
ŠMC kaip totali instaliacija, 2000 m.

The turn of one century calls up others, and 2000 was no exception (...). Yet what struck me, in the midst of this recent parade of Art Nouveau manifestations, was its strong echo of the present – an intuition that we live in another era of blurred disciplines, of objects treated as mini-subjects, of total design, of a *Style 2000*.¹

Rašyti tekstą apie Valdą vis dar sunku. Nes iki šiol kasdien gyvenu jo karalijoje,² jo dešimtmečius kurtoje aplinkoje, dirbu su ilgamečiais jo bendražygiais, kuriems taip pat kaip ir man sunkiai sekasi patikėti, kad jo jau nėra. Valdas išties dar vis čia, ŠMC, su savo totalia privačia ideologija.³

Apie tai daug galvojau nuo 2002 m., kai pradėjau dirbti šiame pastate, kuris buvo tokia totali estetiinė visuma, kad be visos jo traukos, drauge knietėjo ir nuo jos emancipuotis, ieškoti savo mentalinės erdvės, kad visai neišnykti. Didžia dalimi šis stilius buvo Valdo kūrinys, Valdas konstravo vizualinę ir funkcinę pastato dinamiką nuo 1996 m. Valdo totalumas, jo „privati ideologija“ skleidėsi visomis formomis tiek ekstensyviai, kad išsyk stigo atstumo ją reflektuoti. Manau, kad neveltui iki šiol mažai rašyta apie jo kūrybą, kuri šiaip jau ryškiai skyrėsi nuo kitų, bent jau lietuviškų, erdvių (fizinų, socialinių ir konceptualių) formavimo būdų. Praėjus kuriam laikui, dar ryškiau matosi keliolika metų formavęsis Valdo Ozarinsko archeologinis sluoksnis. Dabar, jau praėjus geram dešimtmečiui nuo kai kurių Valdo kūrinių – tokių kaip ŠMC Fluxus kabineto ekspozicijos ar ŠMC fojė dizaino - sukūrimo, jais susidomėjimas akivaizdžiai išaugo ir tarptautiniu mastu. Šiandien geras laikas fiksuoti ir reprodukuoti ŠMC kaip totalų Valdo kūrinį visokiais būdais dėl artėjančios pastato rekonstrukcijos (2019-2020 m.), kuri neišvengiamai turės struktūrinti, hierarchizuoti ir fragmentuoti skirtingus pastato laiko sluoksnius, dalį jų ištrindama tam, kad ištrauktų ankstesnius.

Įdomu galvoti, kaip parodų erdvės įsivaizduojamos skirtingais laiko tarpais, kaip kiekvienąkart jas iš naujo perkuriant, jos suskliaudžiamos lyg neutralios patogesnės aplinkos kažkam atsirasti, bet kiekvienąkart jose netrukus išryškėja didžiausi, anuomet neįvertinti jas sukūrusio laiko tekstai. Taip buvo 1968 m., kai buvo pastatytas modernus funkcionalus Parodų rūmų (nuo 1992 m. ŠMC) pastatas, taip buvo ir apie 2000 m., kai jis buvo bandomas versti į „baltą kubą,“ jungiantis prie tarptautinių šiuolaikinio meno eksponavimo būdų. Ilgą laiką ir mes manėme, kad dirbame „balto kubo“ erdvėje, kol prieš kelerius metus staiga pastebėjome gausybę iš tiesų mus visą tą laiką supusių spalvų

¹ Hal Foster, „Design and Crime“/2002, *Design and Art, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, London: MIT, Massachussets, 2007, 66.

² Nuo 2002 m. dirbu Šiuolaikinio meno centre (toliau – ŠMC).

³ „Privati ideologija“ – 1999 m. įsikūrusi lietuvių architektų grupė, konceptualiai tyrinėjanti erdvę ir kurianti konceptualią architektūrą, peržengiančią disciplinos ribas. Jos branduolys – Marina ir Audrius Bučai, Aida Čeponytė, Gintaras Kuginys, Valdas Ozarinskas.

