

Vygandas Aleksandravičius, Danutė Bacevičiūtė, Mintautas Gutauskas,  
Deima Katinaitė, Jurga Katkuvienė, Aušra Kaziliūnaitė,  
Nijolė Keršytė, Vaiva Kubeckienė, Jūratė Levina, Jolita Liškevičienė,  
Gediminas Milašius, Dalia Pauliukevičiūtė, Tojana Račiūnaitė,  
Arūnas Sverdiolas, Marija Vabalaitė, Gintautė Žemaitytė

## REPREZENTACIJOS PROBLEMA: VAIZDAI, ŽODŽIAI IR DAIKTAI

### Velázquezo *Meninos* interpretacijų sankirtoje

DEIMA KATINAITĖ: Man šis Foucault tekstas įdomus ne tik kaip įtakingiausio postmodernaus filosofo pateikta originali garsaus ispanų tapytojo Diego de Silva y Velázquezo paveikslu *Meninos* interpretacija, bet ir kaip vaizduojamojo meno kūrinio esmės, plačiau žvelgiant, jungties tarp vaizdų, žodžių ir daiktų konceptualus apmąstymas. Įdomu, ką žymaus praeities meistro tapybos darbas gali pasiūlyti filosofui.

Apie *Meninas* daug rašyta. Baroko laikotarpio ispanų tapytojas ir Velázquezo biografas Antonio Palomino šį kūrinį pavadino „tiesa, o ne paveikslu“, o italų tapytojas Luca Giordano kalbėjo apie jį kaip apie „tapybos teologiją“. Amerikiečių meno kritikas ir filosofas Arthuras C. Danto sako abejojęs, ar kuris iš Velázquezo galvosūkių labiau skirtas išspręsti, o ne tiesiog pajusti, ir kalba apie šių dienų „mokslingų interpretatorių“ nesėkmes. Vis dėlto Foucault *Meninų* interpretacija kaip klasikinės reprezentacijos kritikos įdomi tuo, kad užčiuopia ir išryškina vizualinės meno kūrinio reprezentacijos netikrumą, neapibrėžtumą XVII a. viduryje, t. y. tuo metu, kai paveikslas buvo suprantamas kaip „langas į pasaulį“. Foucault tyrimas

yra tarsi atskaitos taškas vizualinės reprezentacijos istorinių slinkčių ir virsmų raidos tyrinėjimams nuo Renesanso iki modernybės ir netgi ne reprezentacijos principu paremtų postmodernaus vaizdavimo modelių, su kuriais susiduriame šiandien. Vienoje savo paskaitų, skirtų Édouardo Manet kūrybai, Foucault aiškina, kaip XIX a. viduryje mene įvyksta lūžis ir išryškėja slinktis nuo *quattrocento* tapybos ir reprezentacinės estetikos prie nereprezentacinės modernybės. Foucault knygos apie René Magritte'ą, tekstai ir interviu apie Paulį Rebeyrolle, Paulį Klee, Wassily Kandinsky, Andy Warholą, Gerard'ą Fromanger, režisierių Wernerį Schroeterį, fotografą Duane'ą Michalsą tarsi patvirtina jo judesį link nereprezentacinių vaizdavimo modelių.

„Meninų“ tekste tai, kas yra anapus paveikslo – žiūrovas, karalių pora ir dailininkas, ne nutapytasis, o tapantysis, – suteikia reikšmę tam, kas yra paveiksle. Kyla klausimas, kas Foucault yra žiūrovas. Jis mini figūrą, esančią paveikslo gilumoje tarpduryje, kita vertus, kai teksto pradžioje kalba apie tai, kad dailininkas žiūri į *mus*, peršasi mintis, kad žiūrovas yra tas, kas stebi paveikslą visai iš išorės, t. y. *mes*. Foucault mano, kad dailininkas žiūri į mus (teksto pradžioje tą pažymi triskart, nors ir prideda, kad objektas ir subjektas nuolatos keičiasi vietomis).

Kitose Velázquezo paveikslo interpretacijose, pavyzdžiui, Jacques'o Lacano, aiškinama, esą Velázquezas žiūri ne tiesiai į mus, bet žvairuodamas (taip vadinausi ir Slavojaus Žižeko knyga). Lacanas paveikslus laikė objektais, „išjungiančiais“ žvilgsnį, mat žvilgsnis ima priklausyti nebe subjektui, o objektui. Kaip tam tikros *Meninų* analogijos, pasitelkiami Josepho Mallordo Williamo Turnerio marinistiniai peizažai, laivai su mažomis figūromis, kurias, atrodo, tuoj sutraiskys didžiulės bangos. Šiais peizažais, kaip metafora, iliustruojama Lacano reprezentacijos samprata, parodomas nostalgiško objekto trapumas – tai lyg plonas lukštas, dengiantis grėsmingą tuštumą. Tuo būdu drobė, kaip tuščias paviršius *Meninose*, veikia lyg fantastinė erdvė, ekranas, įgalinantis projekciją – nostalgiką mūsų troškimų ir lūkesčių rekonstrukciją.

Velázquezo paveiksle yra keista, tarsi šiai erdvei nepriklausanti, detalė – veidrodys su monarchų atspindžiu. Pasak Foucault, olandų paveiksluose veidrodžiai tradiciškai vaidino dublikavimo vaidmenį: jie pakartodavo paveikslo turinį, tik iš vidaus ir nerealų, t. y. modifikuotą, kontrastingą, išgaubtą erdvę. O čia, vietoje to, kas turėtų atsispindėti, pateikiamas monarchų atspindys. Karalius ir karalienė (atsispindintys veidrodyje) yra visos scenos centre, jie kuria reginį kaip stebėjimą, kuria centrą, apie kurį sukasi visa reprezentacija, jie yra tikrasis kompozicijos centras, nors kartu mažiausiai matomi: „jie yra pats blyškiausias, pats nerealiausias, lengviausiai pažeidžiamas vaizdas: jam išsklaidyti užtektų judesio, šviesos blyksnio“. Jų buvimą galime atspėti tik iš pagarbių kitų personažų žvilgsnių, vaiko ir

neūžaugų nustebimo. Iš visų figūrų karaliai labiausiai ignoruojami, nes niekas nekreipia dėmesio į atspindį, kuris „išlanko“ į kambarį už jų visų, tyliai užimdamas netikėtą vietą. Čia matyti žvilgsnių susikirtimas ir persidengimas: tapomo modelio, paveikslą kontempliuojančio žiūrovo, t. y. mūsų (beje, paveiksle nutapyta figūra tarpduryje – vienintelė, kuri mato paveikslą), ir paveikslą komponuojančio tapytojo (ne pavaizduoto, o to, kuris yra prieš mus). Taigi trys stebėsenos susiduria paveikslo išorėje esančiame taške. Foucault sako, kad tai idealus taškas santykiyje su tuo, kas pavaizduota, bet kartu ir tobulai realus, nes tai pradžios taškas, padarantis reprezentaciją įmanoma. Taip realybė projektuojama paveiksle – projektuojama ir išskaidoma į tris formas.

Apsistokime ties „karališkąja“ pozicija. Foucault sako, esą anekdotiška, kad šis centras simboliškai karališkas, nes užimtas Filipo IV ir jo žmonos. Reikėtų nepamiršti, kad, pasak Walterio Benjamino, karaliaus (suvereno) įvaizdis XVII a. vokiečių tragiškoje dramoje buvo dažnai naudojama, archetipinė alegorija. Tad pačiame centre, geometriniame ir kognityviniame *Meninų* kulminacijos taške, Velázquezas įdeda difuzišką karaliaus ir karalienės įvaizdį. Taip reprezentacija, pasiekusi aukščiausią tašką karalių alegorijoje, į patį centrą įtraukia nereprezentuojamus elementus. Suverenai čia veikia ir kaip pirminės priežasties alegorija: tai *telos*, valdantis veiksmus ir reprezentacijas. Dar galime prisiminti Georges'o Baillaile'aus suverenumo interpretaciją, kur suverenumas yra radikalioms laisvės forma paneigiant savo paties buvimą.

Mąstant apie meną ir nereprezentuojamumą svarbus skirtumas tarp reprezentacijos ir alegorijos. Alegorija yra labiau emblemiška, alegoriniai vaizdai įtraukia ikirefleksyviai, tapdami svarbiu meninės raiškos įrankiu. Uždedant ant molderio drobę, kurioje yra alegorinis vaizdas – karalių pora drobėje, kurios nemato žiūrovas – paveikiamas mūsų „pats“. Alegorija nekuria specifinės reprezentacijos, bet sukelia tam tikrą išankstinę proto nuostatą. Meninis alegorijos naudojimas, galima sakyti, inspiruoja tam tikrą proto būseną, kuriai būdingas kitoks sąmonės paribių aktyvavimo modelis, nei tas, kurį sukelia įprasta reprezentacija ar filosofinis svarstymas. Pasak Paulio de Mano, alegorija yra nereprezentacinė, nes nurodo į kalbą – naratyvas pasakoja istoriją apie savo paties negalėjimą papasakoti istoriją.

Belieka pakartoti, kad Velázquezo *Meninos* įkvėpė daugybę interpretacijų. Jos lyginamos ir su Mauritso Cornelio Escherio *Print Gallery*, kurio centre yra parašas, matematinėmis ir muzikinėmis sistemomis (Kurto Friedricho Gödelio teoremais, Johanno Sebastiano Bacho muzika). Šiame kontekste galime atkreipti dėmesį ir į Foucault schemų braižymą (šv. Andriejaus kryžiaus ir kt.), tarsi sukiojant vaizdą iš skirtingų perspektyvų, kai Velázquezas pasirodo stovintis tai kairėje, tai

dešinėje, priklausomai nuo to, iš kurio taško žiūrime – dailininko ar mūsų. Taip bendrai nurodoma į sistemą, kuri, pasiekusi tam tikrą sudėtingumo lygį, pasirodo esanti nepajėgi savęs išsemti, praranda skaidrumą, t. y. problema negali būti išspręsta jos rėmuose.

**ARŪNAS SVERDIOLAS:** Kokia prasme sakote, kad tai kelias į nereprezentacinę dailę? Atrodytų, kad Foucault čia nagrinėja pačią reprezentacijos esmę: paveikslas kaip tikrovė ar paveikslas kaip simuliakras? Kokia prasme čia yra ir nereprezentacinės dailės problematika?

