsusių šiuolaikinių interpretatorių. Teoretikų dėmesio objektu kaip tik tapo vadinamasis pereinamasis Giacometti kūrybos tarpsnis (trukęs maždaug nuo 1926 iki 1934 metų), kai jis atitrūko nuo kubizmo įtakų ir įvairiai eksperimentavo su archajinių kultūrų motyvais (Afrikos, Kikladų, Kolumbijos ir kitų civilizacijų), kartu išlaisvindamas ir tai, kas iki tol glūdėjo jo interesų periferijoje – intuityviai apčiuopiamą, instinktų valdomą pasaulį (veikiant ir jam svarbaus filosofo Georges'o Bataille'o idėjoms). Po šios pažinties Giacometti radikaliai apsisusto ties savo vertikaliųjų figūrų kūrimu. Tad praeities formų analizė pagelbėjo kaip atspirtis, o gal ir įsigėrė į kasdienybės matymą kartu su visais simboliais. Tačiau kodėl atsisakyta eiti link tiesioginių formos ir medžiagos galimybių (jos tįsumo erdvėje ir kitų savybių) tyrinėjimo, link materijos vaizdinių išlaisvinimo iš reprezentacinių schemų? Rosalinda Krauss savo tyrime „Daugiau jokios žaismės“ (1983) kaip tik ir pabrėžia,

kad toks ypatingas modernistinės apropiacijos pasireiškimas Giacometti kūryboje labai prisidėjo prie vėlesnio perversmo skulptūroje – prie *tašizmo* eksperimentų ir horizontaliosios erdvės „atradimo“ (tai jau matoma garsiojoje jo skulptūroje „Siurrealistinis stalas“, 1933, ir kt.) ir apgailestaudama svirsto, kodėl Giacometti šia kryptimi nejudėjo toliau, sugrįžo į klasikinės skulptūros kelią⁴. Akivaizdu, kad Krauss interpretacijoje siekiama išvengti dažnai suabsoliutinamo ar sudvasinamo vertikaliųjų skulptūrų sureikšminimo, tam priešpriešinant menininko kūrybos psichoanalitiką, o medžiagų taktiškumą – formos vizualumui.

Yves'as Bonnefoy, oponuodamas Rosalindai Krauss ir kitiems, savo mintis išdėstė iškalbingai pavadintoje esė – „Giacometti: dviejų epochų problema“ (1991)⁵. Giacometti paieškas jis aptaria kaip reprezentacijos krizės problemą vieno autoriaus lygmeniu, „dviem epochom“ vadindamas viename Giacometti kūrybos tarpsnyje susikryžiusias skirtingas ieškojimų kryptis, iki galo gal net neįsisąmonintas ir paties kūrėjo. Nors gana atsargiai ir nevienareikšmiškai (kaip ir išsamiojoje savo studijoje – „Alberto Giacometti“, 1991) Bonnefoy kvestionuoja kitų interpretatorių išvadas. Apimdamas Giacometti būdingus negatyviosios teologijos ir „nerepre-



Henrikas ČERAPAS. Siluetas dirbtuvėje. 1995. Laikraštis, tušas. 62 x 42 cm. Fotografas – Vidmantas ILČIUKAS

zentatyvumo“ leitmotyvus, jo kūrybos pokytį jis aptaria kaip savitą vizionierišką išeitį, kai, nepaisant kraštutinio subjektyvumo, santykis su tikrove primena viduramžiško dvasingumo laikus, tik reiškiamas egzistencialistiškai, – kai toji žmogaus mąstoma tikrovė yra svetima protui ir kalbai, tačiau santykis su ja pagarbus, didingas, o tokia vizija pasikliaujama labiau nei plastinės kalbos eksperimentais. Pasak Bonnefoy, tuo ir savitas Giacometti modernizmas, jo „grynoji vizija“, jo mąstytas vienis ir absoliutas, kai energijos išraiškai akivaizdžiai nepakanka natūralistinių ir primityvistinių impulsų.

