

Lietuvos meno kūrėjų asociacija

Gedimino sapnas, arba Triukšmas dėl noise'o

2013-07-03

ŽURNALAS: KULTŪROS BARAI

TEMA: Šiuolaikinis menas

AUTORIUS: Justina Žukauskaitė

DATA: 2013-07

Gedimino sapnas, arba Triukšmas dėl *noise'o*

Justina Žukauskaitė

Apie užšalusias performatyvias 9-ojo dešimtmečio jaunųjų dailininkų ir kompozitorių praktikas Justina Žukauskaitė kalbasi su Gediminu Urbonu.

Nėra skirtumo, ar filmuoti Semeliškių ožį, ar Andy Warholą.

Jonas Mekas

Aptardami ankstyvuosius Lietuvos performansus ir tolesnę šio meno raidą, nuolat susiduriame su menotyros švelniai demagogizuotais „užšalusiais“ faktais.

Novatoriškiausiu laikomas laikotarpis po 1990-ųjų. Tačiau 2011 m. išleistoje knygoje „(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos“, sudarytoje Kęstučio Šapokos ir Vytauto Michelkevičiaus, šiuolaikinio meno istorija paankstinama ir siejama su spalvinguoju 9-uoju dešimtmečiu.

Justina Žukauskaitė. *9-ojo dešimtmečio happeningai ir performansai pagrįstai siejami su Fluxus. Kaip Fluxus atžvilgiu apibrėžtumėte savo iniciatyvas, neformalią meninę veiklą?*

Ar tai tiesioginis, ar netiesioginis artumas Fluxus ideologijai (kolektyvinė kūryba, tarpdiscipliniškumas), formai (spontaniškumo estetika), transgresyvumo idėjai (maišto ir neformalumo siekis)? O gal happeningas – tai natūralus, politinės ir socialinės aplinkos išprovokuotas atoveiksmis?

Gediminas Urbonas. Pirmiausia reikėtų konceptualizuoti skirtumą tarp happeningo ir Fluxus performansų. Allanas Kaprow sąvoką *happeningas* pavartojo savo 1959 m. tekste *Assemblage, Environments & Happenings* (paskelbtas 1966). Atsiradęs („atsitikęs“) Šaltojo karo laikais, happeningas kartu su *action painting*, *free jaz*,

aktyvistiniu neformaliu teatru - Peterio Schumanno *Bread & Puppet*, *bytnikų* (Allan Ginsberg, William S. Burroughs) poezija, Kurto Schwitterso garso poezija, Johno Cage'o garso tyrinėjimais gilinosi į Vakarus apėmusią krizę ir jos keliamas įtampas. Daug kas atėjo iš garso poezijos, konkrečiosios poezijos, Antonino Artaud teatro ir neodadaistų. Tų kontrkultūrinių srovių ryšys su politiniu pasipriešinimu akivaizdus, bet pas mus neretai nutylimas arba tiesiog nežinomas. Europoje neodadaistai sukilo prieš karą Alžyre, o JAV kovojo dėl pilietinių teisių. Studentų maištas, užsimezgęs protestų prieš karą Vietname įkarštyje, apėmė universitetus Vakarų ir Rytų pakrantėse. Vykstant jaunimo maištui, sužadintam 1968-1969 m. revoliucijų, ir „atsitiko“ hepeningas. Panašiai „atsitiko“ ir Lietuvoje 1988-1989 m. Yra grupės *Antis* „gabalas“, pavadintas „Kažkas atsitiko“, - Kaušpėdas, matyt, pats to nesuvokdamas, tarsi nurodė į kažką, „atsitinkantį“ *čia ir dabar*, laužantį priimtas normas arba, kaip įvardijo filosofas Jacques'as Ranciere'as, - *disrupting distribution of the sensible*. Kas tada „atsitiko“, iš esmės buvo vertybių, esamų ir būsimų, apvertimas, visų pirma, to meto „kultūros vertybių“ subversija. O *Fluxus* performansas iš esmės inspiruotas garsinių eksperimentų ir grindžiamas „repertuaru“. Beje, tai būdinga ir 1988-1990-ųjų festivaliams, kuriuos rengė jaunieji kompozitoriai. Dekonstravę koncerto sąvoką ir muzikinės kompozicijos suvokimą, jie vis dėlto neatsisakė repertuaro. O mums, „dailininkams“, artimesnė buvo „atsitikimo“ - hepeningo sąvoka, apimanti įvairius erdvės organizavimo aspektus. Hepeningams būdinga atsisakyti scenos, panaikinti atotrūkį tarp dalyvių ir žiūrovų, o *Fluxus* nuolankiai bandė išsaugoti ir sceną, ir erdvę...

