

Postmodernizmo
aukoms
atminti

/ **Gintaras**
Znamierowski
/
Donatas
Srogis

In memory of
Postmodernism
victims

/ **Gintaras**
Znamierowski
/
Donatas
Srogis



1988 —————
konceptualizmas

1995
conceptualism

Postmodernizmo
aukoms
atminti

/
Gintaras
Znamierowski
/
Donatas
Srogis

In memory of
Postmodernism
victims

/
Gintaras
Znamierowski
/
Donatas
Srogis

1988—————
konceptualizmas

1995
conceptualism

Kuratorius
Kęstutis Šapoka

JONO MEKO
VIZUALIŲJŲ MENŲ CENTRAS

Curator
Kęstutis Šapoka

JONAS MEKAS
VISUAL ARTS CENTER

Postmodernizmo

aukoms

atminti

Kęstutis Šapoka

Pastaruoju metu vis dažniau atsigręžiama į Lietuvos (naujojoje) istorijoje mitiniais tampančius „1990-uosius“, diskursyviai „įkurdinamus“ tarp su Sąjūdžiu siejamos XX a. devinto dešimtmečio pabaigos (maždaug 1987–1988 m.) ir dešimto dešimtmečio pirmos pusės, simboliškai sukabinamos su paskutinių sovietinės armijos dalinių išvedimu iš Lietuvos 1993 m.

Dailėtyroje šios sąlyginės ribos su kai kuriomis išlygomis taip pat galioja. Šis laikotarpis pasižymėjo hiperintensyvia pervartų laiko pajauta, arba, galime sakyti, intensyviai sąveikaujančiais, ryškiau išgyvenamais ar dažnai net tarpusavyje konfliktuojančiais socialiniais, kultūriniais, subjektyviai psichologiniais daugiakrypčiais laikais, savita pozityvia visuomenine, socioestetine anarchija, – tai galime suvokti ir kaip „priepuolinį“ laiką, kai viena globali istorijos versija (taip pat jos institucijos) miršta, o kita dar tik formuojasi.

Kelių skirtingai išgyvenamų laikų idėja peršasi ir susidūrus su Gintaro Znamierowskio ir Donato Srogio (anti)meninės veiklos (maždaug 1988–1995 m.) archyvine medžiaga¹.

Šio laikotarpio kūrybą sąlyginai galima suskirstyti į „lokalius performansus“ (menininkai būdavo dalyviai, dokumentuotojai ir kartu žiūrovai), konceptualius koliažus, objektus ir piešinius. Performansai, akcijos sąlyginai skyla į tris taktikas:

- 1) simuliatyvias, suvaiddintas situacijas konkrečioje aplinkoje – Lazdynų prieigose ar uždaroje butinėse erdvėse – pavyzdžiui, performansai gamtoje „Dailininkai žiemą“ (apie 1990), „Kišeninė skulptūra“ (1991), bu(i)tinė simuliacija „Vakaro skaitiniai su knyga“ (nedatuotas) etc;
 - 2) minimalias akcijas-intervencijas į gamtinę ir bu(i)-tinę aplinką, pavyzdžiui, dėliojant paletes gamtovaizdyje, tam tikroje eksterjero vietose, kabinant medžiuose, skandinant vandens telkiniuose ar plukdant pavasari niuose upeliuose („Tapyba. Pavasaris“, „Tapyba. Vasara“, „Tapyba. Ruduo“ etc.), į natūralią interjero aplinką įkomponuojant prasmškai disonuojančius objektus, pavyzdžiui, šalia šeimai priklausančių senų paveikslų ant sienos kabinama sovietmečių populiarus animacinio filmuko ištraukos reprodukcija („Na palauk“, apie 1990) etc;
 - 3) natūralių situacijų, gamtovaizdžių, rastų objektų kontekstualizacija ir konceptualizacija.
- Šią performatyvią veiklą vienija fotografavimas, atlikdavęs ir performansų dokumentavimo, ir jų konceptualizacijos, o kartais paties performanso funkcijas, kai:
- 1) performatyvumas atsiskleidavo kartojant ir demonstruojant/ fotografuojant tą patį veiksmą skirtingose situacijose, kaip antai „Performanse bute“ (1991);
 - 2) pozuotojo veiksmas, galų gale tiesiog galvos pasukimas, nežymus gestas, mirktelėjimas, veido mimikos kaita tapdavo „minimaliu performansu“ fotografijų se-

rijoje, kaip antai fotografiniuose cikluose „A. Piesarsko artikuliacija“ (apie 1990) ar „Performansas gamtoje“ (1991);

- 3) veiksmas konceptualizuodavosi atspaudus fotografijas ir jas papildomai apdorojus, pavertus atliktų veiksmų replikomis, kaip antai Donato Srogio (apsi)-tapyimo veiksmas („D. Srogis demonstruoja dailininko pozą“, 1990) arba Gintaro Znamierowskio nykaus priemiesčio nuotraukos su rusišku post-užrašu *Родина Шатриўос Рэганы* (Šatrijos Raganos tėviškė). Šiuo atveju pati fotografija įgaudavo objektui-idėjai būdingų savybių;
- 4) pakakdavo pakeisti fotografavimo rakursą, kai pozuotojas/ objektas išlikdavo statiškas, bet jo atžvilgiu (taip pat mentalinį) judesį atlikdavo dokumentuotojas/ menininkas. Pavyzdžiui, fotografinėje kompozicijoje „Jubiliejus“ (devinto dešimtmečio pabaiga), fotografinėse serijose „Miego stadijos“ (1991), „Puškinas“ (1991) performatyvumas aktyvuojamas formaliomis manipuliacijomis – dviejų beveik identiškų kadrų ar skirtingų fotografavimo kampų sugretinimu (buvo svarbus ir atitinkamas pavadinimas);
- 5) fotografuojant su šviesos pagalba buvo performatyviai piešiama tiesiogine žodžio prasme, pavyzdžiui, psicho-konstruktyvus piešimas Srogio „Šviesos geometrijoje“ (1991);
- 6) fotosesijai pateikiami ir fotografuojami naturmortai, kompozicijos interjere iš įvairių daiktų, taip pat konceptualizuojamų per pavadinimus, pavyzdžiui, „Van Gogo ir Mane gyvenimas“ (1993), „Maironis“ (1995);
- 7) fotografuojami ir konceptualizuojami rasti, pastebėti gamtos, pramoniniai, interjero objektai/situacijos, pavyzdžiui, „Kultūros vertybės“ (1990), „Pusė skulptūros“

(1990), „Gimtasis kraštas“ (1987), „Tėviškė“ (1991) arba „Elgesys gamtoje“ (apie 1989), kai Srogio kabėji mas ant šakos „paaiškina-mas“ mokslinę (analitinę) stilistiką imituojančiu pavadinimu etc.;

- 8) koliažai, konceptualūs piešiniai dažniausiai būdavo kuriami derinant įvairių antrinės kultūros medžiagą, žaliavą. Koliažams dažniausiai naudotos iškarpos iš žurnalų, sovietinių laikų atvirukai (kartais nuotraukos), juos nežymiai koreguojant, pavyzdžiui, sujungiant du atvirukus arba atviruke nutapant vos pastebimą, bet keičiančią prasmę detalę („Kovo aštuntoji“, 1990), iškarpas derinant su beprasmiškais teiginiais (klasikinio kalbinio konceptualizmo parodijos), kuriant dizaineriškas utopines parodijas („Tautinės tapybos parodos projektas“, 1992) etc.;
- 9) buvo kuriamos ir dokumentuojamos *site specific* instaliacijos gamtoje. Šiuo atveju fotografavimas atlikdavo dokumentavimo funkciją, nes kai kurie šių kūrinių yra išlikę tik fotografijose.

Aptarus formalią šios performatyvios veiklos pusę, reikėtų tarti keletą žodžių apie intencijas. Aptariamo laikotarpio Znamierowskio ir Srogio veikloje, žvelgiant retrospektyviai, matyti ryškūs XX a. septinto dešimto dešimtmečio Rytų Europos ir Sovietų Sąjungos (Maskvos ar Charkovo) *konceptualizmui* būdingi bruožai – rutiniškas, bu(i)tinis, kasdienybės struktūroje pasislėpęs ir oficialių socioestetinių kodų erdvėje nedalyvaujantis performatyvumas² ir/ar emocinis šaltumas, sarkazmas³, išreiškiamas parodijiniu minimalizmu ir/ ar „tuščio veiksmo“, absurdo struktūromis⁴. Kaip jau minėta, devinto dešimtmečio pabaigoje visoje Lietuvoje žiebėsi visuomenės, taip pat meno laisvėjimo, kaitos, avangardizmo židiniai (menininkai atrado kasdie-

nybę ir/ar viešas išraiškos formas), vyko triukšmingi, Sąjūdžio dvasią atliepiantys hepeningų, žemės meno etc. festivaliai. Šia prasme kai kurios Znamierowskio ir Srogio konceptualizmo intencijos, formos buvo epochos dalis. Kita vertus, menininkų „ciniškasis konceptualizmas“ turėjo savitų bruožų.

1988–1991 m. fliuksistinių hepeningų banga Lietuvoje pasižymėjo tautiniam atgimimui būdingu pakylėtumu, egzaltuotu, romantiškai optimistiniu (kartais net krypstančiu į ezoterines potekstes) kolektyviškumu, per keletą metų išaugusių į festivalius ar institucijas. Konkrečiai vaizduojamojo meno sferoje grupė „Post Ars“ orientavosi į savitas (kaip dabar sakytume) teatralizuotas visuomenės šokiravimo formas, „Žalio lapo“ grupė, nors retkarčiais ir veikė „atokiuose gamtos kampeliuose“, taip pat išsiskyrė egzaltuotu vizualumu, teatrališkumu, propagavo ekologines idėjas. O štai Znamierowskis ir Srogis laikėsi nihilistinės nuostatos, kad jokio meno Lietuvoje nėra (tik simuliacijos, besidangstančios tariama tautinės tapybos tradicija), todėl savo aplinką tiesiog pavertė karčios, netgi rezignuojančios, bet išoriškai sarkastiškos ir kartais net hipetrofuotai „optimistinės“ introspekcijos objektu.

Galime sakyti, kad „Post Ars“, „Žalio lapo“, „Prarastosios kartos“ ir kitos grupės tuo metu (iš)gyveno utopinį, veržlų beprasidedančios, atsinaujinančios istorijos, trykštantį kolektyviniu idealizmu ir romantine, sociopoetine estetika, laiką. Kalbant apie Znamierowskį ir Srogį, ko gero, reikėtų pasitelkti priešingą – (ne) išgyvenamo, merdėjančio, paviršutiniško, lėkšto laiko sąvoką, reakcingą ir romantinės prieškario Lietuvos, ir „vertybes

puoselėjančios“ sovietinio-tautinio modernizmo, ir revoliucinio antrosios nepriklausomybės atgavimo patoso, romanti-zuoto bendruomeniškumo atžvilgiu. Šioje konceptualizmo versijoje svarbi specifinė sovietinė-biurokratinė, Vilniaus Olandų gatvės Laidojimo rūmų nuotakomis dvelkianti estetika, išreiškiama pabrėžtinai beprasmiškais, idiotiškais, tačiau „mirtinai“ rimtais veiksmais (pašiepiančiais ir išorinį kontekstą, ir save pačius). Vis dėlto tai nebuvo sovietinės sistemos kritika, o veikiau indiferentiška, mechaniška (ir kartu paradoksliai jautri) lokalsocio-estetinės ir socio-istorinės erdvės preparacija, kurią galima pavadinti tiesiog principu „taip, kaip yra“.