Tad ir masyviesiems Mončio „fetišams“ reikia „žvilgsnio nuotolio“, kai ištirpsta pirminis interpretavimo lygmuo, o su tradicija susiejanti „vertikalė“ pastebimai išvaduoja iš uždaro transformacijų rato. Giacometti ypač ir atpažįstamas tuomet, kai forma nepastebimai sukimba su erdve, įsilieja į ją ir kai išryškėja kuriamos visumos kristališkumas. Tokia erdvė vėrauja Vytauto Šerio medžio konstrukcijose, veikiančiose savo numedžiaginimu, dinamika. Tačiau jos byloja ne apie tai, „kas liko“ iš pliauskos, bet kas atstoja didesnio tūrio, visumos apmatas. Čia taip pat galima atpažinti ir „džakometiškąją vertikale“ papildantį pulsacijos, energijos jutimą, atskleidžiantį skulptūroje „nepavaizduojamus“ dalykus – voratinklių plazdenimai ar paukščių ir žolių duetai Šerio skulptūrose turi vos juntamos įtampos, yra kilimo, skridimo, išsinėrimo, vėjo judesyje. Teorinėje plotmėje tai atitinka *simbolio be matmens* koncepciją, kurią Bonnefoy taikė skulptūrinių biustų aptarimui⁶ ir kurią filosofas Georges'as Didi-Hubermanas išplėtojo

savo studijoje „Kubas ir veidas“ (1993). Daugiabriaunio kubo forma čia aiškinama ne vien kaip erdvinė konfigūracija, užimanti tam tikrą plotą, bet kaip pačios erdvės kristalizacija – tarsi šios figūros „vidus“ būtų išorėje, sutaptų su supančios erdvės kontūrais. Ši *figūra* vienu metu išreiškia idėjos materializaciją ir figūratyviniu, ir abstrakčiu būdu (kaip priešybių suvienijimas bei neįmanomybės atvaizduoti pakaitalas⁷). Tačiau svarbiausia, kad mąstoma apie energijos sutelktumą formos – kubo viduje, kas nebūtinai matoma išorėje – kaip ir žmogaus veide (ši figūra tapatinama ir su filosofiniu „melancholijos kubu“, pavaizduotu garsiojoje Dürerio graviūroje, interpretuotoje ir paties Giacometti⁸), ir kas neturi apčiuopiamų ribų, nuolat kinta. Tad mąstant apie tokį mentalinės vaizdotės pasireiškimą atsiveria meninių sankabų virtinė – nuo Rodino, Bourdelle'io iki Richier, Twombly, o šioje linijoje ir pats Giacometti atsiduria tarp įvairių autorių. Ne veltui ir Šerio kūryboje įžiūrimi tam tikra lyrinėje formoje veikianči racionalizacijos kryptis ir principas⁹. Beje, jo eskiziniai skulptūrų ir tapybos projektai, kartu su dienoraštiniais įrašais, lyg savaime prašosi sugretinami su Giacometti laiškais bei užrašais, kur gvildenamos jo teorinės mintys.

Giacometti tapybos stilius nuolat lieka jo skulptūrinės plastikos šešėlyje, nors, galima sakyti, buvo jo brandžiojo kūrybos etapo svarbiausias rūpestis. *Pilkumos* pagava čia yra nuoroda į tą patį erdvinį tūrį kaip ir skulptūroje – į apibendrinimą, pastovumą, o kartu ir į virš-realumą, sapniškumą. Visa tai prikelia tono ir erdvės modeliavimo tradiciją, einančią nuo Giotto, Leonardo da Vinci, Dürerio, Cézanne'o. Ne tiek reikšmės teikiama spalvos „vaizduojamajai“ galiai, kiek gyvu piešiniu, natūralios erdvės ir dydžių vaizdavimu atgaviniamas archajiškojo meno simboliškumas, sąlygiškumas, tikrovės didingumo išgyvenimas. Piešinys čia ne tik struktūruoja vaizdą, figūros ir erdvės santykį, bet pabrėžia ir visos frontališkos paveikslų struktūros (drobės plokštumos) vientisumą, skaidrumą, tonacinę įtampą, netgi skulptūriškumą. Giacometti paveiksluose spalva suskamba kaip tik tokioje visumoje – tai ant portretuojamųjų veido, rankų krintanti natūrali šviesa ar aštri oranžinė, žyminti antraplanių daiktų, interjero baldų buvimą.