Galima prisiminti keletą svarbių atsitikimų Ažuožeriuose. Pavyzdžiui, atvykęs į hepeningų festivalį AN'89, Vytautas Landsbergis pasakojo apie *Fluxus*. Tai buvo įdomi paskaita, nes turėjo performatyvumo požymių, nors mes tuo metu ir „neoperavome“ tokia performatyvumo sąvoka kaip dabar. Nors ji ir sklandė ore, bet dar nebuvo įėjusi į bendrą kultūros apyvartą. Iš koto verčiantis „atsitikimas“ mums atrodė vertingesnis negu sukonstruotas „performatyvumas“. Landsbergis, paprašytas atvykti ir papasakoti apie Sajūdį, pradėjo kalbėti apie... *Fluxus*. Tai buvo įdomi patirtis, gera pamoka mums visiems. Vėliau „erdviniai“ santykiai su to meto politiniais įvykiais ir tai, ką mes darėme per savo akcijas, įgavo panašų pobūdį. Tapo grupės „Žalias lapas“ bendru reikalu. 1991-ųjų sausį, kai buvo ginamas Parlamentas, su trafaretu atspaudėme ženklus ant gynybinių barikadų blokų, sudėtų Gedimino prospekte, užtvėrusių senąjį Žvėryno tiltą ir Goštauto gatvę prie Parlamento. Tai buvo spontaniška, vizuali reakcija į politinius įvykius.

Pasigilinę į *Fluxus* filosofiją, į tai, kaip fliuksistai suvokė erdvės ar atotrūkio tarp meno ir gyvenimo panaikinimą, arba ką jie vadino kontrkultūriniu judėjimu, bandydami pasipriešinti buržuazinei kultūrai, matysime, kad susiliejamą su gyvenimu jie suvokia kaip tęsinį to, ką pradėjo konstruktyvistai. Buržuazinė kultūra atmetama, paneigiama, kultūros veiksmas turi persikelti į kasdieninius įvykius, į kasdienybę. Be abejo, šios idėjos, atėjusios tiek iš hepeningų, tiek iš *Fluxus*, mums buvo labai artimos. Susidomėjome ir šiek tiek kitokia - kūno - praktika. Tai pirmieji akcionistų žingsniai mieste. Vienos akcionistai įkūrė veiksmo teatrą, darantį poveikį kūnui. Hermannas Nitschas, pas kurį man teko mokytis, turėjo įdomų *Orgijų ir misterijų teatrą*. Kiti Vienos akcionistai ir filmininkai, tokie kaip Peteris Kubelka, ypač jo filmavimo praktika, performatyvumas ir *Film & Cooking* koncepcija, labiau susiję su maisto darymu. Jonas Mekas savo filme „*Reminiscences of a Journey to Lithuania*“ (1972)