– savitų pastate dirbusių architektų (Vytauto Čekanausko, Gražinos Pajarskaitės, Valdo Ozarinsko ir kt.) autorinių technologinių ir erdvinių sprendimų, skirtingo laikmečio elementų, tarp jų - lokalių sovietinių, įvairaus laiko savadarbių, konvertuotų tipiškai vietinių industrinių, įvairiai senstančių ir skirtingai atlaikančių laiko išbandymus. ŠMC yra ne tik institucija, bet ir estetinė sistema, didele dalimi sukurta ir Valdo Ozarinsko.

Šiuolaikinio meno centras kaip moderni Kunsthallės tipo institucija, dirbanti su gyvais meno procesais, buvo įkurta 1992 m. iki tol buvusiame Parodų rūmų pastate. Jos direktorius Kęstutis Kuizinas pradėjo dirbti su nauju kūrybiniu kolektyvu, į kurį atėjo labai jauni, ką tik studijas pabaigę žmonės (Ernestas Parulskis, Erika Grigoravičienė, Kostas Bogdanas, Evaldas Stankevičius, Liutauras Pšibilskis ir kt.), kurie kūrė jaunos institucijos veidą, strategiją, veiklą ir aplinką. Valdas Ozarinskas prisijungė 1996 m. (jo partnerė ir kūrybos bendražygė - Aida Čeponytė jau nuo 1993 m. kūrė ŠMC grafinį dizainą) ir iki maždaug 2010 m. iš esmės kūrė ŠMC vizualinį stilių – interjerų detales, baldus, grafiką, medžiagiškumo sprendimus, parodų ekspozicijų architektūrą. Šis “sluoksnis” dabar jau įdomus ir kaip savo laikmečio (maždaug 1990-2010 m.) idėjų istorijos ir materialiosios kultūros reiškiny, turintis konkrečias jį formavusias įtakas bei kontekstus.

Jeigu 1967 m. Edmundo Čekanausko suprojektuotas ŠMC pastatas yra vienas iškiliausių Lietuvos pokario modernizmo architektūros pavyzdžių, tai Čekanausko studento Ozarinsko ilgametės intervencijos į šį pastatą buvo pagarbos modernizmo meistrui gestai, pratęsiantys ir kai kuriuos lietuviškai brutalizmo architektūrai būdingus principus. Pirma, savo laiko naujausių industrinių medžiagų ir formų fetišizavimas – mėgavimasis jų estetika, apnuoginimas, akcentavimas, dažnai pirminės industrinių gaminių funkcijos sąskaita, pirminę funkciją pakeičiant kita. Antra, projektavimas modulinėmis sistemomis. 7-ame ir 8-ame dešimtmečiais ši industrinio medžiagiškumo konversijos tradicija įsigalėjo iš dalies priverstinai. Dėl medžiagų ir gaminių pasirinkimo stokos sovietmečiu architektai būdavo priversti ieškoti išeikių ir kurti unikalius apdailos sprendimus ar įvairovę perdirbdami jau esamus gaminius, pavyzdžiui, panaudodami stiklines šviestuvams gaminti kaip, pavyzdžiui, Operos ir baleto teatro fojė atveju, ar išrasdami įvairiausias betono sienų faktūras, atliekamas rankiniais apdailos būdais – maišymu su žėrinčio akmens miltais, taškymu ar medžio formų atspaudais. 7-ame, 8-ame dešimtmečiais sukurtose aplinkose dominuoja betono, stiklo ir medžio paviršiai. Tokiomis grubaus žėručio sienomis buvo dekoruoti ir ŠMC interjerai, kaip ir neišlikusi stiklo blokelių „kolona-laiptinė“ pastato fasade, turėjusi užslėptą laiptinę į buvusį Valdo ofisą, jo pasaulį.