Tokią paveikslų erdvės sampratą galima atpažinti septintojo–aštuntojo dešimtmečių lenkų, čekų, ukrainiečių dailėje, ypač vadinamojoje *materijos tapyboje*, įsivyravus natūralių, žemės spalvų gamai bei daugiasluoksniam erdviškumui, išbandant ir faktūrų, azūro junginius (lenkų „Grupa Nowochucka“ narių, Jaceko Sterno kūryba, Jano Lebensteino įtemptų formų, vadinamųjų *ašinių figūrų* monochrominiai koliažai, čekų – Josefo Istlerio, Hugo Demartines'o konceptualizuota kūryba). Regis, ši kryptis nuolatos egzistavo šalimais populiariesnių Picasso, Leger, Matisse'o interpretacijų. Šiuo aspektu verta prisiminti ir tapytojo Leopoldo Surgailio įžvalgas, jo formos traktavimą kaip *daikto nupiešimą*, savitą ir kiek periferišką vadinamosios lietuviškos koloristinės tapybos tradicijoje. Surgailis, regis, mėgo Baconą, Sutterlandą, Balthusą, bet studentams rodydavo ir Giacometti, rasdavęs tame formos stiprumo, įtaigos. Be to, nuolat akcentavo piešimą – kaip begalinį procesą. Pats taip pat eskizavo ištisomis serijomis, ne tiek akinamas „geriausio sprendimo“, kiek užvaldančios harmonijos, jau peržengiančios ir tai, kas vaizduojama. Apskritai Surgailio siekiamybė, nuolatos jo kartojama ir permąstoma sąvoka, buvo *monumentalumas*, ką Giacometti kūrybos šviesoje

reiktų suprasti kaip tam tikrą paveikslų esmės, išvėlytos visumos realizaciją, ne vien jutiminės tikrovės redukciją. Jis tai grindė viduramžių menu, ypač romaninio stiliaus tyrinėjimais, ieškojo ne tiek išorinėje formoje, kiek vidinėje ekspresijoje.

„Mintis gimsta iš paveikslų formos, inspiruotos natūros“¹⁰, – atsišaukia lenkų tapytojo Jaceko Sienickio mintys. Šiam tapytojui Giacometti tapybos principai tapo viso gyvenimo kūrybos programa. Ankstyvojoje kūryboje Sienickis mokėsi iš kapistų (Jano Cybiso), vėliau linko į sinkretiškesnį stilių, kolorito apibendrinimą, paprastų motyvų tapymui pritaikydamas ir virtuoziskai įvaldytą džakometišką erdviškumą išgavimą. Tikrovės vaizdai jo tapyboje taip pat yra tos daugiasluoksnės kristalizacijos – kai didesnės erdvės įspūdis išgaunamas siluetais kruopščiai išmodeliuojamas, lyg būtų sustabdyta akimirka. Kaip ir Giacometti, jis nieko dirbtinai nesureikšmina, bet nepereina į „nevaizdavimą“, išsaugo vaizdo metafiziką, atsiskleidžia kaip savitas tikrovės dramatinis – peizažinių ir interjerinių tuštumų kūrėjas. Esminis skirtumas čia tas, kad Sienickio paveikslų architektonikoje daug svarbesnis dėmesys dekoratyvumui, tapybiškam, „minkštam“ siluetai nei objektus apnuoginantis piešinys. O toks „poetinis struktūralizmas“, žanrų ribų suliejimas, pasiklojimas „dažo tikrove“ ir monochromijos galimybėmis kaip tik ir paplito XX amžiaus paskutiniuose dešimtmeciais Lenkijos, Lietuvos, kaimyninių šalių tapyboje. Lietuvos tapyboje tai ryškiai atsispindėjo Henriko Čerapo akademinėje dėstymo programoje, jo studijos-dirbtuvės aplinkoje, persidavė kelioms jaunųjų tapytojų kartoms.