Pabaigoje derėtų tarti keletą žodžių apie minėtų menininkų veiklos (ne)uždarumą. Atrodytų, kalbame apie dailėtyroje neartikuliuotą reiškinį, neturėjusį ir neturintį jokių ryšių su anuometiniu ar dabartiniu šiuolaikinio meno kontekstu. Nepaisant to, šis konceptualizmas paradoksaliai iškeruoja kiek kitame socio-estetiniame kontekste.

Galime kalbėti apie skirtingas „tradicijas“, radusias nišą skirtinguose kontekstuose. Antai minėta romantinė-revoliucinė „1990-ųjų“ jausena („Post Ars“, „Žalias lapas“ etc.) sukūrė mūsų šiuolaikinio „elitinio“ meno sampratą, kuri, stipriai veikiamą sovietinio tautinio modernizmo, iš esmės taip radikaliai ir nekvestionavo estetinės kūrinio prigimties. Pavyzdžiui, Artūro Railos sumanymu po Vilniaus ŠMC važinėjosi rokeriai, toje pačioje institucijoje laikinai buvo įdarbinti bedarbiai ar net buvo bandoma ten pat laikinai įkurdinti profašistinės Mindaugo Murzos organizacijos būstinę, vėliau džiūgaujant, kad menas „įsibrovė net į politikos sferą“.

Kita vertus, galime kalbėti ir apie kiek kitaip suprastas ir realizuotas meno radikalizacijos ir net politizacijos taktikas (kylančias iš Znamierowskio, Ramanausko, Srogio „Lazdynų periodo“ konceptualizmo) dviejų dešimtmečių Algio Ramanausko-Greitai veikloje: SSG, *Radio show* ir jo politiniai performansai⁵, intervencijos į viešąjį sektorių, atliktos prisidengiant populiariąja kultūra, kai buvo veikiamą „seklį“, „banalioje“ socialinėje plotmėje, kartu išsaugant esmines klasikinio performanso struktūras⁶. Taigi išlikę Gintaro Znamierowskio, Donato Srogio originalūs kūriniai, objektai, performansų foto dokumentacijos yra pozityviai netikėtos, neeksponuotos parodose⁷, nedalyvavusios ir nedalyvaujančios naujosios dailės istorijos „rašyme“, bet galinčios įsijungti į žaidimą ir retrospektyviai tą istoriją papildyti.

1. Šios performatyvos veiklos, plėtos Vilniaus Lazdynų rajone (butuose) ir jo prieigose (maždaug dabartinių Bukčių vietovėje), autorystė sąlyginė, nes Gintaras Znamierowskis kūrė performansus su Algiu Ramanausku ir nepriklausomai su Donatu Srogiu, daugumos performansų nuotraukas spaudė Srogis, buvo ir daugiau pavienių pozuotojų, performansų dalyvių.
2. „Pusiau profesionalus“ čekų konceptualistas Jiří Kovanda, atsidūręs savo meto dailės procesų užribyje, nuo aštunto dešimtmečio nuosekliai užsiėmė kasdienybe, atlikdamas viešojo erdvėje nuo įprastų niekuo neišsiskiriančius (ar nedaug tesiskiriančius) veiksmus, tapdavusius performansu menininko intencijų lygmenyje ir užfiksuojamus fotografijose, vėlesniuose veiksmų atpasakojimuose ir komentaruose. Klasikiniais tapo menininko performansai, kai tiesiog stovima telefono būdelėje, laukiant kol kas nors paskambins; upėje delnais pasemiami vandens ir jis išpilamas atgal; viešojo vietoje atliekamas ausies krapštymo, nosies galiuko

palietimo etc. performansas; bute ištempiama virvė ir užfiksuoama kaip performatyvus objektas. Į susitikimą vienoje centrinių Prahos aikščių pakviečiami keletas draugų, pažįstamų, jie, nieko neįtardami stovi, kalbasi, kai Kovanda netikėtai metasi šalin, dingdamas už kampo. Menininkas atlieka minimalias, pavyzdžiui, supiltas iš cukraus intervencijas į architektūrines pastatų, tiltų etc. eksterjero detales...

Aštuntą dešimtmetį reiškėsis vengrų menininkas Endre Tótas fotoaparatu fiksuodavo paprastus veiksmus – žingsnio žengimą, stovėjimą veidu į sieną ar tiesiog įsiamžino prie paminklo Leninui. Vėliau šių „bepasmiškų“ veiksmų fotografijas papildydavo absurdiškai optimistiniais komentarais – „esu laimingas galėdamas žengti žingsnį“, „esu laimingas, galėdamas žiūrėti į sieną“, „esu laimingas, galėdamas stovėti šalia Taveš“ (Lenino) etc.

Maskvos konceptualistų grupė „Kolektyviniai veiksmai“ keletą metų rengdavo performansus – išvykas į užmiestį. Tiesiog kur nors ilgai eidavo, po to išsėdavosi, tiesiog grybaudavo, rengdavo biurokratizuotas akcijas-parodijas sau patiems ar performanse dalyvaujantiems menininkams-žiūrovams. Visų šių veiksmų dokumentacija ir vėlesni aptariamai retrospektyviai tapdavo „konceptualiai kryptinga veikla“.

Su Maskvos konceptualistais ryšius palaikęs Charkovo fotografas Borisas Michailovas plėtojo savitą konceptualios, savotiškai performatyvos, mechaninės ar „apdorotos“ fotografijos, suardančios įprastą estetinio-ideologinio pasakojimo gijas, logiką serijas arba sąsiuvinius, „disertacijas“ etc.

3. Kai kuriais aspektais artimų alter-fotografinėms, ironiškoms, konceptualistinėms klaidėdžių grupės „Doooooris“ (1989–1995) antimeninės veiklos nuostatomis.
4. „Apibūdinome „tuščią veiksmą“ kaip pagrindinį principą, bet kiekvienu atveju jis įgauna vis kitokią formą. Tai galime suvokti kaip tam tikrą laiko trukmę, kai žiūrovai, jei juos tokiais galima pavadinti, „sunkiai supranta“ arba visai nesupranta, kas vyksta. [...] Tuščias veiksmas organizuojamas taip, kad žiūrovas pasijustų įtrauktas į įvykį. [...] Šio patyrimo konkretumas redukuojamas iki minimumo. [...] įspūdis toks, kad akcija tuojau prasidės,

nors iš tiesų asmuo, kuris to tikisi, taip ir nepakliūna į tokią vietą, iš kurios jis galėtų pamatyti ar išgirsti akciją“ (Andrei Monastyrski, „Preface to the first volume of trips out of town“, in: *Total enlightenment. Conceptual art in Moscow 1960–1990*, Hatje Cantz, 2008, p. 333–334).

5. Prisiminkime Jurbarko ir Sraigiaus (Rimo Šapausko ir Algio Ramanausko personažų) apsilankymą Antano Sniečkaus minėjime Mokslių akademijoje apie 2002 m., iš kur buvo išvaryti; buvusios „Jedinstvo“ lyderio – Valerijaus Ivanovo – „sutiktuves“ prie Lukiškių kalėjimo 2006 m. sausio pradžioje, kurios baigėsi Broniaus (Algio Ramanausko personažo) „sumušimu“ ir teismo procesu.
6. Derėtų atkreipti dėmesį į vieną svarbų aspektą – šiuolaikinis vaizduojamasis menas tariamai trina ribas tarp estetikos ir tikrovės, tačiau kartu pavydžiai saugo savo „elitinę prigimtį“ nuo populiariosios kultūros ir kitokių „baisybų“, iš esmės, save pateisindamas kiek modifikuota metapsichologine ir socio-transcendentalistine (ne transcendentine!) modernistine meno išskirtinumo retorika. Iš dalies tai paaiškina mūsų dailės kritikos „alergiją“ Ramanausko veiklai (retkarčiais įtraukiamai į „tikrojo meno“ parodas), mat ji, dažnai artima „tikrojo“, „elitinio“ performansinio šiuolaikinio meno formoms, vis dėlto nepaiso jų išskirtinumo „ritualų“ ir, būdama komercinės kultūros dalimi, apnuogina (ir mūsų) šiuolaikinio meno sistemos biurokratėjimą, artimą tai pačiai komercinei kultūrai. (Mūsų) šiuolaikinis menas gali kvestionuoti ką nori, bet tik ne savo sistemos ribas ar savo funkcijas (vienintelis būdas tai padaryti – veikti kitoje sistemoje), tuo tarpu (alter)performatyvi Ramanausko veikla tiesiog priklausymu kitai socio-kultūrinei sistemai kvestionuoja šiuolaikinį meną ir jo sistemą, kurioje viešai pripažįstamas ir išpažįstamas vienintelis vertės, t. y. *neoliberalios rinkos*, kriterijus, kartu save vis tiek įteisinant ir pateisinant (kiek socializuotais) pseudometafiziniais argumentais.
7. Keletas Znamierowskio tapybos darbų ir objektų eksponuoti 1995 m. SŠMC ir ŠMC rengtoje parodoje „Dėl grožio“.



Donatas Srogis

„Srogio elgesys gamtoje“, 1990, fotografija.
“*Srogis outdoor behavior*“, 1990, photography

In memory of Postmodernism victims

Kęstutis Šapoka

The year 1990, which is acquiring a mythic aspect in (new) Lithuanian history, is remembered more and more often. It is placed between the end of the 1980s, which are linked with the Sąjūdis Revival Movement (approx 1987–1988) and the first decade of the 1990s that are symbolically tied with the withdrawal of the last Soviet troops from Lithuania in 1993.

This period distinguished by a hyper-intensive feeling of change; or even it could be said it was marked by intensively interacting, or often conflicting social, cultural and subjectively psychological time.

The idea of several differently felt periods of time also comes to mind when you happen upon Gintaras Znamierowskis and Donatas Srogis' archival material¹ of (anti) artistic activities (approx 1988–1995).

The works of this period can be conditionally divided into “local performances” (the artists were participants and spectators, who documented the events at the same time), collages, objects and drawings. The performances and actions are conditionally split into three tactics:

- 1) Simulative situations acted in definite surroundings, for instance, not far from the residential district of Lazdynai in Vilnius or enclosed in everyday spaces, e.g. performances in the open “Artists during Winter (c. 1990), “Pocket Sculpture” (1991), simulation of everyday life “Reading in the Evening” (undated), etc;
- 2) Minimal actions-interventions into natural and everyday life surroundings, e.g. placing palettes in landscape, in certain places of the exterior, hanging them in trees, sinking them in water or letting them drift in streams (“Painting. Spring”, “Painting. Summer”, Painting. Autumn”, etc.), or grouping together in a natural interior objects that bring discord (old family paintings next to a reproduction from a popular Soviet animated film (c 1990), etc;
- 3) Contextualisation and conceptualisation of natural situations, landscapes, and found objects.