**D. K.:** Taip sakydama turiu omenyje Foucault kūrinį, skirtą dailininkams, seką – šį tekstą apie Velázquezą, paskaitą apie Manet, Magritte'ą ir kt. Man atrodo, kad tekste, analizuojančiame Velázquezo *Meninas*, aptinkamos reprezentacijos sąlygos, o paskui, per kitus jo tekstus, pasimato slinktis, bent jau vaizduojamųjų menų lauke, link to, kas yra nereprezentacija.

**VYGANDAS ALEKSANDRAVIČIUS:** Foucault „reprezentacijos“ sąvoką laiko vienu kertinių tų laikų *episteme* dėmenų. Kaip jis ją apibrėžia? Kaip juslinio daikto atspindį ar modelį sąmonėje, kaip kad René Descartes'as? Kaip reprezentacija apskritai apibrėžiama to laikmečio kontekste? Foucault kalba apie Renesanso epochą, kuriai paveikslas yra langas į pasaulį. Kartu pasirodo centrinė Naujųjų laikų sąvoka – „reprezentacijos“ sąvoka. Kaip Velázquezo paveiksle ji pagaunama ir kartu užklausiama?

**D. K.:** Foucault kritikuoja renesansinį panašumo principą – nuoseklų to, ką matai, vaizdavimo būdą. Velázquezo paveiksle nėra aišku, kas iš tiesų vaizduojama. Vienas iš mano skaitytų autorių, Uzielis Awret, straipsnyje „*Las Meninas and the Search for Self-Representation*“ (2008) nereprezentacinių užuominų išvelgia alegorijos panaudojime.

**TOJANA RAČIŪNAITĖ:** Kaip suprantu, Foucault bando parodyti, kad šiame paveiksle nėra įprastinio reprezentacijos objekto. Iš tiesų yra erdvė anapus paveikslo, kurią galima pavadinti tuštuma ar savimi (pats). Visa reprezentacijos aplinka apibūdinama teksto pradžioje: yra tapytojas, yra paveikslas, yra modelis. Jie ne šiaip „yra“, bet vienas kitą veikia ir motyvuoja tarpusavy siedamiesi. Visi jų ryšiai paveiksle fiksuojami žvilgsnių ir gestų pagalba: tapytojas žiūri priešais save į pozuojančias (nematomas) figūras arba žiūrovą ir savo rankos judesiu kuria paveikslo, matomo iš nugarinės pusės, vaizdą. Tapomo paveikslo plokštuma regima fragmentiškai, ją „kerta“ mūsų regimas paveikslo plotas, jo akiratis. Tokiu paradoksaliu būdu aptariama kompozicija palaipsniui veriasi ir leidžiasi apmąstoma kaip atvira ir sudėtinga, akimis neapėriama ir iki galo neįžvelgiama erdvė. Tada reprezentuojamomis figūromis ir jų skirtingoms vietoms toje erdvėje paradoksaliai sukuriamas klausimas – o kas gi reprezentuojama? Klausimas apie karalius, kurie

atsispindėdami nutapytame veidrodyje labai specifiniu būdu dalyvauja paveikslo siužete. Karalių fiziniai kūnai čia nevaizduojami, bet numanomi. Dailininko poza ir žvilgsnis, kitų figūrų padėtis, atspindys kambario gilumoje – visa nurodo jų asmenis kaip numanomą esatį. Šia prasme aš sutikčiau, kad galutinė Foucault išvada paradoksaliai paneigia jo priegą.

A. S.: Tai kaip čia yra? Tai reprezentacinės dailės istorija, pasiekusi savo brandžiausią formą, kai gali išimti tai, kas vaizduojama, ir parodyti, kaip tai matoma per įvairaus tipo reprezentacijas. Ir daugiau nieko nėra, tik įvairaus tipo atvaizdai. Jei išėities tašku laikytume renesansinę paveikslo sampratą, tai reprezentacinės dailės istorijos pradžioje paveikslas apsimeta, kad jo nėra: tai langas, pro kurį matosi tikrovė. Reprezentacija visiškai sutapatinama su tikrove, keliamas uždavinys pasidaryti kaip galima panašesniai į gamtą. Visiškame panašume, tame, kas vadinama *verisimilitude*, dingsta paveikslo faktūra ir lieka gryna reprezentacija. Taigi reprezentacinės dailės istorijos pradžioje nesimato paties paveikslo, paveikslas pats save paneigia, pretenduoja būti tikrovės gabalu. Eidami iki vėlyvojo reprezentacinės dailės istorijos etapo (reprezentacinės dailės pabaigų buvo daug, taip pat ir fotorealizmas yra tokia pabaiga), susiduriame su kita komplikacija: pats reprezentuojamas dalykas išimtas, ir tada pasimato, kokiose reprezentacijose ir kaip jis vis tiek dalyvauja. Jo tiesioginė nebūtis išryškina, kas atvaizdas yra ir gali būti, kaip jis atvaizduoja. Šia prasme kalbama apie paveikslo teologiją ar filosofiją. Teorinis paveikslas, mokytas paveikslas yra paveikslas apie paveikslus. Tokia Velázquezo įkūnyta teorija. Ar jis čia demaskuoja tapybos iliuziją, ar įtvirtina reprezentacinės tapybos esmę? Sakyčiau, kad įtvirtina, t. y., išmesdamas tapatinimą su tikrove, parodo, ką reprezentacinė tapyba sugeba, pasiekusi savo forsuočią pabaigą.

**JURGA KATKUVIENĖ:** O kuo remdamiesi sakome, kad čia nėra reprezentuojamo objekto? Galime sakyti, kad infantė yra reprezentuojamas objektas.

A. S.: O, ne! Juk dailininkas, atseit, žiūri į mus. Į mus jis žiūri todėl, kad toje vietoje yra karalių pora. Šitai sužinome iš veidrodžio. O kad tai būtų karalių pora, man rodos, jau iš kitos *bačkos*, čia galėtų būti kad ir svogūnas, niekas nepasikeistų, čia svarbi tik optinė situacija.

D. K.: Jūs labai pataikėte – interpretatoriai mini svogūnus, sako, imkime tris svogūnus vietoje trijų už paveikslo esančių stebėjimo instancijų – žiūrovo, karalių ir dailininko...

A. S.: Na va. Kai Foucault rašo apie karališkumą, prasideda kitokia problematika. Pradžioje išsiryškinkim reprezentacijos esmę.

**DALIA PAULIUKIČIŪTĖ:** Bet toje vietoje negalėtų būti svogūnas, nes privalo būti kažkas, kas žiūri.

A. S.: Taip, tas, kas žiūri. Svogūnas su akytėmis.

**JŪRATĖ LEVINA:** Šitas paveikslas taip pat apsimeta tikrovės gabalu. Jei priimame, kad veidrodis yra priešais, tada įsisteigia taškas, iš kurio žvelgia veidrodyje matoma pora. Jei ir mes esame šiame taške ir matome poros matomą vaizdą, tada paveikslas apsimeta, kad jo nėra. Taip pat, kaip ir reprezentacinės dailės istorijos pradžioje, kur jis yra tiesiog langas į tikrovę ir paneigia pats save.

**A. S.:** Veidrodis yra viena iš reprezentacijų, tačiau reprezentacijos ir reprezentatyvumo esmė išryškėja kritiniu momentu, kai reprezentuojamas dalykas tiesiogiai nėra pavaizduotas paveiksle, o atsistoja į tą vietą, kur yra tikrovė. Bet ta tikrovė tuščia.

**T. R.:** Nutapytas vaizdas veidrodyje yra tvarus, nors iš esmės vaizdas veidrodyje yra netvariausias iš atvaizdų. Karalių pora gali pasitraukti ir hipotetiškai turėtų išnykti, bet jie neišnyksta. Išeiina, kad reprezentuojamą objektą atpažįstame netvariausiame atvaizde.

**A. S.:** Tai tipiškas Baroko žaidimas dviprasmybėmis: juk veidrodis nutapytas...

**T. R.:** Taip, nutapytas. Bet svarbu atpažinti, kad čia veidrodis, o ne paveikslas.

**JOLITA LIŠKEVIČIENĖ:** Kaip supratau, iš tiesų čia turime didžiulį menamą karališkosios poros portretą. XVII a. viduryje, Ispanijoje, kai jis buvo nutapytas, visi ištaigingai apsirengusių karalių portretai buvo reprezentaciniai. O čia atvirkštinis dalykas – kaip Tojana sako, veidrodis yra portretas. Per veidrodį karaliai beveik neįžiūrimi. Tai tik mes pasisakome ir įsivaizduojame, kad jie ištaigingai apsirengę, mes juos mintyse tokius reprezentuojame. Tiems laikams šitaip sulaužyti portreto kanoną yra viršūnė.

**D. K.:** Net jei nebūtų karalių, nuimtume portretą, paveiksle užduota pakankamai, kad jį būtų galima suprasti taip, kaip supranta Foucault. Vėliau, vykstant slinkčiai nuo klasikinės reprezentacijos prie to, kas yra nereprezentacija, atsiranda daugybė sluoksnių ir daugybė žvilgsnių iš visur į tą patį objektą. Tada daiktas nebėra tapatus jokiai savo esmei. Sakykime, Foucault minimi dailininkai – Kandinsky ir Klee, artikuluodami tą daugiasluoksniškumą įsiveda vidinės būtinybės (*innere Notwendigkeit*) principą, kuris neva organizuoja ir padaro paveikslą vertingu, nereprezentaciniu. Jie mano, kad abstrakti tapyba geriausiai atspindi nereprezentatyvumą, kitaip ji tiesiog virstų ornamentu.

**A. S.:** Bet nereprezentacinė dailė visai kitokio pobūdžio, jos siekis visiškai kitoks, o Velázquezas yra kuo intensyviausiai reprezentuojantis.

**MINTAUTAS GUTAUSKAS:** Reprezentacijos triukas galioja tol, kol suprantame, tikimės, galvojame, kad paveikslas reprezentuoja kažkokią tikrovę. Žioplus žiūrovas matytų tik dailininką, bet kai pradedi žiūrėti, kas gi čia reprezentuojama, pati reprezentacija prisistato kaip problemiška.