Giacometti yra ta įtakos figūra, kuri iš esmės persmelkė paties Čerapo tapybą, prisidėjo prie intuityvių ir savaip apmąstytų jo vaizdo abstrahavimo atradimų, buitiskumo matmens redukavimo (ankstyvieji ciklai „Prarastos formos“, 1989–1991; „Dirvonai“, 1990–1995; „Tapyba kaip skulptūra“, 1994–1997), tapybinės formos radikalizavimo veiksmų (serija „Les Exercices“, 2017–2018). Čerapo drobėse atsiskleidžia ir savaip išplėtotas bei transformuotas „paveikslų paveikslė“ principas, – kad ir kas būtų vaizduojama, tam apibrėžiamas erdvės plotas, tarsi nustatoma veikimo zona, kurios ribos gali laisvai kisti, o paraštės „savaime užsitapo“. Lyg vaizdas būtų kiek fiktyvi meta-erdvė arba jau išsyk „atminties kadras“. Ypač įdomu, kad Čerapo kūryba tartum pratęsė vėlyvąjį Giacometti braižą, atsiskleidė „šiuolaikiški“ šios tapybos prada: dažo įkrova, spontanišku gestu, daugiasluoksniu reljefu pasižymintys 2000–2006 metų. Čerapo figūrinius paveikslus galima būtų palyginti su vėlyvąja Giacometti stilistika – 1960–1965 metų Caroline ir Jameso Lordo portretais (jie tapyti prie dirbtinio apšvietimo, apsupti beveik visai neliesto balto ploto tuštumos, paženklinoti „nebaigtumo“, lyg būtų sustota dėl išorinių priežasčių). Svarbiausia, kad čia įmanoma išvėlygti Giacometti paralelę turinio lygmenyje. Sienickio tapyboje toji įtaka pastebima tiesiogiai – dirbant su vaizdų schemomis, o Čerapo atveju ji prilygsta metaforiškam vaizdinių išplėtojimui: prieblandų struktūros, vertikalų ritmai, „hieroglifiniai“ ženklai virstančios figūros. Visa išplaukia iš egzistencinio išgyvenimo, vizionieriško tikrovės motyvų traktavimo. Apie šį neišnykstantį siekimą ir net numanomą „prasilenkimą“ byloja ir romantinė Čerapo dedikacija kūrinių serijai – *Il va rencontrer Giacometti* („Paryžiaus piešinių“ dalis, 2001).

Ir vis dėlto, kai kuris nors šiuolaikinis tapytojas teigia, kad remiasi Giacometti, suklūsti – tarsi tai išties būtų „kita epocha“. Jo įtaka nėra lengvai atsekama, palyginti retai tapo pirmąja „mokykla“. Galbūt – dėl perdėm minimalizuotos, savaip rafinuotos raiškos ir dėl turiniui maksimaliai pajungtos medžiagos (kaip pirštų įspaudai, begaliniai performavimai ar kalinėjimas iki dulkių), ko net nebandoma „kartoti“? Giacometti kūrybos procesas – dar neišsemta tema tiek menininkams, tiek tyrinėtojams. Keliasdešimt vieno portreto seansų, vieno motyvo serijų, kasdienis jų perdarymas. Portretuojamieji – tie patys visą gyvenimą, artimieji, geriausi draugai.

Aš dirbau su modeliu nuo ryto iki vakaro visus 1935–1940 metus.

Viskas buvo kitaip, nei įsivaizdavau. Galva (labai greitai atsisakiau visos figūros – tai jau buvo per daug) stojosi prieš mane visai nežinomam objektui ir be jokių aiškių ribų. Dukart per metus aš pradėdavau dvi galvas, visada tas pačias, ir niekada nebaigdavau, ir dėdavau savo etiudus į šalį (dar turiu jų liejimo formas).

Pagalčiau, bandydamas visgi kaip nors tas galvas realizuoti, pradėjau dirbti iš atminties, bet to ėmiausi pirmiausia norėdamas sužinoti, ką tas ilgas darbas su natūra man davė. <...>

Bet norėdamas padaryti iš atminties tai, ką buvau matęs, su siaubu pastebėjau, kad skulptūros darėsi vis mažesnės, jos atkurdavo panašumą tik būdamos mažos, o toks dydis man kėlė pasipriešinimą, ir aš be atilsio kaskart dariau iš naujo, tam, kad po keleto mėnesių pamatyčiau, jog grįžau į tą patį pradinį tašką (iš Alberto Giacometti laiško Pierre'ui Matisse'ui, 1948)¹¹.