This activity is united by the process of photographing that also documented and conceptualised the same action, sometimes performing the functions of the performance itself in cases when:

- 1) Performance was revealed repeating and demonstrating/photographing the same action in different situations, e.g. “Performance in a Flat” (1991);
- 2) Movement of the sitter, a turn of the head, a small gesture, blinking the eyes, changing an expression on the face would become a “minimal performance” in a series of photographs, for instance “A. Piesarskas’ Articulation” (c 1990) or “Performance in Nature” (1991);
- 3) Action would become conceptualised when the photographs were printed with additional editing turning them into rep-

- licas of the actions performed for instance, Donatas Srogis’ action of (self)-painting (“D. Srogis Demonstrates the Painter’s Posture”, 1990) or photographs of a dismal suburb with a Russian inscription *Родина Шатруйос Раганы* (Homeland of Šatrijos Ragana) by Gintaras Znamierowskis. In cases like this, the photograph itself acquired features characteristic of an object-idea;
- 4) It was enough to choose a different angle when the sitter/object remained static but the artist moved or performed a mental movement. For instance, in the photographic composition “Jubilee” (end of the 1980s), in the photographic series “Stages of Sleep” (1991), “Pushkin” (1991), the performance is activated manipulating the forms: making parallels of almost identical shots or different angles (the suitable title was also important);
 - 5) Taking photographs a performance-like drawing was made in the direct sense of the word, e.g. psycho-constructive drawing in Srogis’ “Geometry of Light” (1991);
 - 6) Still lifes, compositions from various things in the interior that were also conceptualised with titles e.g. “The Life of van Gogh and Manet” (1993), “Maironis” (1995) are also photographed;
 - 7) Objects/situations found or observed in nature, industrial objects and things of the interior are also photographed and conceptualised, e.g. “Cultural Values” (1990), “Half of the Sculpture” (1990), Homeland” (1987), “Motherland” (1991) or “Behaviour in Nature” (c 1989) when Srogis suspended from a branch is “explained” by a title imitating scientific (analytical) stylistics, etc;
 - 8) Cuttings from magazines and Soviet-time postcards (sometimes photographs) were most often used for collages mak-

ing a slight change in them, for instance, joining two postcards or painting a barely noticeable detail that changes the meaning on a postcard (“8th of March”, 1990), combining cuttings with meaningless statements (parody of classical language conceptualism), creating utopian parodies (“Project for a National Painting Exhibition”, 1992), etc;

- 9) Drawings varied from Sol Lewitt’s conceptual minimalism to parodies of academism.

Having discussed the formal side of the performance-like activities, several words should be said about the intentions. During the discussed period, Znamierowskis and Srogis’ conceptualism is characterised by routine, ordinary performances that are hidden in the structure of everyday life and do not participate in the space of official socio-aesthetical codes and/or social coldness and sarcasm that is expressed by minimal parodies and/or by the structures of an “empty action” and absurdity.

As has been mentioned, all across Lithuania at the end of the 1980s, spots of liberating society and spontaneous artistic avant-garde appeared, and noisy happenings in the spirit of the Sąjūdis Revival Movement, Earth Art festivals and other events took place. In this respect, some of Znamierowskis and Srogis’ conceptualist intentions and forms were part of the period. On the other hand, the artists’ “cynical conceptualism” had its own original features.

Between 1988 and 1991, a wave of Fluxus-like happenings in Lithuania was distinguished by the pathos, ecstatic, romantically optimistic collectivism and the wish to expand the boundaries of traditions.

Znamierowskis and Srogis, however, adopted a nihilist attitude claiming that there was no art in Lithuania (only simulation disguising itself as a seemingly national painting tradition) and turned the atmosphere into an object of a bitter but externally sarcastic and sometimes too “optimistic” introspective.

The aesthetics reminiscent of a specific Soviet bureaucratic atmosphere of the funeral parlour on Olandų Street in Vilnius that is expressed by emphatically meaningless, idiotic and, at the same time, “dead” serious actions is important for their conceptualism. Nevertheless, it was not critique of the Soviet system; rather it was an indifferent preparation of the local socio aesthetic and socio historic environment.

We can speak about various “traditions” that have found a niche in different contexts. The conceptualism of Gintaras Znamierowskis and Donatas Srogis has hardly ever been displayed at exhibitions, has never participated in the “writing” of new Lithuanian art history. However, on the other hand, the principles of this conceptualism have taken root and spread in the specific context of popular culture, for instance, in the work of Algis Ramanauskas-Greita² and his political performances⁴-interventions into the public sector that were performed under the disguise of pop culture when the action took place in “shallow” and “banal” social space preserving at the same time the essential structures of the classical performance.

Therefore, ignored as it was for almost two decades by bureaucratic Lithuanian art criticism the conceptualism of Znamierowskis and Srogis has become relevant in other ways and by other means.⁵

1. The authorship of this performing activity that took place in apartments in Lazdynai in Vilnius, and its suburb (approx present Bukčiai) is conditional as Gintaras Znamierowskis created them with Algis Ramanauskas, and Donatas Srogis, while Srogis printed most of the photographs of the performances; there were also individual sitters and performance participants.
2. Svastikos sukities greitai is a controversial independent rock group founded in 1989 notorious for its provocative social lyrics. Algis Ramanauskas and Darius Karvelis are the founders.
3. Radioshow is a black humour programme that started in 1991 on Radiocentras radio station (later it was transferred to Ultra Vires station; the authors of the programme are Algis Ramanauskas and Rimas Šapauskas). The programme debuted on LNK television channel in 1995. In 2002, it was charged with vulgarity and was cancelled.
4. Here the visit of Jurbarkas and Sraigius (Rimas Šapauskas and Algis Ramanauskas’ personages) come to mind. They turned up at a commemorative meeting in honour of the former communist leader Antanas Sniečkus at the Academy of Sciences in c 2002 and were promptly turned out; the “welcome” of Valerijus Ivanovas, the former leader of the anti-Lithuanian Yedinstvo Movement, when he was released from prison in January 2006 where Bronius (Ramanauskas’ personage) was “beaten” and all ended in a trial, etc.
5. Several paintings and objects by Znamierowskis were on display at the exhibition “Dėl grožio” organized by the Soros Centre for Contemporary Art and the Vilnius Centre for Contemporary Art in 1995.

Interviu:

Kęstutis Šapoka

/

Gintaras

Znamierowski

/

Algis

Ramanauskas

ŠAPOKA: Gaila, kad Donatas Srogis šiuo metu už Atlanto ir negali dalyvauti mūsų pokalbyje. Taigi, pirmiausiai norėčiau išsiaiškinti Lazdynų mikrorajono vaidmenį jūsų konceptualistinėje veikloje. Ar jūs visi – Gintarai, Algi ir Donatas, tuo metu, apie kurį kalbame, gyvenote Lazdynuose? **RAMANAUSKAS:** Mes su Gintaru gyvenome Lazdynuose, pora kvartalų vienas nuo kito. O Donatas gyveno kitame rajone. **ZNAMIEROWSKI:** Donatas gyveno Pašilaičiuose. **RAMANAUSKAS:** Iš pradžių Donato nė nepažinojau. Su juo susipažinau tik vėliau. Vieną kartą pakviečiau į radijo laidą. Kaip tik tuo metu buvo priešrinkiminis metas, vieni iš pirmų laisvų rinkimų Lietuvoje, o Donatas pradėjo varyti paties pasirašytą politinės krypties propagandą, žinoma, juokaudamas. Atsimenu, atbėgo a.a. Hubertas Grušns ir išsprogusiomis akimis stebėjilo į

mane – ką aš atsivedžiau į radiją!? **ŠAPOKA:** O kaip į Lazdynų konceptualizmą įsijungė Donatas Srogis? **ZNAMIEROWSKI:** Lazdynų konceptualizmas prasidėjo kartu su Algiu kaip spontaniškas „šiukšlių“ rinkimas, filmavimas, fotografavimas. Tiesa, filmavo daugiau Algis. Aš daugiau fotografavau. Judantys vaizdai man niekada nepatiko... Donatą pirmą kartą pamačiau Justino Vionožinskio dailės mokykloje. Mokėmės piešimo pas Vytautą Pečiukonį ir zulinome tuos „baisiuosius“ gipsus, sakyčiau, labai preciziškai, netgi fanatiškai. Nors tada nedraugavome, tiesiog matėme, kad abu linkstame į hiperrealizmą, o likusieji po truputį tampa svetimais. Ten pat mokėsi ir Evaldas Jansas, daugelis kitų. Bet ta chebra buvo „ekspresionistais“, mėgdavo pasimušti. O mes – priešingai. Tuo metu, kai visi eidavo į lauką parūkyti, išgerti ar pasimušti, mes sėdėdavome ir, lyg kokios mašinos, kopijuodavome kokį absurdišką gipsinį biustą. O Pečiukonis iš džiaugsmo plodavo katutėmis – kaip panašu! **ŠAPOKA:** Taigi, aš bandau suvokti kaip jūsų kompanija susijusi su tuo Lazdynų periodo konceptualizmu? **RAMANAUSKAS:** Su Gintaru kartu mokėmės nuo pirmos klasės. Kelis metus net sėdėjome viename suole. Gintaras vis kažką paišydavo. Vėliau, jau paauglystėje, Gintaras išėjo mokytis į kitą mokyklą, aš irgi perėjau į sporto mokyklą. Bet karts nuo karto vis tiek susitikdavome. Kai jau buvome maždaug šešiolikmečiais-septyniolikmečiais, Gintaras turėjo foto aparatą, o aš turėjau kino kamerą, tiksliau, ji priklausė mano tėvui ir mes taip, fotografuodami, filmuodami savotiškai siautėdavome. Dar kiek vėliau, jau įstoję į aukštąsias mokyklas, pas Gintarą ar pas mane, prasėdėdavome iki paryčių ką nors paišaliodami, kalbėdamiesi, skaldydami bajorius. **ZNAMIEROWSKI:**