**D. K.:** Pasirodo ne panašumas, o pati reprezentacija. Tai ir įžvelgia Foucault.

JŪRATĖ L.: Man atrodo, greta istorinės žiūros, kad turi būti karalių pora ir ji būtinai yra centre, vis tiek iškyla klausimas, ką tas dailininkas tapo. Toje vietoje, kur turi būti jo reprezentacijos objektas, yra tuštuma, lakuna ar, tiksliau, neapibrėžtis. Semantinė šio paveikslo struktūra nukreipia žvilgsnį ten, nes klausimas lieka neatsakytas. Man atrodo, tai jau ne istoriškas, o reprezentacijos diskursyvinės struktūros dalykas. Kadangi matai, atpažįsti objektą, o šiuo atveju tai tapymo scena, paties objekto semantikoje reikalingas tolimesnis atpažinimo žingsnis – kas yra tapoma, o šioje vietoje skylė.

J. K.: Bet jeigu neįstatai karalių poros į savo – žiūrinčiojo – vietą, visiškai kitaip žiūri į paveikslą. Aš žiūriu į jį kaip į karališkos kasdienybės iliustraciją.

A. S.: Nereikia karalių poros, tegul sau būna svogūnai. Juk tai optinė vieta: yra paveikslas, kurio nugara matosi, ant jo jau kažkas nutapyta ar bus nutapyta. O dailininkas žiūri į tą pusę, kur yra modelis.

D. K.: Šiai problemai parodyti užtenka to, kad mums kyla klausimas, kur jis žiūri. Kad nebeaišku, kur jis žiūri. Šiaip būtų viskas aišku, o čia – neaišku. Yra daugybės perspektyvų persidengimas.

JŪRATĖ L.: Infantė žiūri į tą patį tašką.

T. R.: Paveikslo kompozicijos centras, formuojamas per veidrodį, formali kompozicinė paveikslo sąranga – dar viena proga kalbėti apie reprezentaciją ar net savitą reprezentacijos branduolį, nes veidrodis tarsi nurodo jos ideologinį aspektą.

GEDIMINAS MILAŠIUS: Gerai, veidrodį išimame. Jei nebūtų pačios drobės, gal būtų paprastoji reprezentacija. Dabar gi drobė kreipia interpretaciją: aš galvoju, kad dailininkas tapo kažką, į ką žiūri. Vis tiek galvoju, kad čia stovi kažkas, ką jis vaizduoja, ir tada žaidimas pasidaro sudėtingesnis. Vargiai galiu žiūrėti į paveikslą kaip į paprastą, vieno lygio reprezentaciją.

JOLITA L.: Ir dar tie elementai, išduodantys, kad tai didelis reprezentacinis portretas. Pirmiausia – drobės dydis, tada – patalpos dydis: tai karališka menė, o ne paprastas kambarėlis. Natiurmortą su svogūnais tikrai galime atmesti.

A. S.: Istoriskai, taip. Bet jei imtume grynai optiškai, tie patys atvaizdų santykiai galėtų būti ir šuns būdoje. Visi šie žiūrintys vienas į kitą, nutapyti, nutenatyti, visa ši optinė situacija galėtų būti perkelta iš karaliaus rūmų į lūšną, bet kur. Žinoma, istoriskai reikia traktuoti, kad tai karalių pora, tapybos istorikas visada žiūrės, kokia buvo proga: reprezentacinis portretas. Bet mes galime tai paimti į skliaustus. Jei manytume, kad tai metafizinė tapyba (tapyba apie tapybą, tapybos esmę), galėtume pakeisti aplinką, personažai būtų kitokie, bet viskas liktų taip pat. Mums dabar reikia vien tik atvaizdų, paviršių, žvilgsnių ir personažų žaismo, tarpusavio santykių: kas į ką žiūri, kas ką mato. Tada pasirodo, kad patys žvilgsnių santykiai viską ir sukonstruoja, visą dviprasmybę – kad mes esame toje



vietoje, kur turi būti personažai, dailininkas taip pat buvo šitoje vietoje, kai tapė paveiklą, taip pat ir „save“. Ir visas šis žaismas kalba apie tapybos esmę, reprezentacijos esmę.

V. A.: Kokia yra ta reprezentacijos esmė? Gal vadovėliškai kas galėtumėte priminti? Kokia metafizika sukuria reprezentaciją kaip sąvoką?

T. R.: Pakartotas dalyvavimas.

D. K.: Reprezentacija numato renesansinį panašumo principą. Tai klasikinė reprezentacijos forma.

V. A.: O kas yra klasikinė reprezentacija? Jos tikslas yra atspindėti?

A. S.: Atvaizduoti. Yra esyns, ir jį galima kažkaip antriniu būdu pateikti. Faktiškai tai Aristotelio tiesos samprata – teiginio atitikimas tikrovei. Tas pats kalbant apie paveikslus: pavaizduotas medis atstovauja medžiui.

M. G.: Man atrodo, tapyboje, ypač tokioje išstobulintoje, beveik priartėjančioje prie nuotraukos, labiausiai ir realizuojama reprezentacija. Tiesiog atkartojama beveik vienas prie vieno. Kalba šia prasme visada buvo suprantama kaip netobula. Kalbos siekiamybė – prilygti atvaizdui, kad galėtų tokiu būdu reprezentuoti, šiuo atveju – pristatyti objektą kalba. Tiesa kaip minties ir daikto atitikimas ir būtų kalbos siekiamybė. Bet, žinoma, Foucault užsimindamas apie kalbos ir vaizdo santykį, suproblemina tiek šį siekį, tiek pačią reprezentaciją.

D. K.: Todėl ir pradėjau galvoti apie šiuolaikinę nereprezentaciją. Galbūt tai, ką Foucault vadina grynąja reprezentacija, yra tam tikro principo parodymas.

A. S.: O kodėl tiek daug dėmesio skiriate tam, kad jis rašė apie abstrakcionizmą arba kitokią dailę? Juk tai kita istorija.

D. K.: Taip, bet 1966 m. paklaustas apie autorių, kuris turėtų tokią pat įtaką kaip Velázquezas turėjo klasikinei epochai, Foucault pamini Klee ir pavadina jį Velázquezo atitikmeniu.

A. S.: Kai Foucault rašo apie Magritte'o „Ne pypkę“, vėl kalba apie reprezentacinį meną. Ten tas žaidimas ir yra: čia ne pypkė, čia paveikslas, ir t. t. Bet negali sakyti, kad nereprezentacinė dailė yra raktas į reprezentacinę. Čia reikia skirtingų raktų.

M. G.: Foucault nagrinėja Velázquezo paveikslą, nes jam labiau rūpi reprezentacija. Tai labai tinkamas pavyzdys: viskas tiksliai nutapyta, o kartu suprobleminama, nes nėra to, kas galėtų arba turėtų būti nutapyta, – tu pats stovi toje vietoje. Kitas lygmuo randasi, kai Foucault pasako, kad „reprezentacija imasi save reprezentuoti“. Reprezentacijos esmė išryškėja per tai, kad to, kas tapoma, nėra. Kai reprezentacija ima neveikti, atkreipi dėmesį į pačią reprezentaciją.

J. K.: Kai sakote, kad vaizduojama tai, ko nėra, kalbate apie paveikslą, kurį tapo šitas paveikslo dailininkas?



A. S.: Reikės juos sunumeruoti... Vadinkime vaizdą, kurį numato tas paveikslas ir kurį šiek tiek parodo veidrodis, paveikslu nr. 1. O tą paveikslą, kurio matyti nugara, paveikslu nr. 2.

G. M.: Tada: modelis – nr. 1, atvaizdas nusuktoje drobėje – nr. 2, veidrodyje – nr. 3, pats Velázquezo paveikslas – nr. 4. Palaukit, dar rasiu...

A. S.: Šis žaidimas ir yra Baroko esmė. Čia yra ir daugiau paveikslų, ar ne? Ant sienos kabo nereikšmingi, kaip sako Foucault, paveikslai. Tai paveikslai paveiksle. Teks ir juos sunumeruoti: jie nutapyti kaip kabantys ant sienos. Vadinasi, jie turi skirtingus statusus: yra kažkoks vaizdas, kažkas matosi, bet tai paveikslas ant sienos. Bet siena irgi nutapyta. XVIII a. buvo tapytų galerijų su daugybe, kartais dešimtimis, paveikslų ir visų siužetai matomi. Kas išmano, juos atpažįsta. Tai tapybos triumfas.

D. K.: Bet jeigu tai gryna reprezentacija, per kurią parodomos, išsemiamos reprezentacijos galimybės, tai kaip yra filosofijoje? Principo parodymas ir yra grynoji reprezentacija?

A. S.: Manau, kad taip. Sakyti „grynoji“ – tai sakyti – reprezentacijos principas.

V. A.: O jei reprezentacijos principo parodymą iliustruočiau pasitelkęs Immanuelio Kanto grynojo proto kritiką: yra protas, yra jo kritika, yra sąlygos, yra pažinimas, yra tų sąlygų apmąstymas.

A. S.: Taip, tai tapybos kritika Kanto prasme, tapybos galimybių ribų svarstymas.

JŪRATĖ L.: Man atrodo, čia pasirodo ne tik reprezentacijos galimybė, bet ir tam tikra jos neišvengiamybė. Jeigu yra paveikslas, yra ir reprezentacija. Eksploatuojama mūsų žvilgsnio schema, nukreiptumas į reprezentacijos objektą. Norom nenorom ieškai objektų.

D. K.: Paskutinį kartą grįšiu prie Kandinsky'io ir Klee. Susidūrusi su Foucault grynąja reprezentacija, suabejojau sąvokomis, dabar gyvuojančiomis vaizduojamuosiuose menuose. Rodomas principas ir tai vadinama grynąja reprezentacija. Foucault manė, jog Kandinsky'is ir Klee yra modernus Velázquezo atitikmuo, nes rodė patį principą. Klee sako: „*je suis peinture*“, „aš esu tapyba“.

T. R.: Klausiant, ar galima kalbėti apie reprezentaciją, jeigu ji iš tikrųjų dekonstruojama, produktyvu pasitelkti žodį „kritika“. Jeigu filosofijos kritiką galime laikyti filosofija, lygiai taip pat reprezentacijos kritiką tapyboje galima laikyti tapyba. Taip ją neigdamas, apmąstydamas, apversdamas per žaidimą, apgaulę, Velázquezas atsistoja šalia tapybos ir pateikia tapybą apie tapybą pačios tapybos kalba.

JOLITA L.: Ar galėtume sakyti, kad tai karališkojo portreto kritika?

A. S.: Kritika Kanto prasme, tai yra galimybių ribų klausimas. Čia prieita iki ribos: tai reprezentacinio portreto tapymo situacija, bet to portreto nėra, o vietoj to yra tapyba.