Kartais keista, kad gyvenimą ir kūrybą mėgstantys sutapatinti teoretikai tokį kelią vadina „apsėdimu“, „izoliacija“ ar nihilizmu. Juk dažnai ši nepabaigiamo proceso metafora pasitelkiama kaip vadinamųjų menininko kūrybinių kančių stereotipas. Tokių versijų pasiūlo ir kai kurie kraštutiniai abstrakčiosios tapybos ėjimai: lenkų tapytojo Jaceko Sempolińskiego vėlyvieji paveikslai, kai nueinama iki paviršiaus „išdraskymo“ tiesiogine prasme; iš Ukrainos kilusio, garsaus JAV abstrakčiojo ekspresionisto Miltono Resnicko drobės, peraugusios į organiškas, lyg nevaldomai besitęsiančias struktūras. Nors šias tapybines formacijas dar taip pat galima būtų vadinti tolimomis Giacometti transformacijomis – kai procesas užfiksuotas pačioje formoje ir jam teikiama „metafizinio vyksmo“ prasmės. Bet čia tyko interpretavimo pavojus, – visą tapybos veiklą labai lengva paversti vien pretekstu išgyvenimui, vidinės patirties įgijimui, demonstruojant išorėje tuos savianalizės pėdsakus, energijos iškrovas ar sunaikinimus. Giacometti santykis su savo kūriniu išties glaudus, bet nereprezentatyvus tik todėl, kad kūrinyje lyg išsprūsta proceso metu, neruošiamas specialiai „rodyti“, kartais net „neapžiūrinas“ jį sukūrus... Bonnefoy tokia intymia jo kūrinių autonomiją apibūdina kaip „savitą estetiką“ (susaistytą daugybės asmeninių aplinkybių), tačiau neprarandančią „ontologinės svarbos“¹², kaip tik atskiriančios nuo saviraiškos demonstravimo. Tas imanentizmas nepraradęs sankabų su tikrove ir su tradicija. Tad Giacometti lydėjusi autoironija, nepasitenkinimas, tapymo „bergždumo“ konstatavimas nušvinta kaip visai priešinga kryptimi vykstantis procesas, – tai lyg pripažinimas,



Antanas MONČYS. Draperija. 1957. Bronza. Aukštis – 125 cm.
Antano Mončo namai-muziejus.
Fotografas – Gytis SKUDŽINSKAS

kad „absoliuto svoris“ pastoviai „nugali“, kad vaizdinys gali trumpam pasirodyti kaip tik iškildamas iš „nevaizdavimo“ (o ne atvirksčiai). Jį nuolat veda tikėjimas atverti, „prikelti“ tikrovės akimirka iš įprastų duotybių, ir jos kaskart stebina daug labiau nei įmantrausios fantazijos.

Nors ir kaip būtų netikėta, galima daryti prielaidą, kad kai kurie Vidurio Europos *art informel* reiškiniai būtent ryškiai pažymėti tokio specifinio simboliškumo, kontempliatyvumo, net romantinių ženklų. Ir Giacometti kūryba, neabejotinai, yra viena svarbiausių šios tendencijos įtakų. Pavyzdžiui, savaip „džakometiška“ yra bizantinio dvasingumo kupina Jerzio Nowosielskio kūryba, turėjusi poveikio šiuolaikinių lenkų tapytojų kartai. Jo centruotos, ikoniškos kompozicijos patvirtina, kad Giacometti įtaka neperėjo į formalistinius eksperimentus, kad tai vidinės koncentracijos „tradicija“. Be to, Giacometti veikia savo „antimodernistinėmis“ nuostatomis – skirtingai nei populiarieji Brâncuși, Picasso ar Leger sekėjai, nukelia į senųjų meistrų laikus, kai norima ne deformuoti, o sutelkti visumą kad ir specifinėmis priemonėmis. Tokia įžvalga verčia persvarstyti gana stereotipiškas Lietuvos ir kaimyninių šalių dailėje nusistovėjusias ekspresionistinio ir siurrealistinio braižo nuostatas, – esą tai vien tik subjektyvaus tikrovės matymo, vaizdinių ir regėjimų perteikimas. Kaip ir pabrėžtina jutiminių medžiagų, pasąmoninių impulsų galia skulptūroje, taip ir modernistinės tapybos (ypač Cezanne'o) principai perdėm suliejami su vadinamojo lokalios kolorito ir tradicijų atspindžiais, nutolsta nuo pačios formos galimybių tyrimo. Giacometti kūryba lieka problemišku klausimu tiek abstrakcijos, tiek realizmo gynėjams.