pasakoja, kaip grįždamas į Ameriką per Austriją, aplankė Kubelką. Nepaisant kai kurių ideologinių skirtumų, Kubelkos, Meko, Nitscho, Allano Kaprow, neodadaistų kraujo grupė yra ta pati. Nors griežtai netvirtinu, kad hepeningai arba Vienos akcijos buvo *Fluxus* dalis. Tuo metu man tos idėjos buvo jau žinomos. Akcionistai, *Orgijų ir misterijų teatro* perkėlimas į gyvenimą atrodė įdomus, nes ir daugelis iš mūsų buvome susiję su teatru. Kalbu apie žmones, kurie tuo metu mokėsi Vilniaus dailės akademijos paraleliniuose kursuose. Mus (grupę „Žalias lapas“) perkelti meną į gyvenimą paskatino dvi svarbios idėjos: institucinė kritika ir ekologija. Čia turiu galvoje Felixą Guattari ir jo *Three Ecologies*, kur jis rašo apie tris lygius: mentalinį, socialinį ir aplinkos. Ekologijos idėja tuo metu mums atrodė svarbi, jai skyrėme daugelį akcijų. Pavyzdžiui, Nidos akcijas darėme visai ne žiūrovams, o sau patiems. Aišku, turėjome žmogų (tai Gintaras Kudaba), kuris viską dokumentavo, bet tos akcijos nebuvo „daromos“ specialiai filmavimo kamerai. Be abejonės, ta dokumentacija svarbi kaip pačios refleksijos dalis, kad galėtume apie tai kalbėti, pasakoti, publikuoti ir t. t. Tačiau nuo kitų akcijų, kurios buvo spontaniška ar suplanuota reakcija, tai skyrėsi iš esmės – intervencija į sociumą reiškė išiveržimą į patį gyvenimą. Šiandien tai turbūt vadinama intervencijomis į viešąją erdvę. Viešoji erdvė šiuo atveju yra ne tiek fizinė (architektūrinė), o greičiau viešasis diskursas, įsivyravęs politiniame gyvenime. Stengėmės perprasti to meto politinius įvykius, ekologinius kontekstus, reaguoti į juos savo „atsitikimais“. „Žalio lapo“ tiek pavadinimas, tiek pirmieji „atsitikimai“ susiję su tuo, kas įvyko Černobylyje, kas dėjos Afganistane, t. y. su gresiančia moraline ekologine katastrofa. Būtent šiame kontekste reikėjo naujo ekologinio mąstymo. „Žalias lapas“ bandė tą mąstymą kurti ir teigti. Nors, žinoma, galima išvelgti ir kitų paralelių. Mums buvo įdomi ir Josepho Beuyso pedagoginė, politinė praktika, laisvojo universiteto, Žaliųjų sąjūdžio idėjos. Galbūt vienas iš tų dalykų, kuriuos įvardijau kaip kontrkultūrą, iš tikrųjų buvo institucijos kritika – atsisakėme balto kubo, galerijos erdvės ir savaip tas akcijas įvietinome. Perėjome iš studijos į *site-specific*. Ekologinė idėja mums ir atstojo tą specifinę vietą. Tokie buvo bendrieji mūsų ideologijos bruožai.

Kolektyvinė kūryba siejasi su „autorius mirtimi“ – ši idėja irgi padarė svarbų postūmį, kaip ir diskusija apie individualumo atsisakymą. Autoriaus, turinčio savo stilių ir parašą, kuris šiuo atveju suprantamas kaip estetinis fenomenas, nebėra. Sąmoningai pasinėrėme į kolektyvinius žaidimus, inspiruotus *Fluxus*, hepeningų, Vienos akcionistų. Bet buvo svarbūs ir bendri kultūriniai to meto įvykiai, roko grupių koncertai, teatro inciatyvos (*Šėpos* spektakliai), kita veikla, mėginanti ištrinti ribas tarp scenos ir salės, tarp meno ir gyvenimo. Tai ryškus laikmečio bruožas. Kolektyvinė kūryba – tarsi iššūkis sustabarėjusiai politinei ir kultūrinei sistemai, kuri kolektyviškumo turėjo labai mažai, teisingiau tariant, jis buvo priverstinis totalitarinis. O mes siekėme spontaniško kolektyviškumo.

Pasak kompozitoriaus Arūno Dikčiaus, tuo metu Muzikos akademijoje „kūrėjai buvo linkę bendradarbiauti, burtis kartu su matematikais, programuotojais“. Viename interviu sakėte, esą jaunųjų kompozitorių veikla atrodė įdomesnė negu tai, ką darė dailininkai. Gal būtent performatyvumo, procesualumo siekimas ir paskatino bendras inciatyvas su kitų sričių menininkais? Ar to meto aplinka buvo palanki eskperimentams?