Dabar tai vadinama projektų generavimu. **RAMANAUSKAS:** Vienu metu mūsų tėvai net įtarė mus esant homoseksualais, nes tai sėdėdavome kambaryje užsidarę ir nežinia ką veikdavome, tai kažkur į miškus, dabartinius Bukčius, eidavome neaišku ko... **ŠAPOKA:** O „Performansas bute“ su stovinčiu bybiu – tų laikų produktas? **RAMANAUSKAS:** Taip, tų laikų. **ŠAPOKA:** Kaip į visa tai įsipainiojęs Donatas? **ZNAMIEROWSKI:** Donatas atspaudė daugelį nuotraukų. Yra performansų, atliktų tik su Algiu, yra tik su Donatu. Aš fotografuodavau Algi, Donatas fotografuodavo mane. Bet betarpiškai bendrose akcijose Donatas su Algiu susitikę nebuvo. **ŠAPOKA:** Painu, bet kiek suprantu, 1988–1995 metų veikla yra tarsi jūsų kiekvieno autorinė, bet kartu ir bendra veikla. **ZNAMIEROWSKI:** Taip. Pavyzdžiui, dabar, maketuodamas šios parodos katalogą po kiekvieno darbo, akcijos reprodukcija rašau autoriaus pavardę, bet iš tiesų, tai nevisada tiesa, nes visų tų kūrinių autorystė mišri, kiekvienu atveju priklausanti bent dviems iš mūsų. O jei priskaičiuotume atlikusius techninį darbą – nuotraukų spaudimą, pozuotous – tai autorystė dar painesnė. **RAMANAUSKAS:** Man tai buvo linksmas kvailiojimas... ir įvadas į postmodernizmą. **ZNAMIEROWSKI:** Greičiau, įvadas į šiukšlių meną. Kai dabar bandau prisiminti ką tada darėme, tai buvo chaosas, jokios sistemos. **RAMANAUSKAS:** Turiu omeny įvadą į postmodernizmą tikrąja to žodžio prasme. Jei ne Gintaras, būčiau nei užsikabinęs, nei domėjęsis menu, visais tais Vermeeriais, Grozsais ir Matisais... **ZNAMIEROWSKI:** Visa ką rodžiau Algiui, nebūtinai postmodernizmą, buvo rodoma postmoderniai – be jokios sitemos, istorinės chronologijos. Visa tai mes supratome kaip dešimties metų laikotarpiu sukurtą meną, be jokių priežastinių šaknų, egzistuojantį

tik reprodukcijose. **RAMANAUSKAS:** Beje, Gintaras turėjo labai gerą knygą, žinoma, ji buvo gera netyčia. Tai buvo komunistinio ubliūdiko Liongino Šepečio sukompiliuota knyga „Modernizmo metmenys“. Į ją buvo sudėta viskas, ko tuo metu nerastum niekur kitur. **ZNAMIEROWSKI:** Aiškiai, logiškai išdėstyta. **RAMANAUSKAS:** Taip, modernizmas joje buvo pristatomas kaip labai blogas, bet buvo daug reprodukcijų. **ZNAMIEROWSKI:** Tarp kitko, tai buvo pati mėgstamiausia Donato knyga. Jis ją labai dažnai skaitydavo ir sakydavo, kad ši knyga yra „tai ko reikia!“ **ŠAPOKA:** Grįžtant prie Jūsų konceptualizmo, Gintarai, minėjai, kad jus tada inspiravo principas – Lietuvoje jokio meno nėra? **ZNAMIEROWSKI:** Taip, tuo metu taip ir atrodė. Lietuvoje buvo simuliuojama tapyba, apsimetinėjama konceptualiuoju menu ir tas apsimetinėjimas tęsiasi toliau. **ŠAPOKA:** Koks jūsų konceptualios veiklos kontekste Vilniaus dailės akademijos vaidmuo? Ar pastaroji egzistavo tiesiog paraleliai Lazdynų konceptualizmui ar jis reiškė savotišką atsaką akademijos tūpumui? **ZNAMIEROWSKI:** Į VDA, kuris tuo metu dar vadinosi Institutu, įstojau, berods, 1988 metais, ir institutas tik sustiprino neapykantą bet kokiam menui. **ŠAPOKA:** Bet tuo metu kaip tik vyko garsioji instituto revoliucija, taip vadinami laisvėjimo procesai... **ZNAMIEROWSKI:** Būtent, kaip tik buvo „tautinės dailės“ reabilitavimo, atkūrimo ir įtvirtinimo metai. **RAMANAUSKAS:** Tautinės dailės išpūliavimo metai **ZNAMIEROWSKI:** Taip, galima sakyti, buvo išpūliavimo metai. Hiperrealistui Donatui ta vadinamoji revoliucija buvo peilis į pašonę, nes Donatas buvo ir yra impersonalistas, nihilistas ir dar šiek tiek anarchistas. Ir tokios asmenybinės kombinacijos žmogui visa ta „tautinė dailė“ buvo tiesiog surogatine tešla, iš kurios galima

išminkyti kokį nors konceptualizmą ar ką nors panašaus. Žinoma, labai skurdų, niekam nesuprantamą, nepaklausų, nereikalingą konceptualizmą. Iš tikrųjų, jis tai ir darė. **ŠAPOKA:** Kada važiavote į Maskvą, prieš Dailės institutą ar jau studentavimo laikais? **ZNAMIEROWSKI:** Važiavome, kai dar mokiausi dailės mokykloje. Į Maskvą turėjo vykti grupė Dailės mokyklos mokinių, bet didžioji dalis patingėjo ir likome dviese su Simu Koriu. Bijodami, kad Maskvoje neprasiģertume ir kur nors nesivoliotume, mūsų tėvai buvo susitarę su tokia Tatiana Kolodzei, kad ji mus pasitiks, apgyvendins, prižiūrės. Kolodzei jau tada kolekcionavo rusų avangardistų, Eriko Bulatovo, Iljos Kabakovo ir kitų kūrinius. Taigi, Kolodzei pasakė taip – „Ребята, я вас пристрою к Беленку. Он очень хороший и ласковый.“² Mes tik vėliau supratome, ką reiškia „ласковый“, nes beveik visą mūsų viešnagės laiką Belenokas tame savo bute, viename iš tuometinių Maskvos novostroikių – Komsomolskoje – prasivoliojo visiškai girtas, beveik be sąmonės, tik retkarčiais praplėsdavo akis ir žiūrėdavo į mus lyg į vaiduoklius, savotiškai švelniai ir net nebandydavo su mumis ginčytis. Nežinau ar jis kur nors dirbo, nors kažkokias pajamas gaudavo, už butą, matyt, susimokėdavo. Taigi, Tatianos Kolodzei bute pamatėme to meto rusų avangardo originalų kolekciją, bet Kolodzei mus greitai išprašė ir „pasiuntė“... pas Belenoką. Šiaip taip metro nusi-gavome pas Belenoką, kuris, žinoma buvo girtas, bet mus įsileido. Gyvenome pas jį dvi paras. Peržiūrėjome visus tvarkingai sustatytus jo hiperrealistinius darbus, kurių formatai siekė iki trijų metrų. Ir mums jo darbai tarsi plyta per galva trenkė. Pirmą kartą savo gyvenime pamatėme tikrą meną. Visa tai, ką iki tol buvome matę Vilniuje,

buvo niekai. Iš tiesų pamatėme ir tai, kaip tuometinėje sovietinėje erdvėje elgiasi koks nors Belenokas ar Bulatovas. Jie nesipriešino sovietams, su ta santvarka elgėsi labai „ласково“, t.y., švelniai, į gatves nėjo ir prie bažnyčių kryžiais negulėjo. Tiesiog sąžiningai kūrė, tuo pat metu dirbo kažkokiuose valdiškuose darbuose, nežinau kokiuose... **RAMANAUSKAS:** Turbūt, kinoprokate. **ZNAMIEROWSKI:** Gali būti. Taigi, jie gyveno dvigubą gyvenimą tam, kad menu nereikėtų užsidirbti pinigų. Jų laikysena buvo įspūdinga, bet ne tiesiogiai, nekilo noras jų kūrybą kopijuoti. Įspūdingas buvo jų laikysenos ir elgsenos pavyzdys, priešingas tam kurį piršdavo „tikrieji lietuvių menininkai“ – trumpą laiką pabūti disidentu, o po to tapti valdžios išlaikytiniu. Taigi, kurdamas meną „prilaikyk arklus“ ir kada nors, žiūrėk, tapsi rektoriumi. „Tikrieji lietuvių tapytojai“, iš tiesų, dirbo ne meno, o savivadybos ar ekonomikos srityje. Taigi, tarp kokio Belenoko, jo aplikos ir mūsiškio konteksto buvo milžiniška praraja. Jei nebūtume nuvažiavę į Maskvą, ko gero, ir vietinis mūsų kontekstas atrodytų kitaip. Matyt, vis dar atrodytų, kad mes čia tarsi kokiame Monmarte... O kai grįžome, supratome, kad vietiniai menininkai tiesiog užsidėję impresionistinius, ekspresionistinius ar panašius surogatinius „akinius“... **RAMANAUSKAS:** Prisimenu kaip Gintaras tais laikais keikdavosi, kad visa lietuviška modernioji tapyba yra impresionistinis-ekspresionistinis surogatas ir kad tokios tapybos norma yra „šūdo rudumas ir chaki spalvos“. **ZNAMIEROWSKI:** Iš tiesų visa šita „tautinė tradicija“ yra sumeluota. **RAMANAUSKAS:** Atsimenu, tais laikais, 1986–87 metais, Gintaras mane nusitempdavo į tuometinius Parodų rūmus ar į galeriją prie Cvirkos paminklo, pasižiūrėti

kokios nors tapybos parodos, ir tenai visi darbai būdavo žaliai-rudi... ir dar namas kai kuriuose nutapytas. **ZNAMIEROWSKI:** Ir kartais šiek tiek pilkos spalvos pasitaikydavo... Mes su Donatu į tokias parodas eidavome labai noriai. Žinoma, į jas daugiausia tempdavo Donatas. Pavyzdžiui, skambindavo man iš Pašilaičių ir pranešdavo, kad kažkokioje, atsiprašant, šiknaskylėje, atidaryta kokia nors pasibaisėtina paroda... Tuleikio ar dar kokio panašaus menininko kūrybos paroda, ir reikia būtinai ją aplankyti – prisislėgti dvasiškai. **RAMANAUSKAS:** Atsimenu, su Gintaru, dar būdami šešiolikmečiais-septyniolikamečiais, nuėjome į tuometinį Revoliucijos muziejų, ir pamatčiau tokio meistro, berods, Vinco Dilkos, didžiulį darbą „Steigiamasis kolūkio suvažiavimas“. Sumaniau šamokslą – tą kūrinį sugadinti. Ir ačiū dievui, kad aš to nepadariau. Tai buvo mano didžiausias performansas, kad aš to nepadariau. Įdomu kur dabar tas darbas yra? **ZNAMIEROWSKI:** Jis vis dar kabo tenai pat, yra atskira socialistinio meno salė. **RAMANAUSKAS:** Labai geras kūrinys. **ŠAPOKA:** Iš tiesų, puikus. Dar norėčiau paklausti Gintaro apie savanorišką išstojimą iš VDA, kurio daug kas iš mūsų klasikų, matyt, negali atleisti iki šiol. **ZNAMIEROWSKI:** Taip, išstojimas man tapo tarsi praeikimu (juokiasi). Iš tiesų, kai kurie dėstytojai ilgai mane atkalbinėjo. Net jau kai išstojau, po kurio laiko vėl skambino ir siūlė grįžti į freską (nors mokiausi vitražo specialybėje), gal pagerės... Vienu žodžiu, siūlė pereiti nuo šūdo prie myžalų ir nuo to turėjo pagerėti... **ŠAPOKA:** O Donatas Srogis vis dėlto ištempė ir baigė akademiją? **ZNAMIEROWSKI:** Nežinau kaip, bet ištempė scenografijoje. Nors Donatą VDA visą laiką lydėjo skandalai. Jam tada dėstė Adomas Jacovskis. Tada Donatas buvo šiek tiek daltoniku. Galbūt