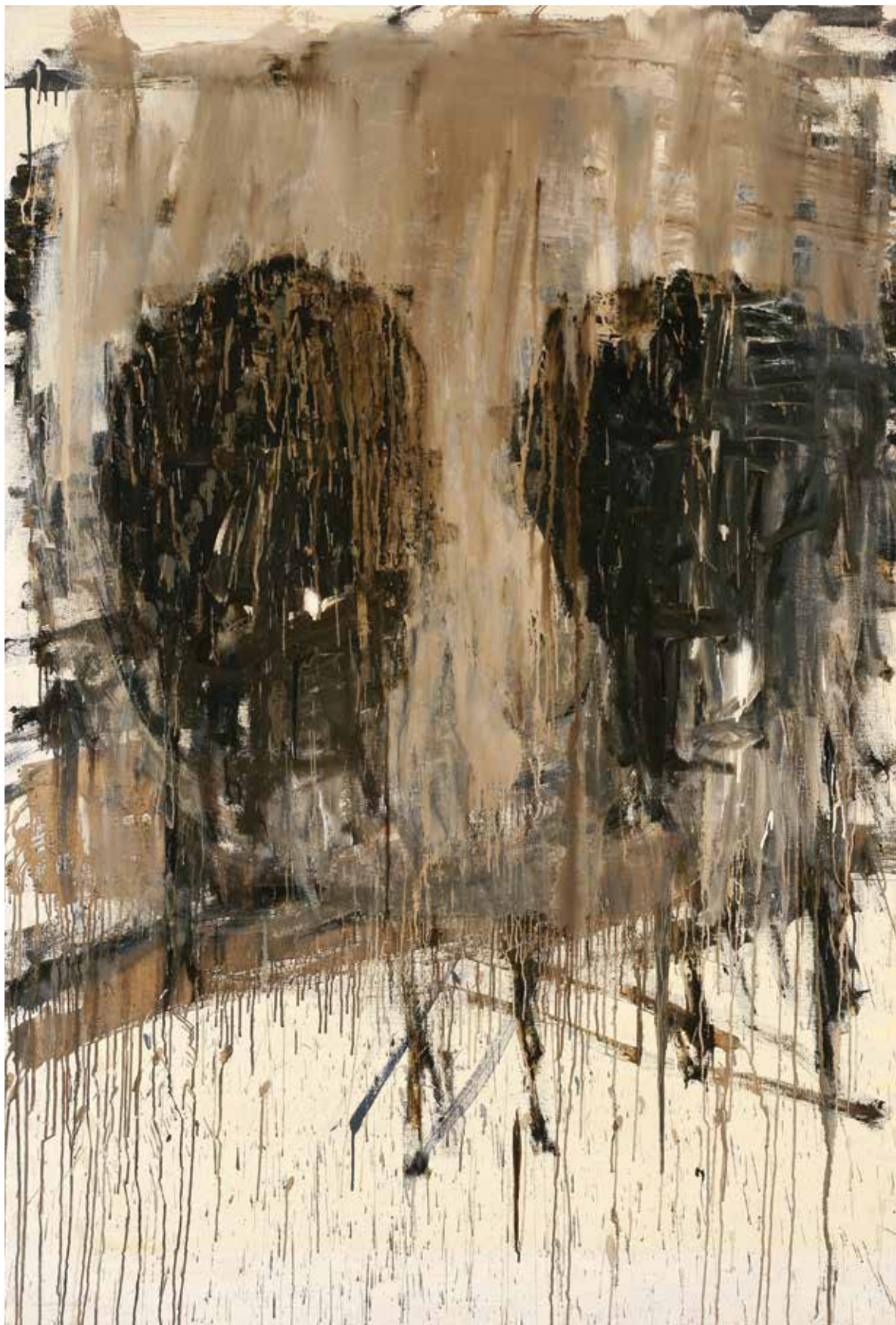
Veikia ir tai, kad Giacometti kūrybos principai labiau pažįstami iš teorinių interpretacijų, kurios dažnai vienpusiškos. Filosofiškesnėse Giacometti analizėse ypač akcentuojamas

pirminiam jo kūrybos įspūdžiui prieštaraujantis „nenatūralumo“ aspektas (kiek paneigiantis jo kūryboje dažniausiai su-reikšminamą fenomenologinę „žiūrėjimo / žvilgsnio filosofiją“ bei procesualumą). Jeano Genet pastebėjimuose nuolat akcentuojama, kad Giacometti skulptūros lyg savaime turi „muziejinės dvasios“, nes tartum atitolintos nuo kasdienybės, persmelktos archajiškos egiptietiškos didybės, nors nedidelės – ir kuriamos iš karto su postamentais, lyg būtų apžvelgiamos iš neįprastos perspektyvos. Paradoksalų didelės erdvės įspūdį mažose figūrose, į skulptūras „įrašytą nuotolį“, kuris akimirksniu „persokamas“, mini ir Jeanas Paulis Sartre'as („Absoliuto ieškojimas“, 1948¹³). Tačiau tokiai pagavai reikalinga autentiška, pirmą kartą patirtis, kam pats Giacometti, regis, ir buvo atsidavęs visą gyvenimą.