Tuo metu mes nebuvo nei informuoti apie „tarpdiscipliniškumo“ teorijas, nei veikiami kurios nors vienos iš jų. Supratome tai kaip tam tikrą metateoriją,

apibūdinančią tą laikmetį. Tarpdiscipliniškumas (*inter-disciplinary*) atsirado, ieškant sąlyčio su kitomis disciplinomis. Dabar man asmeniškai svarbus ne *inter-*, o *transdiscipliniškumas*, t. y. disciplinos ribų peržiūrėjimas, kai įkėlęs koją į kitą discipliną (teritoriją) bandai praplėsti jos ribas. Nesu tikras, ar tuo metu mes turėjome tokių ambicijų. Mums buvo aktualus būtent tarpdiscipliniškumas, todėl bendradarbiau su kompozitoriais (Šarūnu Naku, Gintaru Sodeika, Tomu Juzeliūnu, Arūnu Dikčium), su džiazo muzikantais (Juozu Milašium), teatro ar poezijos žmonėmis (Rimantu Driežiu, Audriumi Naku, Oskaru Koršunovu), su dizaineriais ir architektais, su jokių disciplinų ar sąjungų nepripažįstančiais pankais, laisvais menininkais tokiais kaip Baras, Varveklis ar Dzūkas...

To meto Lietuvos dailė mums atrodė sustabarėjusi, neįdomi. Muzikos, teatro įvykiai turėjo kur kas daugiau gyvybės.

Mus domino muzikos, t. y. garso eksperimentai. Į pirmąją Laisvo garso sesiją pakvietė jaunieji kompozitoriai. Mudu su Aidu Bareikiu kalbėjome apie garso skulptūrą, jie tuo susidomėjo. Pakvietė mus padaryti hepeningą Konservatorijoje. Jaunieji kompozitoriai rėmėsi tiek *Fluxus* idėjomis, tiek kolektyvine praktika ir tarpdiscipliniškumu.

Dauguma iš mūsų mokėsi M. K. Čiurlionio meno mokykloje, o ten virė diskusijos apie disciplinas, ypač kai kurdavome vadinamąsias „naujametines operas“. Džiugo Katino tėvas buvo geras Vladimiro Tarasovo draugas ir mes, dar būdami mokiniai, dažnai susitikdavome su Tarasovu, su kompozitoriumi Mindaugu Urbaičiu. Jie šnekėdavosi, gerdami vyną, klausydami muzikos, ir mes kartu klausėmės - daugiausia *free jaz*, taip pat afroamerikiečių džiazo, bliuzo, vadinamosios šiuolaikinės klasikos (Stockhauzenas, Satie, Beris, Varese'as, Xenakis, Boulezas ir kiti). Džiugo tėvo - tapytojo Lino Katino kolekciją aktyviai eksploatavome ir iš jos mokėmės. Šarūnas Nakas papasakojo mums apie Johną Cage'ą, Philipą Glassą, Laurie Andersson. Bendravau su Baru-Barysu, kuris buvo filmininkas avangardistas, o tuometinės valdžios požiūriu - šiaip valkata, nes nieko neveikė. Baras buvo poetas, daug rašė, filmavo, filosofavo, gyvendamas iš plokštelių mainų. Iš jo gavau nemažai žinių apie avangardinį roką, eksperimentus su balsu, apie kontrkultūrą. Baras buvo ne tik jos žinovas, bet ir praktikas. Daug kas tuo metu domėjosi Cage'u ir tuo poveikiu, kurį jam padarė Rytų kultūra, indų muzika. Susidomėti etnine muzika apie 1986-uosius paskatino kompozitoriaus Juliaus Juzeliūno vyresniojo kolekcija - iš kelionės po Afriką jis turėjo parsivežęs nemažai tokių kūrinių. Jų mikrotoniškumas, aleatorika, pakartojimai darė didelį įspūdį. Bet imponavo ir Broniaus Kutavičius kūryba, Šarūno Nako alternatyviosios muzikos ansamblis. Žavėjomės performatyvumu, aleatorika, atlikimu. Mekas sako, kad jam „nėra skirtumo, ar filmuoti Semeliškių ožį, ar Andy Warholą“. Mums irgi nebuvo svarbu - ir Kutavičius, ir Baras, ir Cage'as atrodė panašiai prasmingi.