dabar jau išsigydė, nežinau. Taigi, jis užsirašinėdavo ant tūbelių spalvas. Ir sukurdavo baisius darbus, nes išorė būdavo hiperrealistinė, o spalviniai ir kiti dalykai, klaidūs. Vienožinskio dailės mokykloje, pas Pečiukonį, Donatas tobulai įvaldė piešinį ir akademijoje piešinius pradėdavo tiesiog nuo kairės pusės ir tokiu būdu piešdamas į dešinę juos pabaigdavo. Nes juk pagal visus piešimo kanonus reikėdavo pasižymėti bendrą objekto konstrukciją, apimtis, vietą lape, šviesos kryptį ir panašiai, o Donatas tarsi fotonuotaukoje tiesiog ryškindavo piešinį. Kai dėstytojas klausdavo ką jis daro, atsakydavo, kad „atkartoja nuotraukos ryškinimą“. Tada dėstytojas klausdavo – „tu ką, fotoaparatą?“ O Donatas atsakydavo, kad taip ir yra. **RAMANAUSKAS:** Atsimenu, tu man pasakojai, kad per kažkokios parodos atidarymą, Donatas, stovėdamas prie vieno iš tapybos klasikų kūrinio, pasakė, kad tokiam darbui atkurti reikėtų daug trafaretų. **ZNAMIEROWSKI:** Donatas piešdavo arba purkšdavo aerografais pasidaręs daugybę trafaretų ir padarydavo tobulai realistinius darbus. Taigi, vienu metu buvo sugalvojęs juodai-baltai, galbūt kai kur įmaišant šiek tiek gelsvos spalvos, pertapyti, atitrafaretuoti visus mūsų ekspresionistus ir tokiu būdu pasiimti jų karmą. **ŠAPOKA:** Jūsų akcijos vykdavo spontaniškai ar prieš tai ką nors sumanydavote? **ZNAMIEROWSKI:** Kas nors iš mūsų tiesiog pasiūlydavo ką nors nuveikti. Pavyzdžiui, Donatas pasiimdavo fotoaparata ir, pavyzdžiui, pasiūlydavo žiemos naktį „eiti į gamtą“. Siaučia pūga. Einame į gamtą: neblavus Simas Korys, blavus Gintaras Znamierowski ir trenktas Donatas Srogis. Ir tokiu būdu gimsta performansas. **ŠAPOKA:** Ar bandėte savo conceptualizmo pavyzdžius rodyti menotyrininkams (-ėms)? **ZNAMIEROWSKI:** Bandėme, bet visa tai buvo

įvertinta labai negatyviai. Tiesa, viena menotyrininkė, berods, Sandra Skurvidaitė, įvertino palankiai. Jai patiko. Tik ji iškart pasakė, kad neturėtume vilčių, jog Lietuvoje tokius menus kas nors, kur nors eksponuos. **ŠAPOKA:** Tai gal ji ir pakvietė dalyvauti ŠMC parodoje „Dėl grožio“? **ZNAMIEROWSKI:** Taip, ji. Tiksliai toje parodoje irgi kilo mažas skandaliukas dėl tų darbų žemo meninio lygio. Nes jie formos ir koncepcijos prasme tokie ir buvo. Jie buvo labai prasti, bet sąžiningi. Jokių „konceptualistinių“ formų mes nieieškojome. Jeigu fotografuojama šiknos skylė, tai ji ir reiškia šiknos skylę, jeigu fotografuojama erekcija, tai ir reiškia erekciją, nieko daugiau. Labai konkretus „menas“, be jokių meninių, estetinių pagražinimų, vykruosų. **ŠAPOKA:** Gintaras pasakojo apie Tavo, Algi, autorinius performansus, pavyzdžiui, kai Piesarskas ėjo keliais aplink bažnyčią... **ŠAPOKA:** Kas toks yra Piesarskas? **RAMANAUSKAS:** Piesarskas yra Gintaro atrastas modelis iš vyresnės klasės. Gintaras jį tapė. O po to, kai jau muzikavau, jį priglaudžiau aš. Kartą Saulėtekyje jis priėjo prie manęs ir sako: „tu grupę turi“. Sakau: „turiu“. „Tai davaj ir aš“, sako jis. „Davai“, atsakiau. Aš turėjau 16 mm kino kamerą „Kijev“. Kartą filmavome SSG klipą dainai „Mokykla“. Siaubingas kūrinys, šlamštas. Prisimenu, kad buvo kaip tik ta diena, gal kokiais 1991 ar 1992 metais, kai milicija tapo policija. Tais laikais nebūdavo jokių scenarijų, tiesiog Piesarskas keliais ropojo takeliu, šalia tos neogotikinės Žvėryno bažnyčios. Dar vienas mano bičiulis sėdėjo netoliese, žiūrėjo kaip filmuoju. Tuo metu pro šalį ėjo davatkų būrelis. Jos paklausė, ką mes čia veikiamo. Mano bičiulis atsakė, kad filmuojame fylmą (su rusišku minkštumo ženklu po „l“). Tada jos paklausė, apie ką filmas? O mano bičiulis atsakė, kad „apie karą“. O po kiek laiko prie

manęs priėjo perpykęs kunigas ir čiupo kino kamerą. Pradėjo rekti, kad mes tyčiojame iš bažnyčios. Atsakiau, kad taip, tyčiojame. Jis stūgavo, kad iškvies miliciją, o aš atsakiau: „Milicijos nebėra, dabar jau policija“. Vis dėlto, kameros jis neišplėšė ir ta filmuota medžiaga liko. Ir taip buvo nufilmuotas Piesarskas, einantis keliais aplink bažnyčią. Žinoma, aš nemanau, kad tai yra menas. **ZNAMIEROWSKI:** Tai ir yra rimtas menas, tai – performansas. Juk tais laikais mes norėjome nuo „to meno“ pabėgti kuo toliau. Nuo visokių dažų, potėpių. **ŠAPOKA:** Kaip nuo tokio „šiukšlių“ conceptualizmo, Gintarai, pasukai į formaliai ir konceptualiai sterilią kūrybą? **ZNAMIEROWSKI:** Nežinau. Jūs menotyrininkas, jums ir aiškintis.

Pastabos: Donatas Srogis

1) Manau, mes be reikalo stojame į dualizmą su VDA ir rudai/žaliuoju tautiniu menu. Nepaisant „tūpumo“, VDA man asmeniškai buvo didelis FUN – nuotykis, anekdotas, jei galima taip sakyti. Patyriau didelį sukrėtimą stebėdamas Gintaro Znamierowskio kaip kūrėjo ir VDA kaip sistemos priešpriešą. Tas sukrėtimas padėjo išsivaduoti iš maestro Alegrus misterijų ir VDA dogmų. Tai privertė susimąstyti ir pastūmėjo ieškoti

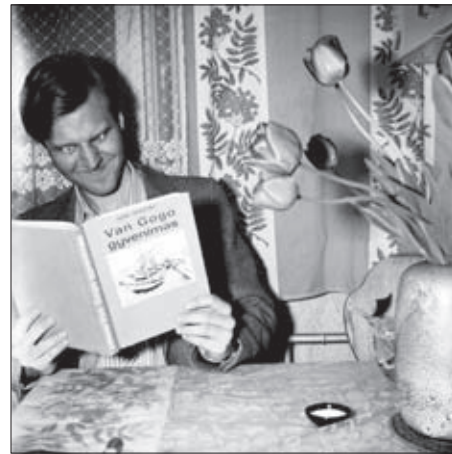
ŠAPOKA: Galiu pasakyti, kad ir tas jūsų conceptualizmas tam tikra prasme labai švarus ir grynas, kaip sakei, be jokių vykruosų, tiesiog „taip kaip yra“. **ZNAMIEROWSKI:** Tada rūpėjo impersonalumas, beveidiškumas. Kuo bedvasiškiau, tuo geriau, tuo mažiau me kaip nereikalingas šiukšlinas apnašas. Menas mums, ypač Donatui, atrodė kaip pigi pornografija, parduodama kioskeliuose vaikams. **RAMANAUSKAS:** Man, visų pirma, tai buvo geras humoras. Tai iš tiesų buvo juokinga. **ŠAPOKA:** Ar galima sakyti, kad Gintaro ir Donato conceptualizmas, nedaugyvaudamas mūsų „šiulaiškinio“ meno genezėje, vis dėlto gyvavo ir tebegyvuoja Algio veikloje, „SSG“, „Radio show“, politi-

niuose performansuose? **ZNAMIEROWSKI:** Taip, tiesiog Algis tuos dalykus pritaikė praktiškai, kas mums su Donatu niekada nerūpėjo. Mes tiesiog derėme tai, kas patiko. Mums nerūpėjo iš to užsidirbti ar parodyti plačiajai publikai. **RAMANAUSKAS:** Taip, Gintaras mane stipriai įtakojo. Tikiuosi, kad ir aš nelikau skolingas.

1. Tatiana Kolodzei (Татьяна Колодзей) – Rusų (t.p. sovietų sąjungos) ir Rytų Europos šiuolaikinio meno kolekcionierė, 1991 m. Niujorke įsteigusi *Kolodzei Art Foundation*.
2. Vaikiniai, apgyvendinsiu jus pas Belenoką. Jis labai geras ir rūpestingas.
3. Piotr Belenok (Пётр Беленок) – Vienas iš garsių XX a. 7–10 deš. Maskvos avangardistų. Gimė 1938 m., Kijevo apskrityje, mirė 1991 m. Maskvoje.