V. A.: Ar „reprezentacijos“, „atitikimo“ sąvokai nėra būtinas subjektas? Ar jis privalo dalyvauti? Velázquezo paveiksle subjektas iš esmės eliminuojamas: sudaroma uždara erdvė, visiškai mūsų nereikalinga.

A. S.: Manau, būtinas. Žiūrovas turi atsistoti į tą vietą priešais paveikslą, turi žiūrėti. Reprezentacijos negali būti be to, kuris į ją žiūri. Jis prikabinatas netematiškai, bet labai tvirtai. Kaip galima kalbėti apie minties atitikimą tikrovei, jeigu tos minties niekas neturi? kažkas turi ją pamąstyti. Kaskart, kai svarstomas koks filosofinis klausimas, turi būti kažkas, kas atsistoja į tą vietą ir atlieka tą veiksmą. Čia lygiai tas pats: kad būtų reprezentacija, turi būti jos sąlyga – stebėtojas, žiūrintysis. Jo vieta numatyta optiškai – paveikslas atsuktas į mus.

VAIVA KUBECKIENĖ: Bet kiek kritika yra metodiška ir struktūriška, kaip kad stengiasi išvelgti Foucault, o kiek čia esama ironijos? Tapyta daugybė lygmenų: paveikslas paveiksle, veidrodis, durys, langas, daugybė žvilgsnių trajektorijų. Na, o dabar jūs analizuokite.

A. S.: Nutapyti krūvą kažko ir paskui sakyti – „dabar analizuokite“ būtų grubokas humoras, ne barokinis, o dabartinis.

D. K.: Dabartinių interpretatorių dabartinis humoras, ŠMC humoras.

## Tapyba ir kalba

DANUTĖ BACEVIČIŪTĖ: Foucault suproblemina kalbos ir tapybos, kalbos ir vaizdo santykį su tikrove. Tekste aptinkame nuorodą į atvaizduotus ar reprezentuotus realius asmenis – karalių Filipą IV ir jo žmoną Marianną. Foucault pamini tikrinius vardus, tarsi atvaizdo santykis su vaizduojama tikrove būtų tiesioginis. Kita vertus, jis nurodo, kad tikrinio vardo tiesmukumas yra tik gudrybė, tariamai sukabinanti vaizdą ir kalbą su tikrove parodant pirštu. Jau Platono tekstuose buvo apmąstomas mimetinis vaizdo ir kalbos pobūdis, jų nuoroda į gyvą tikrovę, nes ir kalba, ir tapyba savo reprezentacine pastanga „nori“ sugriebti gyvą tikrovę. Tai savotiška zoografija (rusų k. žodis *живопис* puikiai išreiškia šią tapybos pastangą). Reprezentacijos siekia sugriebti gyvą kalbėjimą, gyvą vaizdą, t. y. tikrovės gyvumą. Foucault neieško jungties taško tarp atvaizdo ir tikrovės, kalbos ir tikrovės, veikiausiai priešingai, jo tikslas – parodyti, kad tapybos ir kalbos santykis su tikrove negali būti suprstas paprastai, t. y. kaip parodymas pirštu į pačią tikrovę, pavadinant tikriniu vardu. Be to, tiek kalba, tiek atvaizdas turi savo specifiką, kurios negalima nepaisyti. Nors

Foucault tekste apstu metaforų, jis nurodo, kad turime apvalyti kalbą nuo metaforinio kalbėjimo ir mėginti, kaip jis teigia, „tarpininkaujant anoniminei, skrupulingai ir pasikartojančiai kalbai tyrinėti patį atspindžio buvimą“, neleisti kalbos gaivalui, metaforikai sulydyti tapybos ir kalbos sričių, bet įsigilinti į atvaizdo specifiką.

G. M.: Foucault suponuoja priešpriešą tarp tikrinių ir netikrinių vardų. Tikrinis vardas akivaizdžiai paslepia reprezentacijos problemą: paklaustas „Kas čia?“ pasakau pavaizduoto žmogaus vardą – „Filipas IV“, ir viskas.

D. B.: Be to, Foucault primygtinai pabrėžia, kad negalime kalbos ir vaizdo redukuoti vieno į kitą: „kad ir kiek kalbėtume apie tai, ką matome, tai, ką matome, niekada nėra tame, ką sakome, kad ir kiek vaizdiniais, metaforomis, palyginimais rodytume tai, ką sakome, vieta, kur jie skleidžiasi, nėra ta, kurią išvelgia akys, o ta, kuri apibrėžiama sintaksinėmis sekomis“. Vadinasi, kalbos stichija – tai sintaksinės sekos, o metaforika, vaizdiniai pateikia patirties gniužulą. Kai metafora atlieka perkėlimą iš vienos srities į kitą, kalba eina kartu su vaizdu. Vadinasi, negalime pasitikėti tik vaizdu arba tik kalba. Čia aptinkama jų jungties vieta. Bet kadangi Foucault rūpi ne tai, kaip tikrovė, kalba, vaizdas ir gyvumas susikabina patirtyje, o veikiau pats reprezentacijos mechanizmas, ši užduotis jį atveda į jų skirties vietą, nors jo paties tekstas nepaprastai sodrus. Kai bandome klausti, ką reiškia „žvilgsnio plienas“, prisistato patirtis iš vizualumo sferos, kai sakoma „įsakmus punktyras“, taip pat susiduriame su įvairių patirties plotmių užsiklojimu viena ant kitos. Foucault mėgina pasižiūrėti į vizualinį sakymą, į tai, ką „kalba“ paveikslas.

T. R.: Tikriniai vardai gali būti pasakomi tik žodžiu, jų nenutapysi, karaliaus Ferdinando ar Filipo niekaip nenutapysi. O žodinė metaforika imituoja plastiką: jis mato tokį žvilgsnį ir sako – „žvilgsnio plienas“. Tikriniai vardai tiesiogiai nurodo, o metaforos bando „vaizduoti“ žodžiais.

M. G.: Tai įtraukia kalbos filosofijos problematiką. Tikrinis vardas Foucault kliūva todėl, kad tiesiog atsako į klausimą ir panaikina problemą. Paties Foucault metaforika reikalinga, kad tinkamai nusakytų erdvinius santykius: vieta, abipusisškumas, žvilgsniai – tai dinamiškas tam tikrų pozicijų ir santykių aprašymas, ne statiškas, o būtent dinamiškas.

A. S.: Vadinasi, vaizdingumas būdingas ir kalbai, ir vaizdai. Metaforiniais nusakymais gali pasakyti vaizdingai. Reprezentacijos pasidaro dvejopos: arba kalbinės, arba vaizdinės. Sakoma, kad kalba turi būti pilka, bespalvė. Bet spalva yra. Foucault nurodo vien tik optinius santykius, punktyrus, kas kur žiūri. Pasidaro vos ne braižomoji geometrija – į ką žiūri akys? Yra akies išraiškingumas, parodantis, kur ji žiūri. Tačiau esama ne tik vizualumo. Tapybiškumu taip pat užkabinta kažkas svarbaus: siekdamas perteikti tapybinį efektą, Foucault spalvas nurodo metaforiškai ir kalba apie visokius „skendimus“. Šiaip ar taip, šis tekstelis „paveda“ Velázquezo

reprezentacijai. Reprerentacijos reprerentacija dar kartą reprerentuoja, tik jau kitoje – kalbos – stichijoje. Tikrinio vardo problematika ateina iš analitinės filosofijos: vardas tarsi privilegijuotu būdu „prisegtas“ prie asmens. Tiesą sakant, tas pats ir tapyboje: vien karaliaus žandikaulį pamatai ir žinai, kad čia Burbono atvaizdas (visa šeimynėlė tokia)... Taip nurodo ne tik vardai, bet ir gestinės nuorodos – kai įvardydami sakome „štai šis“. Tačiau vizualumo situacijai išryškinti nebūtinai rūmai ir karalių pora. Jeigu būtų visos instancijos – akys ir erdvinės pozicijos, Velázquezo paveikslo esmė išliktų. Vadinasi, ir vardų galėtų nebūti, galime juos paimti į skliaustus. Foucault juos ištrina, kaip kad galėtume ištrinti karališkojo interjero ypatybes ir tik žiūrėti, kas į ką žiūri ir kas ką mato.

T. R.: Bet jis vis tiek išvardija visus asmenis. Gerai, kai yra ką paimti į skliaustus, o jei nebūtų to turinio skliaustuose, kas būtų?

A. S.: „Nežinomo vyro potretas“.

V. A.: Nėra taip paprasta. Kad pamatytum geometriją, kad atsivertų vaizdas kaip toks, turi pats būti toje žvilgsnio geometrijos figūroje, bet tavęs tarsi ir nebereikia. Randasi dvilypumas: esi reikalingas, kad įsteigtum tą figūrą, ją pamatytum, o kartu vaizdas lieka sau, savarankiškai, o tu negali nieko paveikti.

G. M.: Bet įdomiausia, kad paveikslas mane ir pastato į tą vietą, o ne kažkur kitur. Niekur kitur negaliu atsistoti.

A. S.: Taip daro kiekvienas paveikslas. Žinai, iš kur ir kokiu atstumu žiūrėti, jis tave pats sukoreguoja tapysenos pagalba. Jei paveikslas būtų impresionistinis, distancija būtų kita.

JOLITA L.: O Hanso Holbeino Jaunesniojo ambasadorių potretai su kaukole! Turi atsistoti iš šono, kad pamatytum kaukolę. Paveikslas režisuoja net kelias žiūrėjimo vietas, kad jį visą suvoktum.

V. A.: Gal galima paaiškinti tą paveikslą dekartiškai? Velázquezas naudojosi geometrija su perspektyva ir galėjo būti susipažinęs su Descartes'o filosofija. Formuodamas tokią geometriją, jis nurodo, kad steigia savo ir kitas vietas, išoriškai ar vidujai, ir parodo, kad ta vieta jam brangi kaip jo kūniška dalis. Tai kaip atsitinka, kad jis tą vietą padaro lengvai keičiamą, kad net karalius negali jos galutinai užimti?

A. S.: Velázquezo paveikslas – ne Descartes'o filosofijos iliustracija, o tapybinis mąstymas. Jis mąsto tapydamas. Reginčiojo „aš“ konstitucinę vietą jis supranta lygiai gerai kaip ir Descartes'as. Ta nesama vieta turi būti užimta konkretaus žmogaus, kaip ir *cogito* turi būti prisiimtas, „įgyvendintas“ gyvo žmogaus: Descartes'as sako, kad kiekvienas „bent kartą gyvenime“ turi suabejoti viskuo ir t. t. Realus žmogus turi užimti *cogito* vietą, jis turi atsistoti į vietą, kurios reikalauja paveikslas ir iš kurios reikia žiūrėti. Ta transcendentalinė pozicija, jeigu galima taip pasakyti, realizuojama gyvo žmogaus. Jei pro šalį bėga pelė, ji to nemato, į tą vietą neatsistoja.