Valdo mėgiamos medžiagos visai kitokios – tai jo laiko industrinių gaminių ir technologijų rinkiniai ar pergaminiai, nors ir lydimi akivaizdžios pagarbos bei nuorodų į vėlyvąjam industrijos laikotarpiui būdingas medžiagas, formas, funkcijas. Ozarinsko objektuose daug plieno, gumos, plastiko, polietileno, varžtų, vamzdelių, guminių žarnų, bet ir video, televizijos, garso technologijų, naujųjų medijų. Pirmoji išvardintų medžiagų dalis – tai klasikinės modernistinės medžiagos ir gaminiai, tačiau tradiciškai būdingi vidinėms

konstrukcijoms ir pagalbinėms inžinerinėms sistemoms, kurios paprastai slepiamos po apdailos kiautu. Valdas Ozarinskas jas kaip tik išviešina, apropijuoja, pergamina ir fetišizuoja, pavyzdžiui, konstruodamas naują ŠMC bilietų kasą iš sklandytuvo sparno, lentynas iš plastikinių sandėliavimo dėžių, galiausiai atidengdamas originalias gelžbetonines ŠMC fojė konstrukcijas ir jas sušviesdamas neonais 2006 m.

„Emisijos“ projekte.

Inžinerijos ir pastatų „vidurių“ išviešinimas, jų pavertimas objektu, tam tikru *ready made'u*, netgi dekoro elementu – jau nuo 8-ojo deš. taikytas postmodernizmo ir *high-techo* dizaino principas, kurio ryškiausia ankstyviausia apraiška – 1971 m. Renzo Piano ir Richardo Rogerso projektuotu tuo metu itin novatorišku Paryžiaus Pompidou centro pastatu. Pastarosios tendencijos Lietuvoje ir regione buvo aktualizuotos vėliau, jau praėję tam tikrą geografinę ir diskursyvią lankstą ir atkeliavę 10-ame XX a. dešimtmetyje.

Šios tendencijos buvo naujai aktyvuotos bendros poindustrinės kultūros ir subkultūrų, kurios po „geležinės uždangos“ griuvimo formavo naujojo Berlyno ir kitų Rytų Europos didmiesčių alternatyvias kūrybines scenas – muziką, madą, dizainą, gyvenimo būdą ir požiūrį į pasaulį. 10-asis dešimtmetis Rytų Europos regione be abejonės buvo kaitos ir pasaulio perkūrimo laikas, o Berlynas – vienas ryškiausių centrų, kuriame ištuštėjusių urbanistinių erdvių daugybė, nepriteklus ir kurį laiką ir perkurinėjamos ekonominės ir biurokratinės sistemos kūrė laisvės, naujo gyvenimo pažado atmosferą. Ji įgalino jaunos žmonės čia lengvai kurtis ir eksperimentuoti, tikėti, kad jie patys gali susikurti naująjį pasaulį. Ši poindustrinė kultūra, be abejonės, buvo susijusi su apleistais fabrikais, tiesioginiu jų ir juose randamų daiktų, sistemų ir medžiagų panaudojimu, pramoninės architektūros grožio atradimu. Ji buvo persmelkta nostalgija nykstančiai pramonei modernybei ir jos fetišizavimu. Nepaisant minimalių gyvenimo sąlygų okupuotose užimtose tuščiose patalpose ir čia klestinčios pagarbos savadarbėms (*DIY*) praktikoms, ši kultūra buvo technologizuota ir urbanistinė, iš dalies jau egzistuojanti globaliuose tinkluose. Kartu jai būdinga politiška antimiesčioniška ir antiinstitucinė laikysena, pasipriešinimas galios struktūroms, autentiškos saviraiškos bei formų paieška.

Alternatyvaus tradiciniams gyvenimo būdams paieškose svarbi buvo ir estetinė aplinka – elektroninė muzika, menas, kinas ir naujosios medijos, mada, dizainas, architektūra ir jie visi kartu, kuriantys naujojo pasaulio patirtis.