Donatas Srogis
„Srogio elgesys patalpoje“, 1989, fotografija. *“Srogis indoor behavior”, 1989, photography*



Gintaras Znamierowski
 „Nepavykęs performansas“, 1990, fotografija.
“Failed Performance”, 1990, photography

Gintaras Znamierowski / Donatas Srogis
 p. 12 „Vakaro skaitiniai (van Gogas)“, 1991, fotografija.
“Night Readings (van Gogh)”, 1991, photography



Gintaras Znamierowski

„Performansas kieme“, 80-ji, fotografija. *“Backyard Performance”, 1980, photography*

p. 15 „Jubiliejus“, 80-ji, fotografija. *“Anniversary”, 1980, photography*

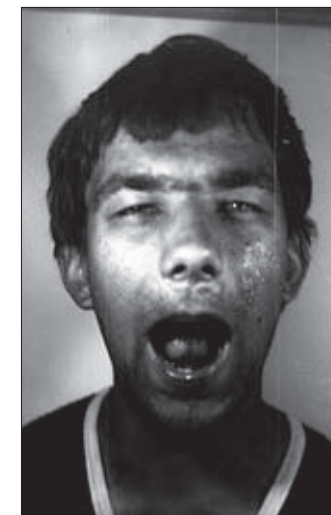
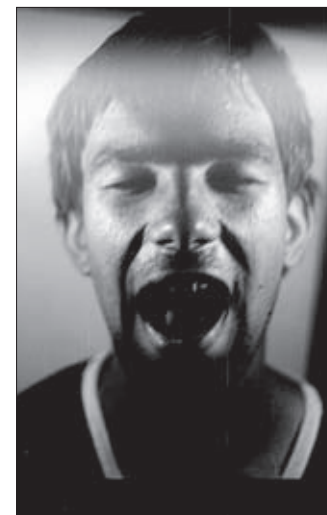


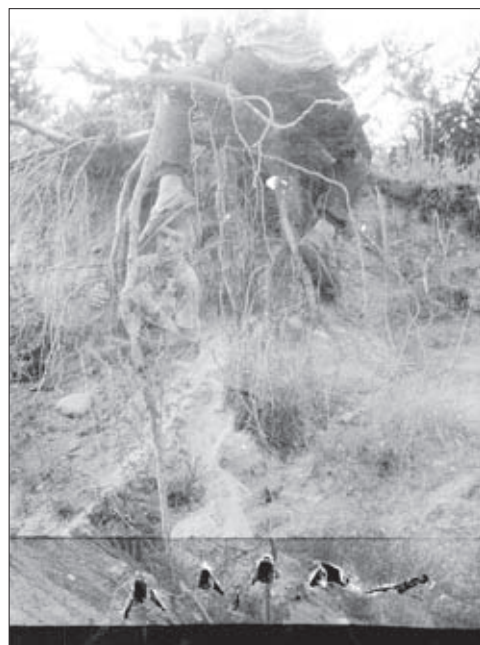


Gintaras Znamierowski

„Performansas bute“, 1991, fotografija. *“Apartment Performance”, 1991, photography*

p. 17 „A. Piesarsko artikuliacija“, 1991, fotografija. *“A. Piesarskas Articulation”, 1991, photography*



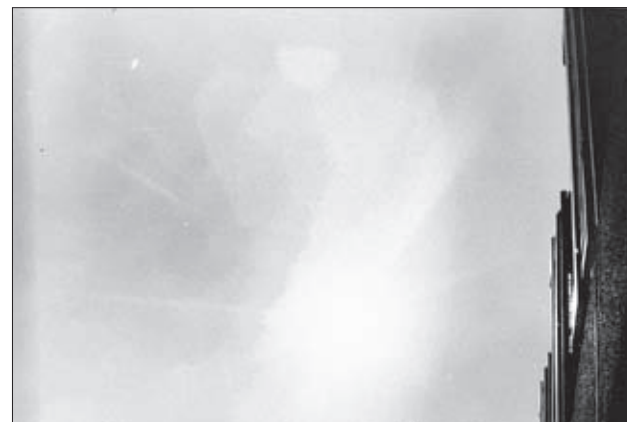


Gintaras Znamierowski
 „Paveikslų reprezentacija“, 1992, fotografija. *“Artwork Presentation”, 1992, photography*
 p. 18 „Performansas su A. Piesarsku“, 1992, fotografija. *“Performance with A. Piesarskas”, 1992, photography*



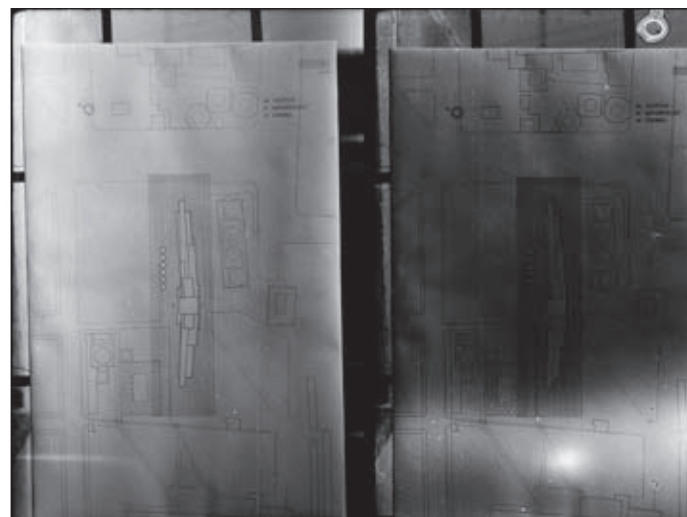
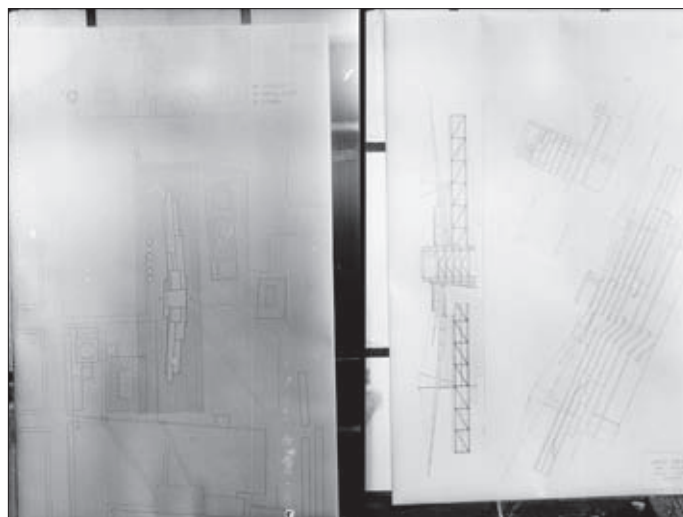
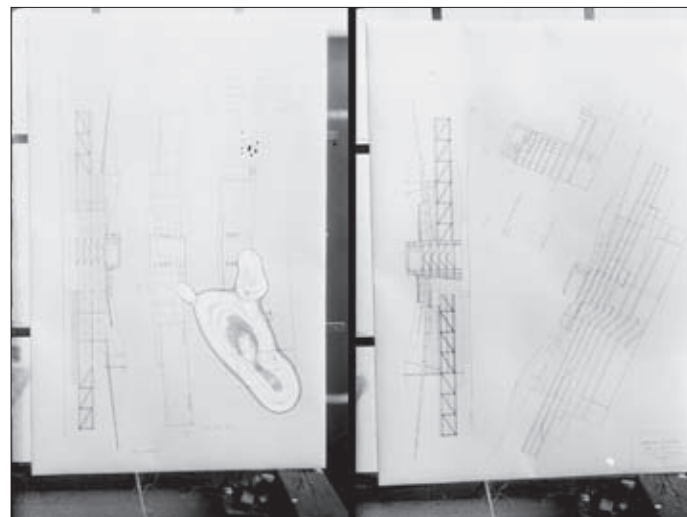
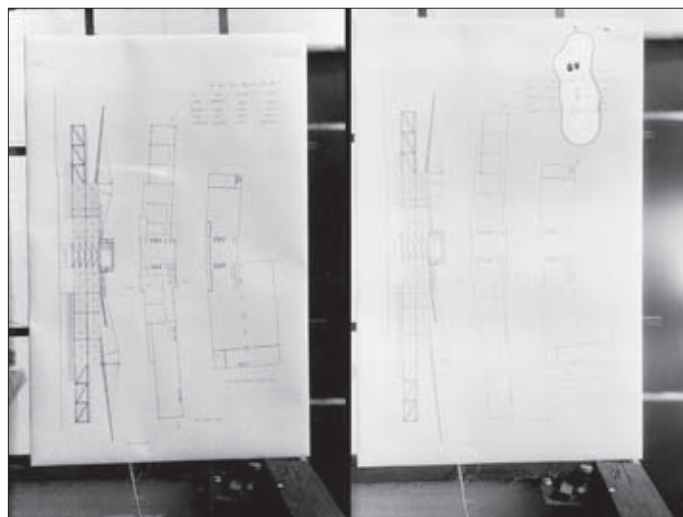
Donatas Srogis
 „Menininkai žiemą“, 1990, fotografija.
“Artists in the Winter”, 1990, photography





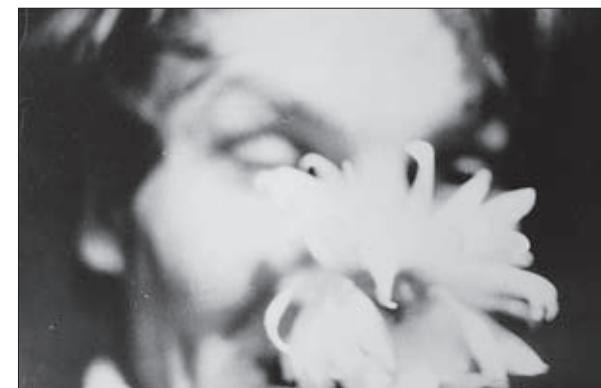
Donatas Srogis
„Šviesos geometrija“, 1991, fotografija. *“Geometry of Light”, 1991, photography*

p. 22 Gintaras Znamierowski / Donatas Srogis
„Kišeninė skulptūra“, 1991, fotografija. *“Pocket Size Sculpture”, 1991, photography*



Gintaras Znamierowski
 „Miego stadijos“, 1991, fotografija.
“Stages of Sleep”, 1991, photography
 p. 24 „Projektas“, 1992, fotografija.
“Project”, 1992, photography





Gintaras Znamierowski
 „Performansas su gėlė“, 1992, fotografija.
„Performance with a Flower“, 1992, photography
 p. 26 „Performansas gamtoje“, 1991, fotografija.
„Performance in the Nature“, 1991, photography



1



2

3



4



Gintaras Znamierowski

1. „Tapyba. Pavasaris“, 1991, fotografija.
“Painting. Spring”, 1991, photography
2. „Tapyba. Ruduo“, 1991, fotografija.
“Painting. Autumn”, 1991, photography
3. „Tapyba. Vasara“, 1991, fotografija.
“Painting. Summer”, 1991, photography
4. „Tapyba. Žiema“, 1991, fotografija.
“Painting. Winter”, 1991, photography



1



2



4



5



3

Gintaras Znamierowski

1. „Menų šeimoje“, 1992, objektas.
“In the Family of Arts”, 1992, object
2. „Modernizmo glūdumose“, 1992, objektas.
“In the Abyss of Modernism”, 1992, object
3. „Skulptūra“, 1994, fotografija.
“Sculpture”, 1994, photography
4. „Konceptualaus meno kolekcija“, 1991–1992, objektas.
“Conceptual Art Collection”, 1991–1992, object
5. „Suprematinė kompozicija su dviem stačiakampiais“, 1992, koliažas.
“Suprematic Composition with Two Rectangles”, 1992, collage
6. „Suprematinės veiklos“, 1992, koliažas.
“Suprematic Activities”, 1992, collage