D. B.: Velázquezo *Meninos* yra pavyzdys to, kaip esame įvesdinami į paveikslų erdvę, gimstančią pačiame paveiksle. Svarbi ne vien vizualinė geometrija, o visa faktūra. Gal tai primena Wittgensteino apmąstymus apie kalbą, kai jis sako, kad kalba funkcionuoja ne per nuorodų santykį, bet per kalbinio pasaulio taisyklių įsisteigimą?

T. R.: Mes užkabinome, bet taip ir neišsiaiškinome reprezentacijos ir tikrinio vardo santykio – vizualios reprezentacijos ir jai suteikiamo baigtinio įvardijimo santykio. Norint apmąstyti reprezentaciją, reikia atsiriboti nuo atpažinimo, reikia tiesiog žiūrėti.

D. B.: Tikrinis vardas ir nurodymas gestu žymi tašką, kuriame viena ant kitos užsikloja kalba ir tikrovė, fiksuojama tapatybė. Jei kalbos ir tikrovės santykį suvoktume esant sudėtingesnį, atsiskleistų begalinė dinamika, nebeliktų jokios stabilios reikšmės.

A. S.: Begalinis nereiškia, jog santykis tęsis be galo, bet kad jis visada yra neužbaigtas, visada yra neatitikimas tarp „čia“ ir „Filipas“.

G. M.: Atvaizdas mėgdžioja originalą. Čia ne pats Filipas, jis čia tik pavaizduotas. Kai pasakau „čia Filipas“ – sutapatinu.

V. A.: Tapyba išeina už kalbos, o tam, kad atvaizdui suteiktume tikrinį vardą, turime parodyti pirštu – „čia Filipas“.

A. S.: Kaip tik apie tai ir kalbame. Begalinis kalbos ir tapybos santykis reiškia, kad viena visą laiką reikalauja kitos, jų santykis niekad nėra užbaigtas taip, kad saktum, jog čia Filipas ir būtų aišku.

D. B.: Jei Velázquezo darbą lygintume su Pachero posakiu „vaizdas turi išeiti iš rėmų“, tai saktume, kad kažkam nutapius Filipą ir kitam jį atpažinus („Tai Filipas!“), paveiksle prisistatytų tikrovė, įvyktų tapybos ir tikrovės užsiklojimas. Pavadinus tikriniu vardu, kažkas turi atsiliepti, taip suponuojama pati tikrovė.

A. S.: Tai būtų kalbos veiksmingumas be jokios tikrovės. Pakanka būti įvardytam, kad taptum tuo, kuo esi įvardytas, jokios tikrovės nereikia. Pasakyti – vadinasi padaryti, pavadinti – iš tikrųjų duoti vardą.

D. B.: Bet kai nutapai paveikslą, sakai – „tasai Filipas“.

A. S.: Kai sakai „Filipas“, nepadarai Filipo, bet padarai tiek, kad jis atpažįstamas kaip tas, kas jis yra.

M. G.: Man atrodo, čia ne pavadinimas kaip pašaukimas svarbus. Prisiminkime, ką Foucault sako apie veidrodį – veidrodis indiferentiškas. Pagal klasikinę reprezentacijos supratimą, ir ypač jei prisimintume ankstyvąjį Wittgensteiną, svarbu, kad sakinytis atitiktų dalykų padėtį. Šiuo atveju svarbu ne pavadinti ir pasakyti, kaip bus, bet atitikti, reprezentuoti.

D. B.: Eikime prie atvaizdo buvimo. Foucault parodo, kaip Velázquezo paveiksle komponuojama erdvė ir kaip vaizdas atskleidžia ritmiką. Aprašymas dina-

miškas nuo pat teksto pradžios, kai Foucault kalba apie dailininką, kuris tai išlenda iš už drobės, tai pasislepia, vėliau apie žmogų tarpdury – ateinantį ar išeinantį. Tai judėjimo trajektorijos. Paveiklo erdvė – ne gryna geometrija, ne vien tam tikros kryptys, o dinamika, atkartojanti tam tikras linijas. Veidrodis ir durys atlieka panašią funkciją, suponuoją perėjimą – tai dinamika ar erdvės steigtis pačiame paveiksle. Judėjimo, gesto pėdsakai yra vizualumo sluoksnis, turintis daugiau tapybiškumo.

G. M.: Tai žaismas reprezentacijomis ir žvilgsniais, kuriančiais dinamiką, bet kita vertus, paveiksliui tos durys suteikia gylį ir įspūdį, kad toliau dar kažkas yra. Reprezentacijos yra vienas kito atspindėjimas, o kartu gylis, sukeliantis įspūdį, kad tai savarankiškai egzistuojantis pasaulis.

JOLITA L.: Čia prisijungia XVII a. iliuzija, kai sugebama plokštumoje padaryti gylį, kuo labiau ištempti paveikslą į gylį. Tai erdvės liuzija, kai atrodo, kad ten tikrai yra salė.

A. S.: Reprezentacijai tai esminis dalykas. Visa Naujųjų laikų tapybos istorija siekė pavaizduoti vis naujus dalykus, parinkti santrumpas, kad tįsojimas į gylį atrodytų tikroviškas. Tai vadinamieji „tapybiniai uždaviniai“: buvo laikas, kai tai labai negrabiai darė, paskui išmoko tobulai reprezentuoti, pavaizduoti daiktus, kad atrodytų kaip tikri.

D. B.: Tai reprezentacijos meistriškumas: va žiūrėkit kiek gylio pavaizdavo ir kaip sugebėjo, o kita vertus, jei suvoki, kad ten dar prasitęsia ir nesimato, tai rodo, kad pati reprezentacija gali būti peržengiama. Negalimybė reprezentuoti, bet ne meistriškumo, o kažkokios neregimybės prasme.

A. S.: Tarpdury yra vizualumo rėmas: matyti kažkas už rėmų, bet jie įrėmina, neleidžia matyti visko, o tik tai, kas gali matytis. Tai žaidimas ribomis.

T. R.: Velázquezas sukuria nepatogią erdvę, jei lygintume su kitomis XVI–XVII a. reprezentacijomis, tarsi koridorių, kur viskas pereinama. Erdvė atrodo diskomfortiška savo pereinamuoju pobūdžiu. Tai reprezentacija, kuri nėra saugi, lyg atvira, bet kartu ir užsidaranti, turinti savo vidinę logiką. Ji vos ne fiziškai nepatogi, gal tai dar viena dekonstravimo užmačia, nežinia kiek sąmoninga, tačiau leidžianti ją vizualiai patirti.

A. S.: Tai, kad pro visas įrėmintas erdves matyti, jog yra dar kažkas nepavaizduota – yra barokinis pojūtis begalinės (begalinės ne matematine, o vizualine prasme) erdvės, pojūtis, kad už kiekvienų durų yra kitos durys.

M. G.: Gal svarbu tai, kad Foucault sako, jog to žmogaus tarpduryje buvimas „neabejotinas – tai ne galimas atspindys, bet įsiveržimas“. Kaip suprantu, „įsiveržimas“ todėl, kad jis žiūri iš ten į tave. Ne tik prasitęsia erdvė, bet iš ten ateina ir žvilgsniai.

A. S.: Veidrodis atspindi, jis lyg ir žiūri tavo akimis. Tai optinis prietaisas, matai, kaip iš anos pusės matyti. O žmogus tarpduryje žiūri į tave, tai akistata.

D. B.: Foucault aprašo erdviškumą kaip spiralinį judėjimą, kitaip sakant, kaip reprezentacijos ciklą. Šį ciklą sudaro nuorodų seka: žvilgsnis, paletė, teptukas, ženklais nesutepta drobė, paveikslai, atspindžiai ir realus žmogus. Paskui jis vis dėlto nurodo, kad ši erdvinė spiralė, brėžianti paveikslo erdviškumą, trikdoma pozicijos, kuri yra anapus paveikslo. Foucault uždaro reprezentaciją į spiralinį ciklą, eidamas nuo žvilgsnio per paveikslą iki realaus žmogaus, o paskui, kai kalba apie atvaizdo spiralės išsitiesinimą, atkreipia dėmesį į šviesą, kuri leidžia reprezentacijai pasirodyti kaip tokiai.

T. R.: Pirmiausia jis vardija daiktus, o paskui tokius dalykus, kurie nereprezentuojami: šviesa pati savaime nereprezentuojama, bet yra reprezentacijos sąlyga. Šviesa pasiekia tapytojo kaktą, rankas. Pats žmogaus portretas dekonstruojamas šviesos: kakta, skruostikauliai – tai pačios žmogaus reprezentacijos dekonstravimas fragmentuojant.

A. S.: Foucault tiesiog aprašo tai, kas matyti: tarp paveikslų ant sienos šviesa blanki, o ant kaktos, rankų ji ryški, bet kiekvienu atveju tai šviesa.

D. B.: O kaip pavadinti tą šviesą, kuri žaidžia ant kaktos, skruostikaulio, prie lango šono? Negali pasakyti, kad tai reprezentacija.

A. S.: Tai regimumo sąlyga. Šviesa krenta ir padaro daiktą regimą.

T. R.: Čia susiduriame su vaizdo „skaitymu“, bet jis paremtas ne logine teksto skaitymo seka, o kitu principu. Tai vizualus skaitymas, artėjantis prie meditacijos – čia kakta, čia ranka. Kaip nori, taip ir žiūri, niekas tau neužduoda griežtų taisyklių.

A. S.: Ar nėra taip, kad čia Foucault du kartus apeina tą patį: vieną kartą per dalykus, o kitą kartą per tai, kaip šviesa juos išryškina, kai ji krenta, suteikia galimybę regėti.

D. B.: „Taip kambario spiralė užsiveria, nors, veikiau, šios šviesos dėka atsiveria“. Šviesa visa praplečia ir leidžia pamatyti, o kartu ji atidaro komplikuoti, fragmentais.