Kitas svarbus dalykas - susidomėjimas teatru, o jis apskritai darė didžiulį poveikį visam kultūriniam gyvenimui. Eimuntas Nekrošius, Jonas Vaitkus buvo pagrindinės to meto figūros. Teatras - tai erdvė, kurioje sąveikauja keletas disciplinų. Yra vaizdinys, yra kostiumas, yra laiko tėkmė, yra balsas, veiksmas, judesio choreografija. 1988 m. atsirado *Šėpa*, išplėtojusi politinę satyrą. Tuo metu aš dirbau lėlių teatre su Vitalijum Mazūru, padėjau jam konstruoti lėles. Apie 1986 m. susipažinau su Jūrate Paulėkaite, vėliau dirbusia su Oskaru Koršunovu. Beje, Koršunovui ne tik scenografiją kūrė, bet ir

teigiamą įtaką darė Aidas Bareikis. Šiam išvažiavus gyventi į Niujorką, jo „pareigas“ perėmė Žilvinas Kempinas.

Taigi mes „lindome“ ir į kompozitorių daržą – garsų pasaulį, ir į teatrą, kuris darė mums poveikį, buvo artimas, bet kartu vertė priešintis, ieškoti hepeningams būdingų klausimų apie scenos ir salės santykį, erdvės tarp jų panaikinimą, supriešinimą, kitokias santykių su žiūrovais, klausytojais, suvokėjais formas. Gal todėl pirmosios mūsų akcijos orientavosi į avangardo teatrą.

Laikmečio kontekstą apibrėžė karas Afganistane, o Černobylio katastrofa paskatino domėtis ekologija. Dar kai mokiausi M. K. Čiurlionio meno mokykloje, kartu su Istorijos ir etnografijos instituto moksliniais bendradarbiais važinėjau į ekspedicijas po Lietuvą, tyrinėjau bites. Teko bendrauti su etnologais Vaciu Miliumi, Irena Merkiene, gamtininku Česlovu Kudaba, kurio sūnus Gintaras buvo Vilniaus universiteto gamtininkas, studijavo žurnalistiką. Jis aprašė ir mūsų pirmąją akciją-intervenciją straipsnyje, kurį išspausdino laikraštis *Tarybinis studentas* (1988 m.). Tai buvo pirmas „Žalio lapo“ paminėjimas ekologinių problemų fone: Vilnelės valymas, šiukšlių rinkimas ir jų panaudojimas mūsų akcijoms, hepeningams, instaliacijoms. Zigmą Vaišvilą, vienas iš Žaliųjų partijos įkūrėjų, bandė įtraukti mus į politinę veiklą – „Žalio lapo“ akcijas žalieji suprato kaip aktyvizmą. Matyt, mums pavyko nutrinti ribą tarp gyvenimo ir meninės praktikos... Duchamp'as svarstė, kaip daryti meną, kuris neatrodytų kaip menas (*how to make art that does not look like art*). Mes irgi to siekėme.

Kultūros institucijos į mus rimtai nežiūrėjo. Kai Dailės institute surengėme pirmąją akciją-intervenciją, Skulptūros katedra surengė svarstymą, mūsų veikla įvertinta kaip „netinkama“, tarsi būtume nusikalte ar ižeidę discipliną. Tada ir atsirado posakis – „akcijos, instaliacijos ir visos kitos nesąmonės“. Tai buvo gana įdomu, jis prilipo, nes labai tiksliai apibrėžė tarpdisciplininį to meto posūkį – kėsiniamasi į discipliną. O kai mes „perbėgome“ į garso pasaulį, Dailės institute visi nusiramino, daugiau priekaištų negirdėjome.