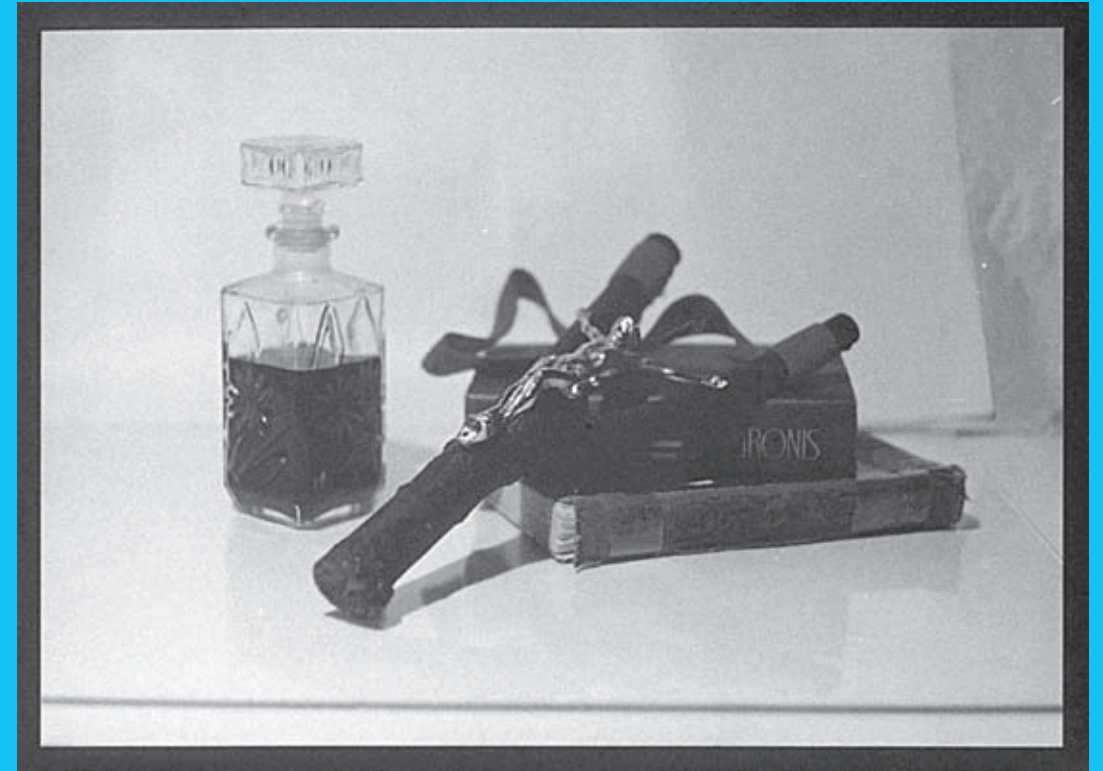
6



1



2



3



4 A/B

Gintaras Znamierowski

1. „1917“, 1988, koliažas. „1917“, 1988, collage.
2. „Kovo 8-jį“, 1990, guašas, atvirukas. „March 8“, 1990, gouache, postcard
3. „Maironis“, 1995, fotografija. „Maironis“, 1995, photography
4. „Drožiniai. Iš feminisčių meno rinkinio“, 90-ji, objektai. „Carvings. From Feminists' Collection“, 1990, objects.

4 C





p. 34–36 Donatas Srogis
 „Puškinas“, 1991, fotografija. *“Pushkin”, 1990, photography*



Gintaras Znamierowski

1. „Pasternakas“ iš ciklo „Romantikių nekrofilija“, 1990, koliažas. *“Pasternak. From the Series of “Romantic Necrophiliacs””, 1990, collage*
2. „Puškinas“ iš ciklo „Romantikių nekrofilija“, 1990, koliažas. *“Pushkin. From the Series of “Romantic Necrophiliacs””, 1990, collage*



1



2



3



4

Gintaras Znamierowski

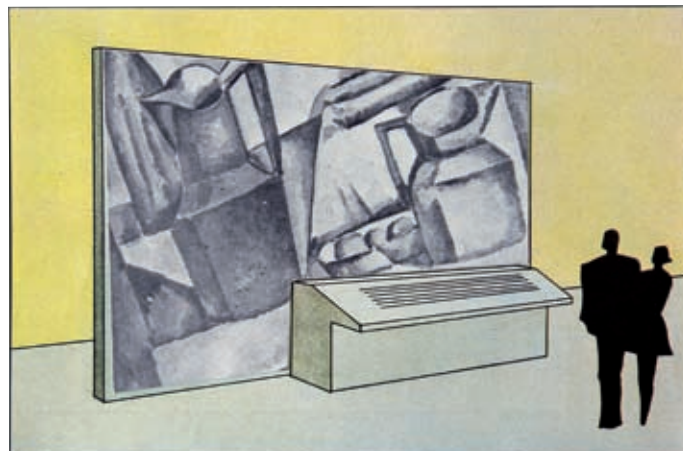
1. „Kultūros vertybės“, 1991, mišri technika.
“Cultural Values”, 1991, mixed technique
2. „Šatrijos raganos tėvynė“, 1991, mišri technika.
“Homeland of a Witch of Satrija”, 1991, mixed technique
5. „Peizažas „Ščija“, 1991, fotografija.
“Landscape “Shchiya”, 1991, photography

Donatas Srogis

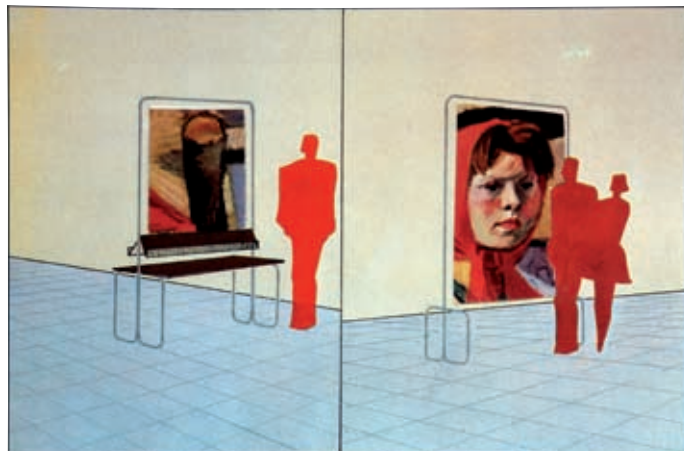
3. „Kultūros vertybės“, 1988, fotografija.
“Cultural Values”, 1988, photography
4. „Aluminio pudra dažytas akmuo“, 1990, fotografija.
“Aluminum powder painted stone”, 1990, photography



5



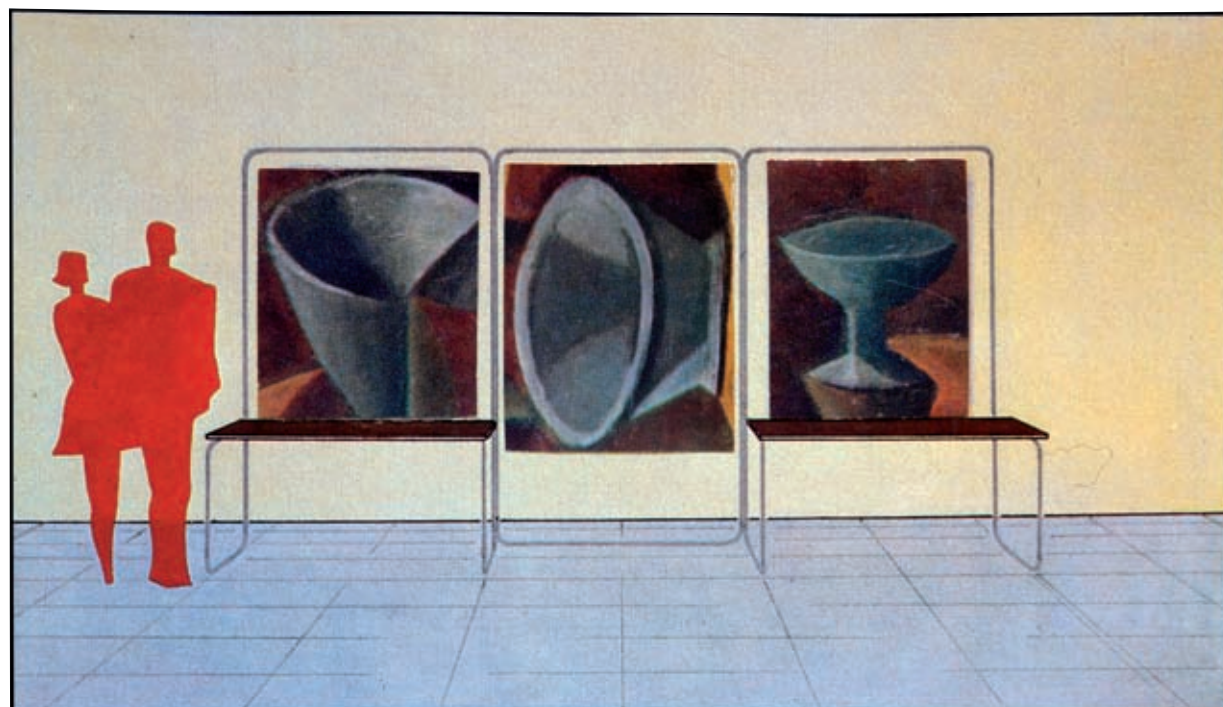
1 A



1 B



2



1 C

Gintaras Znamierowski

1. „Tautinės mokyklos tapybos parodos projektas“, 1992, koliažas.
“Exhibition Project of the National School of Painting”, 1992, collage
2. „Tautinės mokyklos tapybos performanso projektas“, 1992, koliažas.
“Performance Project of the National School of Painting”, 1992, collage



Donatas Srogis

1. „Architektūrinė situacija“, 1991, fotografija, koliažas.
“Architectural situation”, 1991, photography, collage
2. „Erdvė (žiemos metu)“, 1990, fotografija.
“Space (In winter time)”, 1990, photography