A. S.: Tai Foucault tapyba žodžiais.

**GINTAUTĖ ŽEMAITYTĖ:** Nors jis ir sakė, kad kalba turi būti anoniminė.



## Tapybinio atvaizdo kūrimo sąlygos: žvilgsnis, šviesa ir modelis

G. M.: Foucault aprašo paveikslą, tiksliau sakant, jo centrą – patį dalininką. Visą aprašymo įtampą jis sutelkia tarp teptuko ir žvilgsnio. Dailininko žvilgsnis apibūdinamas pasitelkus „žvilgsnio plieno“ metaforą.

D. B.: Gali būti įdėmus žvilgsnis. Plienas išreiškia tiesumą, stiprumą. Jis aiškiai fokusuotas, o ne neapibrėžtai žiūrintis. Šis tekstas labai poetiškas, literatūriškas, tirštas, palyginus su kitais Foucault darbais, jis tiesiog spurda.

T. R.: Foucault sukuria įtampos lauką aplink judesį. Judesys yra sustingęs, bet šis kelių eilučių tekstas bando jį animuoti, prikelti nutapytus, ženklinamus, spekuliatyvius ryšius. Kuriamas laukas tarp tapytojo–paveikslo–modelio–teptuko–žvilgsnio.

G. M.: Tapytojas čia daugiausiai ir juda: „pasitraukė“, „žingtelėjo“, „pasišlino“.

A. S.: Visos kitos instancijos, apie kurias kalbama, tik žiūri. Dailininko žvilgsnis vienintelis tiesiogiai susijęs su gestu. Šia prasme jis yra vienintelis aktyvus veikėjas. Daugiau nė vienas neturi galios kurti vaizdą. Vaizdas susijęs su jo ranka. Ranka, laikanti teptuką, neatsiejama nuo žvilgsnio: ten, kur jis žiūri, rankos dėka ir pasidaro vaizdas.

D. B.: Kitų pozose gali numatyti buvusią ar būsimą dinamiką, kaipantai figūros, stovinčios tarpdury, bet ne ji kuria vaizdą. Tapytojo figūra kuria vaizdą, erdvę.

G. M.: Nėra taip, kad kažkas būtų nutapyta ir padėta, būtent teptukas rodo, kad veiksmas vyksta dabar. Tai aktuliai susieja mus su paveikslu, su situacija. Be to, pasak Foucault, dailininko figūra skiria tai, kas matoma, ir kas nematoma. Nematoma, bet vis tiek netiesiogiai pasirodo. Tokie nematomi, bet pasirodantys dalykai – tapomas paveikslas, matomas iš nugarinės pusės, tapomas modelis už paveikslo. Mūsų vietoje turi būti kažkas, ką jis šiuo metu nužvelgia, ką tapo. Kad dailininkas kažką tapo, suprantame iš jo žvilgsnio, situacijos, teptuko, dailininko padėties.

D. K.: Man rūpi Foucault minima dailininko atsitraukimų taktika.

T. R.: Tapytojas nesislapsto specialiai. Jis atsitraukia, nes turi žiūrėti į savo tapomą objektą. Foucault rašydamas apsimeta, tarsi nežino, kodėl jis taip elgiasi.

A. S.: Man rodos, taip numatomas mūsų žvilgsnis. Kam jis pasirodo ir išnyksta? Ne kam kitam, tik mūsų žvilgsniui. Visą laiką vyksta žvilgsnių žaismas. „Pasirodė žiūrovui prieš akis“ – net ir įvardyta tiesiogiai. Teptukas tiesiogiai susijęs su akimi: pauzė, jis atsitraukia ir žiūri į modelį, paskui vėl į drobę.

G. M.: Foucault analizuoja dvejopą modelio nematomybę. Dalininkas tapo, ir tai nematoma dviem prasmėm: kai atsiduria už paveikslo ir kai yra mūsų vietoje. Patys savęs irgi niekad nematome, matanti akis negali matyti pati savęs. Vis dėlto žvilgsnis ir drobės esatis, pati drobė parodo mums tai, kas nematoma žiūrint į paveikslą. Drobėje turėtų būti vaizduojama tai, kas yra mūsų vietoje. Dailininko žvilgsnis tarsi peržengia, transcenduoja paveikslo plotmę ir įtraukia mus, esančius už paveikslo. Galima sakyti, jog dailininkas tame paveiksle piešia mus.

A. S.: Mes visą laiką galvojame apie žvilgsnius ir tai, ką tie žvilgsniai mato. Iš ko sprendžiame, kad mus „mato“? Iš galvos padėties, akių. Taip pat kalbėjome, kad karališkoji pora, kuri kol kas nepasirodė, stovi ten, kur stovime mes ir kur stovėjo dailininkas.

MARIJA VABALAITĖ: Aš matyčiau šitą paveikslą kaip triuką. Jame nutapyta tai, ką tiesiogine prasme mato modelis, o ne dailininkas. Dailininkas tarsi įsikūnija į modelį ir tapo tai, ką mato modelis. Velázquezas buvo labai ironiškas žmogus. Jis juokiasi iš karalių, ima ir modelio akimis piešia. Tai žaidimas.

V. A.: Galima sakyti, kad paveikslas atspindi vaizdą modelio akyse. Mes matome, ką modelis mato ir šis vaizdas atsispindi jo akyse, tinklainėje, vyzdyje. Dailininkas nukopijuoja tą vaizdą, kiek patobulina iš pozicijos, kurioje pats stovi.

D. B.: Bet čia ne tik vaizdas, bet ir pats žvilgsnis. Juk nutapytas ne natiurmortas.

A. S.: Kas keičiasi, jei sakome, jog dailininko vaizduotė buvo tokia laki? Foucault pagrįstai sako, kad dailininkas juda, kad jis išlindo ir įlįs atgal. Tas kūniškas judesys yra esmiškas. Norint šį paveikslą nutapyti, reikia stovėti priešais. Bet hipotetiškai sutikime, kad ten stovėjęs žmogus gali vaizduotis ir po to atkurti matytą vaizdą. Ką tai keičia? Vieta, kurioje dabar nieko nėra, yra toji, kurioje pabuvojo kiekviena instancija: ir dailininkas, ir modelis, ir žiūrovas. Visos trys pagrindinės instancijos buvo čia, kur jų nesimato, ko nėra paveiksle. Į juos nurodo žvilgsnis ir kiti dalykai. Infantė pozuoja, kai kurie personažai žiūri į šią pusę. Man atrodo, kad neįmanoma vaizduotėje atsistoti į kitą kampą ir nupiešti tuo rakursu.

D. K.: Vaizduotėje neįmanoma, bet galima susidėti figūrų, kurių šiame kambaryje nėra.

A. S.: Taip, reikia daryti eskizus, gabaliukus, paskui sudėlioti. Bet sumontavimas numato konkretų stebėjimą iš tam tikros vietos: „dabar piešiu infantę, paskui kitą figūrą, trečią...“. Viso to neįmanoma išlaužti iš piršto.

V. A.: Bet vis tiek jis mato vaizdą kaip veidrodyje, nors tas akies vyzdys ir mažiukas. Svarbu, kaip akcentuojama paveikslo plokštuma. Jis visa tai mato ne bet koku, o tarsi Dievo žvilgsniu, į visa tai žvelgia iš viršaus. Paveiksle ir už paveikslo esanti erdvė – ir modelis, veidrodinis atspindys – įsipaišo į geometrinę schemą, kuri ir yra reprezentacijos modelis.

A. S.: Jūs sakote du skirtingus dalykus, kurie nedera tarpusavyje. Jei įsivaizduotume, jog priešais yra didžiulis veidrodis (kokio tais laikais nebuvo), nieko nekeistų ir nepridėtų. Arba tai dailininkas, arba veidrodis. Dievo žvilgsniui veidrodžio nereikia, jis viską mato iš visų pusių vienu metu. Savo ruožtu eskizas čia negelbsti, nes reikia ilgai stovėti ir žiūrėti, kaip krinta šviesa... Šitokio dalyko nepadarysi nebūdamas priešais.

V. A.: Gal tai veikia dekartiškas žvilgsnis. Jis gali panaudoti visus dalyvius kaip veidrodžius. Kitaip sakant, jeigu į šitą modelį įsitraukia subjektas, per atvaizdą akyse suvedami tapomos situacijos dalyviai. Jis pradeda tą žvilgsnį, mato atspindį kitame veidrody, jis visa tai valdo.

A. S.: Tai būtų idealizmas, o čia reikia ne įsivaizduoti, bet tapyti. Turi būti labai tikslūs rakursai, proporcijos. Tai ne atspindžio atspindžio ar vaizduotės darbo klausimas, bet tapymo, kur akis susijusi su teptuku. Man atrodo, tai nėra Descartes'o geometrijos pavyzdys.

V. A.: Pradžioje nubraižoma geometrija, o niuansai paskui.

A. S.: Paveikslą ir sudaro niuansai bei tirštumai, o ne koordinacinių sistema, kur viskas skaidru. Čia daiktai esmiškai neskaidrūs, pasisukę viena puse, neperregimi. Čia Velázquezas, ne Descartes'as.

T. R.: Pastebėjau paprastą dalyką – visi šie atvaizde matomi žmonės dailininkui nematomi, jis nusisukęs nuo jų, mato kažką kitą – modelį ar kitą dailininką. Dailininkas yra toks pat modelis kaip ir visi kiti. Ir tada jis žiūri į tai, kas nenuatpyta.

D. B.: Bet jis yra ir ten, ir kitur – dviejose vietose.

T. R.: Nebūtinai, jis tiesiog nutapytas kaip kiekvienas modelis. Visi pozuoja arba šiaip nieko neveikia, o jis kuria.

G. M.: Viskas sukeista vietomis, nes dailininko paprastai nebūna paveiksle, jis kažką nutapo, o tu žiūri. O čia dailininkas viduje, o tai, kas tapoma, tam tikra prasme nepavaizduota.

A. S.: Atsimenate, pradėjome numeruoti paveikslus, o dabar galime numeruoti ir dailininkus. Dailininkas nr. 1 yra tarp kitų pavaizduotų figūrų, jis tapo paveikslą. Dabar sakome, jog jis turėtų stovėti čia, mūsų pusėje (dailininkas nr. 2), žinome, jog tai Velázquezas. Jeigu to nežinotume, mums nekiltų tapatinimo klausimas, sakytume, kad vienas dailininkas nutapė kitą. Bet visas džiaugsmas ir slypi tame, kad tai Velázquezas. Tradicija tai paaiškina ir perduoda. Ir tada turime suponuoti, kad jis stovėjo čia.

T. R.: Žinojimas komplikuoja matymą.

A. S.: Komplikuoja, bet ir įgalina teisingai matyti. Jeigu būtų pasakyta „Nežinomo dailininko paveikslas“, to nematytume.