Kaip minėjau, tie eksperimentai buvo kolektyviniai, o ne individualūs, ir vyko jie ne galerijos erdvėse, o kokiam nors festivalyje, vidiniame Parodų rūmų kieme, kino salėje arba hole, kieme, gatvėje, laukuose... Vis dėlto tai buvo daugiau *ad hoc* ir neformalaus festivalinio pobūdžio intervencijos. Ne kažkokios inscenizacijos ar spektakliai, o būtent intervencijos ir atsitikimai. Tą puikiausiai patvirtina ir tas „nusikalstamas“ atsitikimas, kai po mūsų garso instaliacijos VRM (iš esmės KGB) kultūros ir sporto rūmuose į sceną išbėgęs Varveklis pradėjo šaukti: „Bombos krenta, bombos krenta!“ Milicininkai iškart jį „supakavo“. Ta mūsų akcija irgi buvo neplanuota, spontaniška.

Įdomiausia eksperimentuoti būdavo gatvėje, gamtoje, neįprastose vietose. Svarbiausias dalykas – atvirumas naujovėms. Dabar viskas kur kas labiau institucionalizuota ir tikrų „atsitikimų“, kaip antai „akcijų, instaliacijų ir visų kitų nesąmonių“ ne tiek daug, o jei vyksta, tai jos yra labiau suplanuotos, sukonstruotos, „superformintos“.

Ar ir kaip skyrėsi tiek tarpdisciplininė praktika, tiek bendras požiūris, kai po „Žalio lapo“ įkūrėte Jutempus?

Jutempus atsirado tada, kai supratome, kad tarpdisciplininei veiklai reikia tam tikros fizinės erdvės – laboratorijos. Vėliau, po kokių 3–4 metų (1997), mums ėmė atrodyti, kad tos fizinės erdvės ir vėl nebereikia. Tais pasikeitimų laikais, klostantis naujai politinei ir ekonominei santvarkai, vadinamajam kapitalizmui, mūsų noras užimti buvusius Geležinkelinių kultūros rūmus (Kauno g. 5, Vilniuje) buvo susijęs su erdvės struktūravimu, jos programa. Įsivaizdavome, kad čia galėtų įsikurti Šiuolaikinio šokio ir Performansų centras (tai, ką Audronis Imbrasas vėliau padarė Menų spaustuvėje, tik jau be performansų), Oskaro Koršunovo teatras, Karlos Gruodis genderinių studijų centras, Dovydo Bluvšteino alternatyviosios muzikos zona, Petro Ubarto garso klubas. Su Leonidu Donskiu kalbėjome apie miesto ir komparatyvistinių studijų centrą, su daktaru Raimundu Milašiūnu – apie Freudą ir sapnus. Be to, palaikėme glaudžius ryšius su Sankt Peterburgo žurnalu *Kabinet*, kurio redaktoriai Viktoras Mazinas ir Olesia Turkina vertė Lacaną, Guattari, Deleuzą. Mus tuo metu vienijo tai, kad domėjomės vieni kitais, ieškojome būdų kurti bendrą erdvę, projektus, kuriuose būtų persvarstomos disciplinų ribos. Tai buvo sąmoningi žingsniai. Koršunovas siejo teatrą su vizualiniais menais, sensoriniais aspektais, iš čia atsirado mūsų visų bendras domėjimasis absurdo teatru, rusų futuristais Vedenskiu ir Charmsu, garso poezija, žodžio choreografija ir performatyvumu, kuriame išvėlgėme būdą, kaip menui sukonstruoti save iš naujo. Karla Gruodis tuo metu rašė apie performatyvumą ir vertė Judith Butler, o Imbrasas gana plačiai domėjosi disciplinomis, kurias sieja „lingvistinis posūkis“. Tarpdiscipliniškumas tada buvo suvokiamas būtent šitaip. Gal tuo metu atsirado ir labiau artikuluotas domėjimasis kitomis disciplinomis. tad paradigminiai posūčiai vyko ne vien meno šakų atžvilgiu.