Stebima tikrovė Giacometti kūryboje nuolat peržvelgiama kaip „amžina schema“. Kiekvienas vaizduojamas objektas – įstruktūrintas didesnėje erdvėje, jos gaubiamas, ar tai būtų žmogaus galva (kaukolė), ar vien akies obuolys, ar sėdinčio žmogaus povyza, ar stovinčiojo – vertikale. Galbūt tai ir patvirtina konstatavimą, kad Giacometti niekaip netampa šiuolaikiniame mene populiarių „praeities taikymo“ strategijų objektu, nes tokie matmenys čia nuolat atmetami (lyg suskliaudžiami), einama prie „pačių daiktų“... Jo kūrybos pažinimas taip pat inspiruoja ir kitokį santykį, reikalaujantį nebijoti priimti kūrybinį „tapatumą“ tarsi be distancijos, nueiti jos atvertu keliu, studijuojant jau savą medžiagą. Kaip piešiant portretą iš atminties, – neišvengiamai būna suteikiami ir išryškinami jau nauji bruožai (kad ir Bonnefoy teorinėje introspekcijoje, – Giacometti kūrybos supratimą taip pat mėginama savaip apsaugoti nuo kitų galimų požiūrių ir praskaidrinti nuo susiformavusių nuomonių). Giacometti negali būti fragmentiškai pasitelktas, bet tik kaip plastinių siekių visuma, nurodanti ir savą kryptį.

Agnė KULBYTĖ

- ¹ Tahar Ben JELLOUN. Alberto Giacometti. – Paris: Flohic, 1991, p. 2–4.
- ² Antanas Mončas (1921–1993) ir jo aplinka / Sudarytojai ir tekstų autoriai – Viktoras LIUTKUS, Ilona MAŽEIKIENĖ. – Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2016, p. 23.
- ³ Tomas SAKALAUSKAS. Ketvirtoji dimensija. – Vilnius: Alma littera, 1998, p. 55.
- ⁴ Rosalind E. KRAUSS. No More Play // The Originality of the Avant-Garde. – London: MIT Press, 1999, p. 73. [1983].
- ⁵ Yves BONNEFOY. Giacometti: le problème des deux époques // Le Nuage rouge: dessin, couleur et lumière. – Paris: Gallimard, 1999, p. 479–481. [1991].
- ⁶ Yves BONNEFOY. Alberto Giacometti: Biography of his Works. – Paris: Flammarion, 2001, p. 374. [1991].
- ⁷ Georges DIDI-HUBERMAN. Le Cube et le visage: autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti. – Paris: Macula, 1993, p. 181.
- ⁸ Georges DIDI-HUBERMAN. Ten pat, p. 153–157.
- ⁹ Vytautas Šerys. Šviesos ir šešėlių medžioklė: medinės skulptūros / Sudarytoja ir teksto autorė – Ieva PLEIKIENĖ. – Vilnius: Dailininkų sąjungos leidykla, 2010, p. 7.
- ¹⁰ Andrzej BIERNACKI. Jacek Sienicki w... Kielcach. Prieiga per internetą: <http://galeriabrowarna.blogspot.com/2010/12/jacek-sienicki-w-kielcach.html> (žiūrėta 2019-07-26).
- ¹¹ Timothy MATHEWS. Alberto Giacometti – The Art of Relation. – London; New York: I. B. Tauris, 2014, p. 69.
- ¹² Yves BONNEFOY. Alberto Giacometti: Biography of his Works, p. 356–361.
- ¹³ Jean-Paul SARTRE. The Search for the Absolute // Modern Sculpture Reader. – Leeds, 2007, p. 185. [1948].



Henrikas ČERAPAS. Vienas nemato, kitas negirdi. Iš ciklo „Gelžkeliai ir galvos“. 2003. Drobė, aliejus, asfaltinė derva. 194 x 132 cm.
Fotografas – Vidmantas ILČIUKAS