G. Ž.: Čia kaip fotografuojant fotografuojantį.

T. R.: Tokių „tekstų tekste“ yra nemažai: ištaigingi ornamentuoti kokio nors paveikslo rėmai – vienas tekstas, o pats paveikslas – kitas, paveikslas altoriuje – tai viena vaizdinė sistema kitoje, filmuotas žmogus žiūri kitą filmą ekrane...

G. Ž.: Man atrodo, kad pasisukimas į mus labai svarbus. Jis žiūri į mus ir mus tapo. Taip jis mus labiau įtraukia. O kai žiūri į kitą, žiūrintį filmą, tarsi stovi jam už nugaros.

T. R.: Visa paveikslo kompozicija – tai, kaip išdėstytos figūros, kaip kai kurios jų „nukirstos“ – paneigia paveikslą klasikine prasme. Klasikine prasme paveikslas turi turėti tam tikrą tvarką, stabilią ašį. Jei pasitelkiamas fragmentavimas, tai paisant tam tikrų konvencijų, sutartinių figūrų redukavimo taisyklių. Renesansiniame paveiksle niekad nebūtų „nukirsta“ kojos dalis, o čia paveikslas – lyg iš gyvenimo iškirptas gabalas, sustabdytas filmo kadras.

G. Ž.: Tai tarsi tapytojo darbo reklama. Pagrindinė reklamos kompozicija – nerodyti visumos, o būti tarsi gyvenimo gabalas.

A. S.: Foucault tekste minimas Velázquezo mokytojas, liepęs jam taip daryti: „Vaizdas turi išeiti iš rėmų“.

G. M.: Dailininkas žvelgia į mus tarsi peržengdamas paveikslo plotmę, nes mato tai, kas už paveikslo. Ir tie, kurie mato šį paveikslą, yra matomi dailininko. Kiekvienas užėmęs matančiojo poziciją, tampa matomu ir pradeda dalyvauti paveiksle. Kita vertus, nusukta nematoma drobė neleidžia tiksliai nustatyti žvilgsnių santykį. Paveikslo kuriamam žaismui, pasak Foucault, yra svarbu, kad išliktų nežinomybė.

M. G.: Man regis, ši Foucault teksto vieta nurodo į kitokio tipo neskaidrumą nei potėpių neskaidrumas. Žvilgsnių sankirtoje nėra visiško abipusiškumo, jis tuoj pat subyra ir išsiskaido į daugybę klausimų, varančių mintį į priekį. Kas čia piešiamas? Jeigu aš, situaciją labai komplikuoja tie veidrodyje esantys atvaizdai.

G. M.: Taip, triukas yra tas, kad dailininkas žiūri tarsi į mane, bet galų gale manęs negali piešti.

M. V.: O kiek nusižengiama klasikinės tapybos tradicijai, kai veidrodyje matyti ne paveikslo autorius, o karališkoji pora? Veidrodyje neturėtų matytis karališkosios poros, jeigu didysis dalininkas, visa ko kūrėjas, stovėtų ir visa tai tapytų.

A. S.: Yra daugybė paveikslų, kuriuose yra veidrodis, o jame matosi dailininkas.

T. R.: Atsispindintis dailininkas ar šiaip žmogus, nutapytas kaip figūra ir kaip atspindys, turi labai galias ikonografines tradicijas. Turbūt pradinis taškas yra Narcizo mitas. Yra renesansinių ir barokinių save piešančių dailininkų paveikslų, kuriuose matyti, kad dailininkas nutapytas tarsi tikras, bet atspindyje. Velázquezo *Meninų* atveju tai lyg ir neigiama, nors tapybos pagalba siūloma apie tai galvoti.

G. M.: Foucault pamini dar vieną elementą – nuo lango dešinėje sklindančią šviesą. Foucault ją interpretuoja kaip bendrą vietą ir erdvę, kurioje visi susitinka ir

tampa matomi. Tai ir apšviestas kambarys, ir dailininkas, ir drobė, tik iš nugaros, kur matosi porėmis. Ir mūsų vieta tampa apšviesta pro langą. Tikriausiai šia prasme pro langą sklindančią šviesą Foucault vadina spąstais žiūrovui. Ji sustiprina dailininko žvilgsnio efektą, kurį minėjome, ir traukia mus į paveikslą. Ji pratęsia paveikslą už jo ribų į erdvę, kurioje mes stovime priešais, žiūrėdami. Pro langą sklindančią šviesą ir mums nematomą drobę Foucault svarsto kaip matomybės ir nematomybės žaismą. Šviesa ir visa, ką ji apšviečia, yra regima. O drobė, net ir apšviesta, nematoma.

D. B.: Šviesa padaro mus savotišku paveikslo objektu, modeliu, iš dalies įtraukia į paveikslą.

T. R.: Čia yra tikras langas, riba, o čia – netikras. Tikrovė ir metatikrovė. O tos metatikrovės niekas nepastebi – visi žiūri į paveiksle tapomą paveikslą, bet jis niekam nereikalingas. Kaip ir dešinėje esantis langas yra tik šviesos šaltinis, jis irgi nematomas, paliktas už paveikslo ribos.

A. S.: Man įdomus techninis klausimas – ar tas langas mus apšviečia, ar ne?

JOLITA L.: Tapybiškai čia esama šviesotamsos efekto. Šviesa suformuoja tai, ką mes matome, – apimtis ir išryškintas detales.

A. S.: Su viskuo sutinku, bet Foucault sako „mus“, t. y. erdvę priešais paveikslą. Kokia prasme?

G. M.: Jeigu stovime modelio vietoje, šviesa iš tikrųjų mus apšviečia. Tą vietą ir mus.

A. S.: Tai dar viena neregimybė, kuri darosi netiesiogiai matoma? Ši šviesa netiesiogiai apšviečia tai, kas yra už paveikslo. Įdomus dalykas, kad šviesa, kuri nutapyta ir nušviečia tai, kas nenutapyta, sudaro vizualinę sceną. Ir reginti akis, ir šviesa yra vizualinės scenos sąlygos. Šviesa ir akis yra analogiški dalykai. Svarbu, kad jie eina per visas tikroves. Šviesa nušviečia ir tapomą paveikslą, bet mes to nematome, kaip ir nematome, kad šviečia į mus. Bet dailininką ji nušviečia. Ir veidrodžio vaizdas matosi todėl, kad yra šviesa. Šviesos instancija perbėga per viską.

G. M.: Buvau radęs Velázquezo paveikslo reprodukciją, kuri pratęsia paveikslą, „rekonstruoja“ 360 laipsnių kampu tai, ką neva matė Velázquezas. Toks pratęsimas atitolina. Kai paties lango nematyti, jautiesi esąs daug arčiau.

T. R.: Taip, toks pratęsimas nebenumato apšvietimo. Paveikslo kompozicijos „nukirtimai“ labai svarbūs, jie priverčia dalyvauti, jautiesi dalimi, tarsi pats savimi užbaigi paveikslą.

G. M.: Toliau Foucault įtraukia į analizę veidrodį, tačiau pradžioje pristato jį kaip paveikslą tarp paveikslų, tik švytintį „ypač ryškiai“.

T. R.: Žino, kad čia veidrodis, bet pirma parašo, kad paveikslas.

A. S.: Tai triukas, kaip sakė Marija: Foucault apsimetė, kad ten trys paveikslai, o paskui „staiga pamatė“, kad ir veidrodis. Tai retorinis ėjimas. O retorika – tai diskursyvinės reprezentacijos ypatybė. Taip padarytas tekstas. Viską, kas čia pasakyta apie paveikslą, padirbėjus, galima būtų pasakyti ir apie Foucault tekstą – tai tekstinė reprezentacija.

T. R.: Taip savitai apsimetinėja, atitraukinėja, elgiasi kaip Velázquezas.

G. M.: Pasak Foucault, veidrodis yra vienintelė mums matoma reprezentacija, nes to, ką vaizduoja tapomas ar ant sienos sukabinti paveikslai, mes nematome. Toliau reprezentacija, kurią rodo veidrodis, komplikuojasi, nes mes įrašėme save į modelio vietą, o dabar atsispindime ne mes, bet realūs modeliai, kurie turėjo būti. Kadangi šiuo metu mes užimame šią vietą, reprezentacija pakimba. Atspindyje turime būti mes, bet atsispindime ne mes. Įtampa tik išauga.

A. S.: Čia sugrįžta Marijos klausimas, tik kaip į jį atsakyti? Juk turėtume atsispindėti mes.

M. V.: Ankstesni dailininkai išvengdavo kompozicijos, kuri būtina turėtų matytis veidrodyje. Žiūrovą nukreipdavo taip, kad išvengtų jo pasirodymo veidrodyje.

A. S.: O kodėl taip yra? Žiūrovas nebūdavo suponuojamas paveiksle, todėl veidrodyje atsispindėdavo tapantis dailininkas. Apie žiūrovą nė neklausama – jis lieka už borto. O čia nelieka už borto.

G. Ž.: Todėl ir sakėme, kad jei veidrodyje matytųsi tapytojas, tai būtų svaringas uždaras paveikslas.

T. R.: Jei įsivaizduotume realią karalių porą, žiūrinčią į tą paveikslą, tapybos drobė veiktų kaip medija, per kurią jie mato save. Viskas būtų labai tvarkinga. Bet karalių nėra, viskas susikomplikuoja.

A. S.: Ar mummyse nekalba siurrealizmo patirtis, kurios tada negalėjo būti?

T. R.: Tai teatrališka patirtis – žiūrėkite atspindyje į save per visą šitą tikrovę, kuri yra tapyba.

A. S.: Gal veidrodyje atsispindi tai, kas yra paveiksle, kurio mes nematome?

T. R.: Bet tai nepanaikina siurrealistinio pojūčio.

A. S.: Kodėl? Juk tuomet, galima sakyti, viskas tikroviška. Nėra karališkos poros vietoje mūsų, bet jie yra paveiksle ir mes atsispindime.

M. V.: Bet gali būti ir priešingai. Jeigu mes matome karalius, tada mūsų kalbėjimas apie tai, kad šiapus – tikrovėje – yra trys subjektai, būtų neteisėtas. Nėra žiūrovo, nes jo nesimato, ir nėra dailininko.

G. Ž.: Tai tarsi kino filmas, kai kiekvienas vis kitu metu atsiduria toje pačioje vietoje. Buvo žiūrovas, karalių pora, dailininkas. Jis ir nori tai parodyti.