Kurdami *Jutempus*, pradėjome domėtis „įtinkintų kultūrų“ galimybėmis – hibridine televizija, naujų meno ir komunikacijos technologijų sąveikomis. 1993–1994 m. tame pačiame pastate (buv. Geležinkelinių kultūros rūmuose) įsikūrė pirmasis naujųjų medijų centras. Mus inspiravo *The Kitchen* Niujorke, *V2* Roterdame ir *Kunst-Werke* arba *KW* Berlyne. Viena paskutinių „Žalio lapo“ akcijų, beje, ir buvo įgyvendinta *Kunst-Werke* 1992-ųjų kovo 2 d. per vienos svarbios tarptautinės parodos atidarymą. Tuo metu *KW* vadovavo Klausas Biesenbachas, dabartinis *Moma: PS1* direktorius. Matėme, kad tai labiau organizuota platforma, aktyviau, struktūriškiau bendraujanti, bendradarbiaujanti ir apimanti kitas disciplinas.

Ar sutiktumėte su Dovilės Tumpytės išvalga, kad „atlikus naujų meno praktikų Lietuvoje sklaidos legitimacijos darbą bei perėjus į institucinę plotmę (1998 m. įkurta LTMKS) tarpdiscipliniškumas tapo itin plačiai suvokiamas ir prarado savo pirminę reikšmę“?

Tumpytės apžvalgos neskaičiau, tačiau, mano manymu, Lietuvos Tarpdisciplininių menų kūrėjų sąjunga lengva ranka „pasiskolino“ *Jutempus* įvestą terminą ir „tarpdiscipliniškumo“ sąvoką pasikinkė socialiniam kapitalui kausti, tačiau realiai pati kaip *think tank* organizacija nenuveikė nei diskursyvių, nei praktinių darbų, kuriais tokia (tarpdisciplininė) praktika būtų kaip nors diskursyviai pristatoma ar problemizuojama. Sakyčiau, tas „tarpdiscipliniškumas“ buvo panaudotas netgi klaidingai. Jei vertintume praktikas, kurių ėmėsi LTMKS nariai, tai pakaktų įvardyti jas

kaip *time based*. Vis dėlto ta pirminė reikšmė, kurios galbūt pasigenda Tumpytė, būtų tam tikras radikalus, o kartu kontrkultūrinis siekis (ir valia) stumdyti ribas, kvestionuoti disciplinas, imtis edukacinės praktikos arba to, kas ir sudaro vadinamąjį *pedagoginį posūkį*. Tuo metu (1992–1994 m.) besimezgantį tarpdiscipliniškumą būtų galima prilyginti *de-schooling* judėjimui, nes jis turėjo tam tikrą *self-education* ir *self-organization* bruožų.

Pokalbyje su Kęstučiu Šapoka minėjote, kad po hepeningų festivalių Anykščiuose (AN-88, AN-89) ne tik atsirado daugiau „Žalio lapo“ dalyvių, bet pasikeitė ir veiksmų metodika. Gal galėtumėte pakomentuoti plačiau?

Visų pirma to meto kontekste mus aiškiai išskyrė erdviškumo supratimas – mes nebuvo apribotas nei skaičiumi, nei priklausomybe. Visi maišėmės tarpusavyje. Pavyzdžiui, „Žalias lapas“ niekada nebuvo kažkoks nepajudinamas vienetas kaip „Grupė 24“ su griežtu narių skaičiumi, reprezentacija. Akcijos ar atsitikimai dažnai būdavo nesuplanuoti. Mes nežinojome, kas prisijungs, vienur dalyvaudavo vieni, kitur – kiti. Nebuvo ir darbo pasidalijimo kaip teatre, kur yra „režisieriai“, „apšvietėjai“, „aktoriai“... Spontaniškas proveržis, kuris būtinas, kad „atsitiktų“ hepeningas, tas „beribiškumas“ irgi buvo laikmečio bruožas. Antras mums nepriimtinas dalykas – korporatyvinis grupavimasis. Jei yra koks nors bruožas, apibrėžiantis kolektyvinį charakterį, tai atvirumas visiems ir visokiems. Pavyzdžiui, jei žmonės prisijungia ir sako: „Norim su jumis važiuoti į Nidą“, mes atsakom: „Gerai, važiuokit.“ Ir nebuvo svarbu, ar jie bus žiūrovai, ar dalyviai. Kita vertus, reikšmingesnė pasidarė saviedukacija ir saviorganizacija, nes norėjome emancipuotis ir atsiskirti ne tik nuo akademijos, bet ir nuo besiformuojančio Lietuvos meno elito – ŠMC ar Soroso centro. Tam turėjo įtakos ir supratimas, kad būtina kurti savo paramos tinklus, nepriklausomus nuo įtakos sferų Lietuvoje. Galiausiai mūsų pačių judėjimas taip fragmentavosi, kad buvo sudėtinga pasakyti, kas, kur, kada ir ką rengia.