Vienas iš šiuos procesus meno lauke reprezentuojančių stambaus mastelio pavyzdžių būtų kūrybinės diskusijos ir praktikos, susijusios su Berlyno *Palast der Republik* pastato išsaugojimu, kuris tapo modernybės skeletu, kai 2003 m. buvo išvalytas nuo asbesto ir laikinai atiduotas kultūriniais renginiams.⁴ Diskusijos dėl pastato išsaugojimo, vykusios nuo 1990 iki 2003 m. mobilizavo įvairias praktikas, nuo politinių diskusijų iki vokiečių

⁴ Milžiniškas *Palast der Republik* pastatas Berlyno centre buvo pastatytas 1976 m. vietoje 1950 m. susprogdintų Prūsijos valdovų Hohenzollernų rūmų, jame įkurdintas VDR parlamentas, liaudies rūmai, veikė daug visuomeninių ir kultūros įstaigų. 1990 m. uždarytas dėl aptikto asbesto kiekio stovėjo tuščias, 1999-2003 išvalytas nuo asbesto buvo atvertas kultūros renginiams, 2003-6 nugriautas, nusprendus jo vietoje atstatyti karališkus rūmus.

architektų ir urbanistų RaumLabor laikino paviljono renginiams bei meninių intervencijų ir šiuolaikinio meno kuratoriaus Hans Ulrich Obristo sutelktos menininkų, architektų ir teoretikų simpoziumo, konstravusio įvairius galimus pastato ateities scenarijus.⁵ Ilgametės diskusijos dėl *Palast der Republik* likimo iš esmės tapo amžių sandūroje darkart sukilusios įtampos tarp tradicinės struktūruotos visuomenės ir naujosios protesto kultūros simptomu ir estetinė išraiška.

Šie procesai buvo bendri žymiai platesniam regionui. Aktyviausiai į šiuos procesus įsitraukė kūrėjų karta, gimusi 7-ojo deš. antroje pusėje ir kiek vėliau. Architektūros, urbanistikos ir meno lauke atsirado menininkų ir kolektyvų, dirbusių transdiscipliniškai ir savo kritiška laikysena bei kuriama aplinka konceptualiai sprendusių platesnes socialines, urbanistines problemas, tokių kaip danai N55 (įsikūrę 1992 m.) Superflex (įsikūrę 1993 m.), olandai MVRDV (įsikūrę 1993 m.) ir Atelier van Lieshout (įsikūrę 1995 m.), jau minėti berlyniečiai Raumlabor (įsikūrę 1999 m.) ir kiti. Kardinalūs 10-ojo deš. kultūros pokyčiai iššaukė aplinkos scenarijų perrašymo praktikas ypač Rytų ir Vidurio Europos didžiuosiuose miestuose, taip pat Lietuvoje.

Nors Valdo Ozarinsko ir „Privačios ideologijos“ kolektyvo bei keleto kitų kūrėjų praktikos Lietuvos architektūros ar dizaino kontekste ryškiai skyrėsi nuo kitų, iš tiesų jos buvo aktualių tarptautinių procesų, švytuojančių tarp architektūros, teorijos, meno ir muzikinių subkultūrų, geriausiai atradusių savo vietą eksperimentiniame šiuolaikinio meno lauke, dalimi. Jie skyrėsi savo politine laikysena – kritišku požiūriu į tradicines institucijas (Valdas Ozarinskas atsiribojo nuo sovietmečio likusios pagrindinės tuo metu Lietuvos architektus jungusios Lietuvos architektų sąjungos) ir šią poziciją demonstravo savo estetika – ironiškais ir konceptualiais gestais, dažnai atpažįstamais tik įdėmesnio žvilgsnio ir užkoduotais, dažnai referuojančiais į kitus paties autoriaus gestus.⁶ Nors teoriniai kritinio komentaro šaltiniai nebuvo akivaizdūs, tolimai nujauštinios nuorodos į 7-ojo deš. kritinę teoriją – prancūzų situacionistus ir poststruktūralizmą, galbūt Valdas šias įtakas palaikė netiesiogiai, per jo mėgtą prancūzų neorealizmo kiną, aktyviai gyvendamas tarp kritinio diskurso provokuojamų meno, garso kūrinių. Kuratorius Valentinas Klimašauskas, dirbęs su Valdu 2007 m. „Transverse“ parodų serijos metu apibendrino daugiabriaunes Valdo Ozarinsko kūrybos strategijas paties Valdo metodais – per raktinius žodžius ir paraleles:

Valdo Ozarinsko projektus lengviausia apibrėžti daugiaprasmiai funkciniais raktiniais žodžiais, daugiskaita ir multiformatais. Jei kalba būtų dar viena šio menininko instaliacijos dalis, tada ir šis tekstas būtų pilnas tokių raktinių žodžių kaip audiourbanistika, kryžminis programavimas, psichospekuliacijos ir dzengeografija, anarchistinis dizainas, remikso architektūra, kosminis laivas-CD grotuvas ir t.t. Valdo instaliacijų objektai – tai pergaminti jau

⁵ Žr. Phillip Misselwitz, Hans-Ulrich Obrist, and Philipp Oswalt, eds., *Fun Palace 200X: Schlossplatz: Abriss, Neubau oder grüne Wiese?* Berlin: Martin Schmitz, 2005.

⁶ Pvz. Valdo ŠMC kuruoti projektai „Erdvė 01-14“, 2000 m.; „(ne)lyderis“, 2004 m.; jo solo parodos „Transverse“, 2008; „_formalizmas_ne_sėkmės“ Liverpulio bienalėje, 2014 m.

egzistuojančių pramoniniu būdu pagamintų objektų rinkiniai, kurie staiga praranda buvusią norminę monofunkciją ir, lyg šveicariški peiliukai ar „Kinder“ siurprizai viename, nustebina savo panaudojimo galimybių gausa.⁷

Anarchistiniam Valdo dizainui buvo būdingos keletas nuolatinių strategijų. Viena jų – erdvės mąstymas ir projektavimas moduliais – baziniais matavimo ar medžiagos elementais, kurie gali būti įvairiai dauginami ir surenkami, todėl turi daugybinių galutinių variantų skaičių. Nors modulinis projektavimas buvo naudojamas architektūros istorijoje nuo graikų orderinių sistemų, vėliau aktualizuotas klasikinio modernizmo (pvz. Le Corbusier „modulioras“), pastaraisiais dešimtmečiais modulis sulaukė ypač daug dėmesio dėl savo atviro kodo, neva redukuojančio tradicinę architekto hegemoniją ir įgalinančia dizaino vartotoją kurti naujas individualias opcijas. XX-XXI amžių sandūroje projektavimas moduliais buvo populiarus konceptualiojo dizaino kūrėjų dėl jo demokratinio principo – interaktyvumo, vartotojo įtraukimo - bei galimybės projektavimo procesą minimizuoti iki vieno nedidelio gesto.

Kitas Valdo kūrybos principas – tai jo dizaino totalumas, viena vertus, išaugantis iš projektavimo moduliais, kita vertus, nulemtas Valdui būdingo konceptualaus bekompromisio požiūrio į pasaulį. Jo dizainas kirto tradicinius disciplinos laukus ir vieningus apibrėžimus, tačiau visi kūrinių elementai buvo valdomi pirminės koncepcijos. Viena vertus, Valdo pagrindiniai objektai buvo technologijas ir pramoniniai gaminiai, technologijomis jis domėjosi. Antra vertus, Valdas juos (re)aproprijuodavo kaip savo radinius (*ready-made*) ir dažnai pergaminavo rankiniais būdais, kaip tik ir nepasitelkdamas sudėtingų technologijų. Jo kūryboje savadarbystės (*DIY*) tema atrodo konceptualiai svarbi kaip proceso minimizavimas iki bazinių sąnaudų. Projektuodamas, Valdas sąmoningai ignoruodavo vieną iš pagrindinių dizaino apibrėžimų – funkciją bei patogumą - ir redukuodavo juos bendros koncepcijos vardan, taip nusikeldamas labiau į kritinio komentaro ir meno nei dizaino lauką (pvz. metaliniai ŠMC Fluxus kabineto, iki 2008 m. po ŠMC pagrindine laiptine įkurdinto ŠMC-*Labo* baldai). Valdo totalus dizainas buvo būdingas tiek jo parodų architektūrai, į visumas apjungusiai kompleksines grupines parodas (įspūdingiausi ir sudėtingiausi parodų architektūros projektai buvo stambiausios tęstinės ŠMC parodos - Baltijos šiuolaikinio meno trienalės bei apžvalginės „Lietuvos dailės“ serijos), tiek ir paties ŠMC pastato dizainui, kuris per keliolika Valdo priežiūros metų virto jo kūriniu nuo daugumos paviršių iki detalių. Po truputį originalios 7-ojo deš. medinės stumdomos salių ir kitos pastato durys buvo pakeistos metalinėmis, dekoruotos 7-ojo ir 9-ojo deš. betono teraco grindys padengtos pilkais epoksidiniais dažais, suvienodintos baltai nudažytos dekoratyvinio tinko sienos, pakeisti langų rėmų profiliai, fojė išeksponuotos gelžbetoninės pastato konstrukcijos apšviestos neono apskritimais,