Gintaras Znamierowski

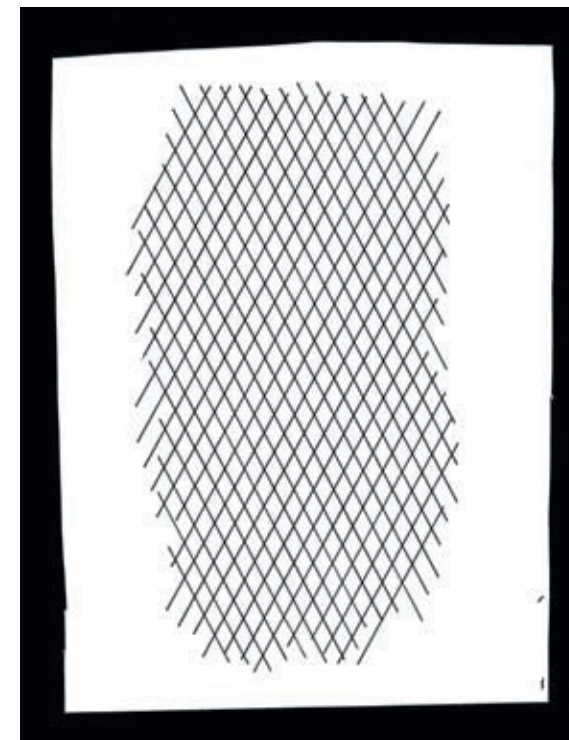
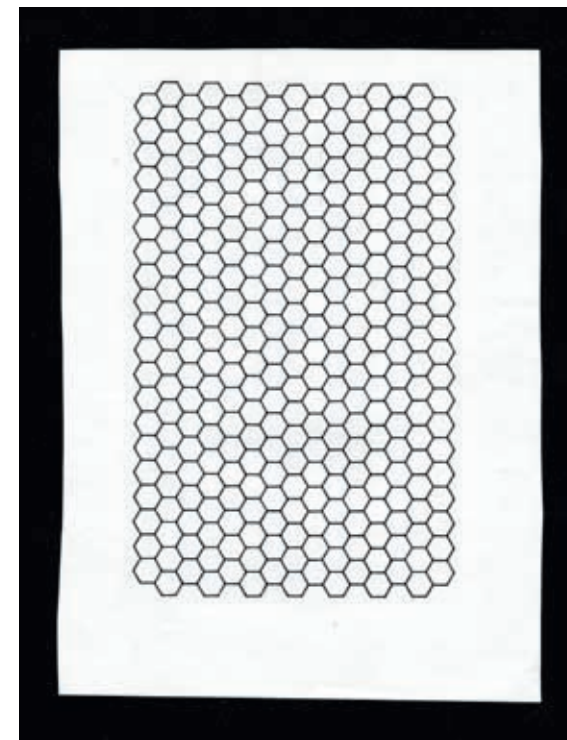
3. „Erdvės skurdas“, 1992, objektas.
“Poverty of Space”, 1992, object



1



2



3



4

Gintaras Znamierowski

1. „Gimtieji namai“, 1990, fotografija.
“Home sweet home”, 1990, photography

Donatas Srogis

2. „Be pavadinimo“, 1990, tušas ant popieriaus. “Untilted”, 1990, ink on paper
3. „Grafika“, 1990, tušas ant popieriaus.
“Graphic”, 1990, ink on paper
4. „Eskizas skurdžiam performansui ant teniso stalo“, 1989, fotografija. “Sketch for a poor performance on a tennis table”, 1989, photography



Gintaras Znamierowski
„Uždaros erdvės“, 1988, fotografija. *“Enclosed Spaces”, 1988, photography*



Gintaras Znamierowski
„Šeima“, 1990, koliažai.
“Family”, 1990, collage





Gintaras Znamierowski

„Akloji Vera. Aklas tikėjimas“, 1990, koliažas.
“Unseeing Vera. Implicit Faith”, 1990, collage



Donatas Srogis

„Dailininko poza“, 1990, fotografija, polivenilacetatiniai dažai.
“Stance of an Artist”, 1990, photography, polyvinyl acetate paint



1

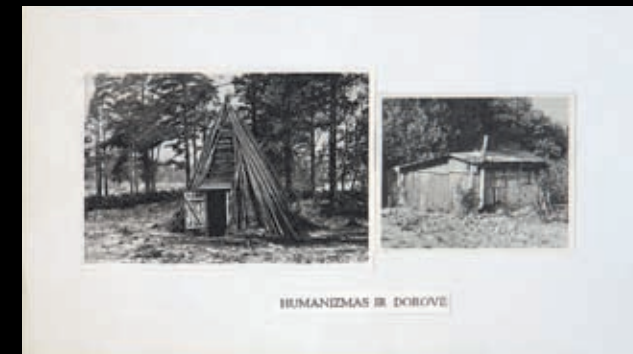
Gintaras Znamierowski

1. „Mokslo ir kultūros pažanga“, 1994, objektas. *“The Progress of Culture and Science”, 1994, object*
2. „Kultūros humanizmas“, 1992, koliažas. *“Cultural Humanism”, 1992, collage*
3. „Humanizmas ir dorovė“, 1992, koliažas. *“Humanism and Moral”, 1992, collage*
4. „Sėkmės formulė“, 1992, koliažas. *“Formula of Fortune”, 1992, collage*



2

KULTŪROS HUMANIZMAS



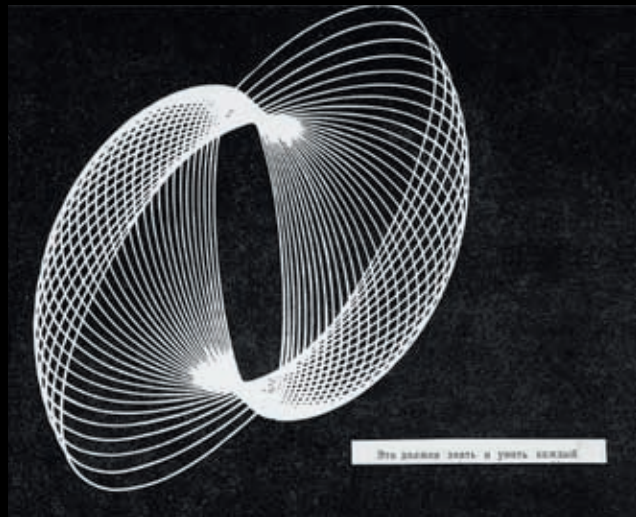
HUMANIZMAS IR DOROVĖ

3

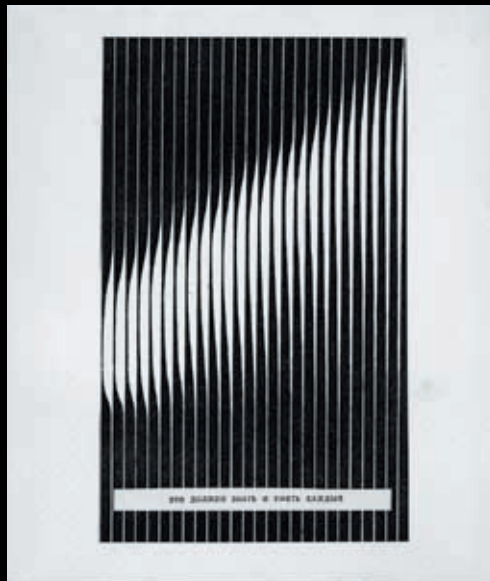


4

УЧАСТНИКИ СИСТЕМЫ ИСКУССТВА
ФОРМУЛА УСПЕХА



1 A



1 B

Gintaras Znamierowski

1. „Tai turi žinoti ir mokėti kiekvienas“, 1992, koliažas. *“Everyone should know this and be able to do it”, 1992, collage*
2. „Dvasinės kultūros reiškiny. Dvasinės kultūros sistemoje“, 1992, koliažas. *“Phenomenon of spiritual culture. In the system of spiritual culture”, 1992, collage*
3. „Ščija. 2 kartus“, 1991, koliažas. *“Shchiya. Twice”, 1992, collage*
4. „Vertikali pievelė“, 1988, guašas. *“Vertical Lawn”, 1992, gouache*



3



2



4



Gintaras Znamierowski

1. „Legenda“, 1990, koliažas. *“The Legend”, 1990, collage*
2. „Nėra kito gyvenimo“, 1990, koliažas. *“There is No Other Life”, 1990, collage*

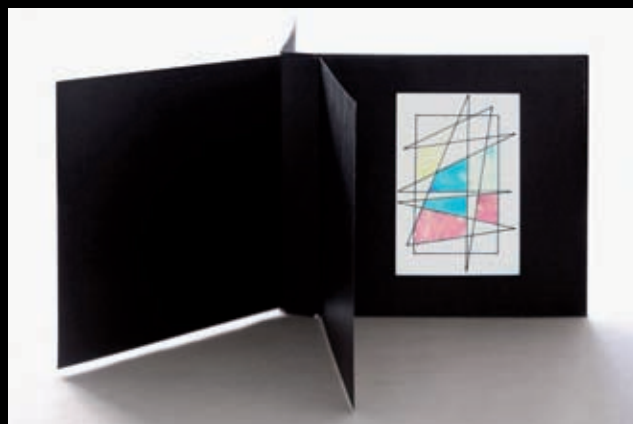
1



2



1



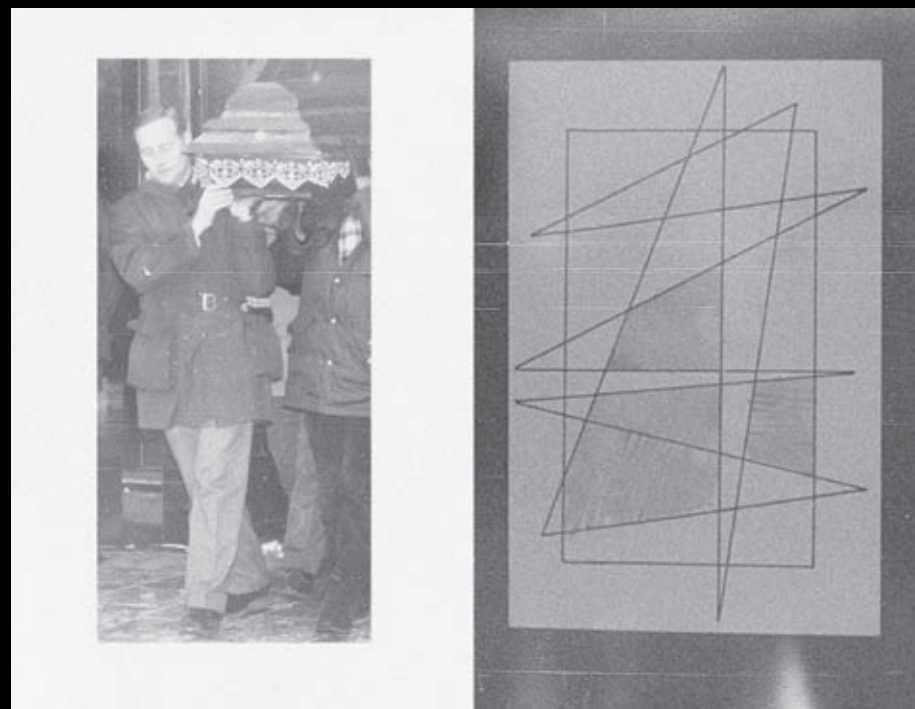
2

Gintaras Znamierowski

1. „Kritusiems kariams“, 1990, fotografija. *“To Fallen Soldiers”, 1990, photography*
2. „Gyvenimo stadijos“, 1992, objektas. *“Stages of Life”, 1990, object*
3. „Gyvenimo stadijos“, 1990, fotografija. *“Stages of Life”, 1990, photography*



3





Jono Meko vizualiųjų menų centras

Sudarė Kęstutis Šapoka

Dailininkas Gintaras Znamierowski

Viršelyje

On the Cover

1. Donatas Srogis, „Be pavadinimo“, 1988, fotografija.

“Untitled”, 1988, photography

4. Gintaras Znamierowski, „Parodų rūmai“, 1992, koliažas.

“Art Gallery”, 1992, collage

ISBN 978-9955-548-44-7