„Žalio lapo“ akcijos, veiksmai per Anykščių hepeningų festivalius išsiskirdavo vizualumu. Ar buvo kokių nors kitų, pavyzdžiui, suvokimo skirtumų, specifinių bruožų?

Jaunųjų kompozitorių performansus inspiravo garsiniai eksperimentai. Jie dekonstravo koncerto ir muzikinės kompozicijos suvokimą, bet repertuaro vis dėlto neatsisakė (panašiai kaip ir *Fluxus*). O mums, „dailininkams“, buvo artimesnis „atsitiktinumo“ aspektas. Žiūrint iš šiandienos atstumo, galima būtų sakyti, kad tuo metu mes erdvėje repetavome tam tikras savo praktikos modelių choreografijas, panašiai, kaip tą darė Bauhauzo menininkai, teatro spektakliuose repetavę architektūros dizainą.

Gal galėtumėte išskirti vieną iš įsimintiniausių „Žalio lapo“ veiksmų, paremtų garso eksperimentais?

Turbūt didžiausią įspūdį man padarė „Geležinis vilkas, arba Gedimino sapnas“. Pradėtas kaip garsinė skulptūra, kurios garso faktūros dėliojamos iš surinkto metalo laužo, šis sumanymas išsiplėtojo į elektroakustinę kompoziciją, turbūt pirmą lietuviško *noise'o* projektą. Perėjęs įvairius etapus, keletą kartų atliktas kaip garso akcija ir instaliacija, „Geležinis vilkas“ galiausiai buvo mistifikuotas, kai 1992 m. laimėjo atranką į Pasaulio muzikos dienas Varšuvoje. Pasaulinio konkurso komisijai turėjome pristatyti ne tik partitūrą, atitinkančią disciplinos reikalavimus, bet ir patvirtinimą, kad

esame kompozitoriai, nes tokia yra šio profesionalams skirto pasaulinio forumo nuostata. Patvirtinimą, kad esame jaunieji kompozitoriai, mums išdavė Vasaros g. 5 įsikūręs psichoneurologinių ligų dispanseris, tada jį patvirtino Dailininkų sąjunga, o vėliau ir Kompozitorių sąjunga. Į Varšuvą išsiuntėme piešinius-diagramas, kuriose buvo nubraižytos asociatyvios teritorijos, ribojančios erdvę ir aplinkos garsus, kartu su jas kertančiomis veiksmų trajektorijomis. Pretendavome į tuo metu naujai įkurtą disciplininę kategoriją – garso instaliaciją. Mūsų sumanymas, kurį konkursui atrinko Boulezas su Pendereckiu, turėjo būti įgyvendintas Varšuvos parke, bendradarbiaujant su Varšuvos simfoniniu orkestru. Iš Lietuvos buvo atrinkti tik du projektai – Osvaldo Balakausko 2-oji simfonija ir mūsų garso instaliacija „Geležinis vilkas“. Tačiau mes atsisakėme važiuoti. Kilo baisus triukšmas, mūsų ieškojo per visas kūrybines organizacijas. Mūsų atsisakymą atlikti kūrinių padiktavo hepeningo logika – mums kūrinys jau buvo atliktas, nes įgyvendinome veiksmų seką, lėmusią, kad pavirtome jaunaisiais kompozitoriais...