⁷ Valentinas Klimašauskas, „Interjeras kaip peizažas (arba šveicariškas peiliukas)“, *Emisija 2005/2006 – ŠMC*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007, 104.

kasos baras pakeistas sklandytuvo sparnu, plastikinės sandėliavimo dėžės paverstos lentynomis ir parodų salių baldais, parodų budėtojai aprengti darbinėmis uniformomis. Šie pokyčiai buvo nulemti tiek individualių Valdo sprendimų, tiek dėl laisvės pastatą keisti, tiek apie 2000 m. dominavusio institucinės ekspozicinės erdvės kaip „balto kubo“ vaizdinio.⁸

Apie 2000 m. architektūros teorijoje totalaus dizaino sąvoka buvo aktuali ir aktyviai diskutuojama. Halas Fosteris rašė apie totalumą, *Gesamtkunstwerk*, kaip bendrą amžių sandūroms būdingą dizaino paradigmą, kurioms būdingas ne tik disciplinų susiliejimas, bet ir objekto bei subjekto susipynimas per individualizuotą (autorius arba užsakovo) stilių.⁹ Jis pastebi 1900 m., kaip ir 2000 m. būdingą architektūros ir meno samplaiką ir ją įvardina kaip iš esmės šiuolaikinę kultūrą apibrėžiančią savybę, tipiską, pavyzdžiui, ir vadinamų žvaigždžių-architektų (*starchitects*), tokių kaip Normanas Fosteris, Remas Koolhaasas, Zaha Hadid, Frankas Gehry ir kt, kūrybai.¹⁰ Kitas architektūros tyrinėtojas Markas Wigleys amžių sandūroje taip pat diskutuoja totalaus dizaino būvį ir rūšis, galiausiai prieidamas išvados, kad kitokio, „netotalaus“ dizaino išvis negali būti. Bet koks dizainas yra estetinė programa, telkianti įvairias savo laiko aktualijas ir, per pačiame projektavime glūdinčius kontrolės mechanizmus, materializuoja autorius perspektyvą į pasaulį. Tokia programa iš esmės visuomet turi teorinį išeities tašką, todėl tikslingiau būtų kalbėti ne apie „totalų dizainą“, bet apie „totalią ar totalizuojančią teoriją“. Deja, dažniausiai šios totalios svajonės virsta frustracija, nes autoriams nepatikima galimybė jų pilnai realizuoti.¹¹ ŠMC pastatas turbūt yra tas retas atvejis, kai aplinkybės ir ilgalaikis sambūvis leido totaliam autoriaus vaizdiniui priartėti prie realybės.

Ula Tornau

⁸ Baltas kubas (The White Cube) – jau kelis dešimtmečius kritikuojamas, tačiau institucijų ir galerijų lauke vis dar dominuojantis modernistinis ekspozicijos vaizdinys kaip neutrali, maksimaliai nuo įvairiausių kontekstų „išvalyta“ ekspozicinė erdvė, kuriame eksponuojamas objektas gali būti suvokiamas pats savaime, daugiau žr. pavyzdžiui, Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1976.

⁹ Hal Foster, ten pat, 66-73.

¹⁰ Hal Foster, *The Architecture Complex*, London, New York: Verso, 2013.

¹¹ Mark Wigley, „What Happened to Total Design?“, 1998, *Design and Art, Documents of Contemporary Art, Whitechapel*, London: MIT, Massachusetts, 2007, 157-171.