M. G.: Jeigu taip būtų, šis paveikslas Foucault būtų visiškai nereikalingas. Paveikslas labai realistiškas ir būtų tvarka, jeigu jį žiūrėtų karališkoji pora. Dvipras-

mybė atsiranda, kai matome, kad veidrodyje atsispindi karališkoji pora, bet aš nesu karališkoji pora. Visa tai judina mintį. Jeigu žiūri į šį paveikslą labai realistiškai, tai veda į aporijas. O jos labai tinka Foucault, kuriam svarbu, kad reprezentacija reprezentuoja pati save. Todėl ir visa retorika apsimestinė.

A. S.: Šitai Foucault yra kablys, ant kurio viskas kabo.

## Atvaizdas ir matomybės ribos

T. R.: Velázquezas ieško tapybos ribos. Tapybos ribą, kai tapyba gali viską, bet jau pradeda bodėtis pati savimi, jis ir pavaizduoja. Tik man kyla klausimas, ar nematomybė nėra jau modernistinio diskurso dalykas. Ar ji nėra išmąstyta konstruktas? Ar ji sprendžiama Velázquezo kūrinyje, o gal šios aklumo, tamsos, neregimumo kategorijos yra filosofinės intervencijos, filosofinio mąstymo dalykas? Man atrodo, kad XVII a. nematomybė yra veikiau audeklu uždengto daikto nematomybė. Jis nematomas, bet nėra skylės, bedugnės, materijos paneigimo, kokia atsiveria iš Foucault teksto. Čia viskas jutimiška, materialu. Net ir neregimybė yra veikiau regimybės paslėptis, kaip už užuolaidos.

G. M.: Neveltui Foucault atkreipia dėmesį į veidrodį: tai vienintelė reprezentacija paveiksle, kuri mums matoma. Tapomas paveikslas matyti tik iš nugaros, ant sienų sukabinti paveikslai nežiūrimi. Veidrodis – vienintelė matoma reprezentacija, tik niekas į ją nežiūri. Šioje Foucault analizėje nematomybė kaitaliojasi su matomybe. Tai, kas atsiduria šviesoje, sklindančioje pro langą, kas yra priešais visus, į ką visi žiūri ir kas turbūt turėtų būti geriausiai matoma ir būtų pats svarbiausias reginys – karališkoji pora – kaip tik ir nepasirodo. Ši nematomybė tampa matoma tik veidrodyje, reprezentacijoje, į kurią niekas nežiūri, kurios niekas nemato.

D. B.: Sakyčiau, kad perspektyva, iš kurios kalbama, kaitaliojasi. Kai Foucault sako, kad karalių atspindys veidrodyje yra vienintelė matoma reprezentacija, bet niekas į ją nežiūri, jis turi omenyje paveikslą figūras. Tačiau kartu paveikslą erdvė ir žiūrovo erdvė labai keistai susipina, susipina dvi perspektyvos: perspektyva žiūrovo, suvokiančio šitą paveikslą ir sykiu manančio, kad jam nematoma karalių pora yra čia, kažkur šioje vietoje, nes jam yra matomas jų atspindys veidrodyje, ir perspektyva paveikslą personažų, kurie nežiūri į atspindį veidrodyje, bet „mato“ karalius. Ar galima sakyti, kad čia keičiamos perspektyvos – kalbama apie paveikslą ir paveikslą erdvę, o sykiu suponuojamas anapus jų esantis žiūrovas?

G. M.: Šį kaitaliojimąsi užduoda pats paveikslas, nes jis taip sukonstruotas.

JŪRATĖ L.: Man atrodo, kad čia kitas dalykas. Tai skirtingų dalykų matomybė-nematomybė. Ten, kur matosi, niekas nežiūri, o ten, kur mums nesimato, jiems



matosi. Iš taško, kur mes esame, matosi tai, kas veidrodyje, ir tai nėra tas pats, kas jiems prieš akis. Šių dalykų topografija ar distribucija nurodo į vietą centre, kuri labiausiai apšviesta, visi žiūri į šį tašką, čia nukreipti visų žvilgsniai, bet kas čia yra – nematyti. O tai, kas matyti veidrodyje, yra jau kitas dalykas – reprezentacija. Esminis dalykas – skirtumas tarp to, kas yra toje erdvėje, kur visi žiūri, ir to, kas veidrodyje.

A. S.: Foucault sako, kad yra paveikslas, o jame – kiti paveikslai. Ten matosi, tik niekas iš paveiksle pavaizduotų personažų į tas reprezentacijas nežiūri.

T. R.: Veidrodis juk išsiskiria iš visų tų reprezentacijų. Gal tokiu negatyviu būdu – per nevaizdavimą – karalių pora sudievinama? Čia galima prisiminti ištara „regima mįslingai lyg veidrodyje“. Tarp visų kitų atvaizdų veidrodis ypatingas tuo, kad atvaizdas jame laikinas, jis čia pat gali dingti. Gal veidrodis Velázquezui buvo svarbus kaip terpė tarp šiapus ir anapus, nors Foucault to lyg ir neakcentuoja.

A. S.: Tai, ką pasakei, yra savotiška metafizika ar net teologija. Bet kai kalbame apie šį konkretų Velázquezo paveikslą, analizė turi remtis vien tik vizualine raiška. Man atrodo, gerai pastebėta, kad paveikslinė reprezentacija yra stabili: vaizduojamas asmuo nueina, bet lieka paveiksle, ir tai esminis dalykas paveiksliui apskritai. Ir šitam paveiksliui esminis, nes karališkoji pora išėjo, mes atėjome ir matome: aha, viskas atsukta į šią pusę, čia jie stovėjo. Paveiksle užfiksuotas nesaties ženklas. O veidrodis to nefiksuoja, jis neturi atminties, nieko neužlaiko. Kas prie jo prieina, tas tą akimirką save ir pamato. O kad čia būtų ir veidrodžio teologija (neregimų dalykų veidrodis), Foucault atžvilgiu ne visai teisėta.

AUŠRA KAZILIŪNAITĖ: Man regis, svarbu tai, kaip veidrodis ir paveikslas „sugauna“ vaizdą. Paveikslo personažai nežiūri į veidrodį, kuriame atsispindi karališkoji pora, bet jei jie pažiūrėtų iš savo vietų, veidrodyje jos nepamatytų. Kita vertus, jei paveikslo personažai iš savo vietų pažiūrėtų į dailininko tapomą didžiąją drobę, kurios mes nematome, jie iš kiek skirtingų perspektyvų matytų panašų vaizdą. Taigi žvilgsnio perspektyvos požiūriu randasi skirtis tarp veidrodžio ir paveikslo.

A. S.: Veidrodis neatsimena, bet į jį ir iš šono negali pasižiūrėti, kad būtų tas pats vaizdas. Į paveikslą gali net labai aštriu kampu žiūrėti ir vis tiek bus tas pats, kaip kad žiūrint tiesiai. O veidrodis – truputėlį jį pasuk, ir jis jau ką kita atspindi.

G. M.: Reprezentacija veidrodyje ne tik niekieno nematoma, bet ir reprezentuoja tai, ko šiame paveiksle nėra, nematyti, atspindi kažką, kas už paveikslo. Foucault subtiliai analizuoja, kaip veidrodyje regime reprezentaciją, kuri reprezentuoja kažką, kas tiesiogiai nematoma. Šia prasme veidrodžio atspindys, atvaizdas įgyja originalo bruožų, nes niekur daugiau, tik ten, mes jį ir matome. Jis reprezentuoja tai, kas mums niekaip kitaip neduota. Tai būtų vienintelis tikras vaizdas, bet kartu matome, kad tai atspindys, reprezentacija. Foucault žaidžia su reprezentacijų reprezentacijomis ir taip atkreipia dėmesį į tai, kaip šiame paveiksle viena keičia kita.

D. B.: Man regis, taip fiksuojamas lūžis pačioje tapyboje. Pradžioje paveikslas atlieka sudvejinimo, pakartojimo vaidmenį, turint omenyje vaizduojamą objektą arba originalą. O šiame Velázquezo paveiksle pasirodo pats pakartojimo arba reprezentacijos principas.

G. M.: Tiksliau, Velázquezo paveiksle matome pakartojimą be originalo. Olandų tapyboje matomas ir pats objektas, ir atspindys, o šiuo atveju matome tik atspindį.

A. S.: Tiesiog jis tokiu kampu kabo. Jis galėtų atspindėti bet ką. Pasuk jį truputį, matysis infantė iš nugaros. Bet kadangi jis kabo šitaip, tai, kaip Foucault sako, turėtų būti tobulas antrininkas, turėtų matytis visa erdvė. Kodėl jos nesimato? Tik todėl, kad toks yra veidrodžio kampas, jis atspindi tokį kambario gabalą, kuriame nieko nėra iš to, ką matome kitur šiame Velázquezo paveiksle.

JŪRATĖ L.: Man atrodo, čia svarbus dar ir formos momentas, t. y. tai, kad, padalinus paveikslą, veidrodis atsiduria paveikslo centre. Svarbi ne tik perspektyva (kai veidrodis pasuktas tokiu kampu, kad jame matyti karališkoji pora, o ne pati scena), bet ir pačioje paveikslo formoje išskirtas centrinis šviesus taškas, dėmė, traukianti akį, centruojanti į save. Be to, gal nelabai korektiška sakyti, kad karališkosios poros nėra, nes ji yra siužetinėje paveikslo struktūroje, jau ir be Foucault. Velázquezas ją ten įdėjo, ir optiškai šitas taškas yra. Dabar Foucault sako, kad iš tiesų, jos čia nėra. Ontologiškai karališkosios poros nėra, bet fiktyvioje erdvėje ji stovi.

G. M.: Foucault kalba apie nematomybę, kurią atspindi veidrodis. Ir ta nematomybė yra principinė dėl paveikslo struktūros. Modelis yra čia, kur esame mes, t. y. už paveikslo; jis „peržengia rėmus“. Veidrodis „kreipiasi į tai, kas nematoma ir dėl paveikslo struktūros, ir dėl jo buvimo tapyba“.

D. B.: Paveikslo struktūra – tai šio konkretaus paveikslo struktūra, tokia, kuri modelį nukelia anapus paveikslo, todėl paveiksle jo nematome; o paveikslo buvimas tapyba – tai jo buvimas atvaizdu, reprezentacija, originalo nesatis.

V. A.: Gal kalbant apie tapybos ribą turimas omenyje dvimatis paveikslo pobūdis? Kad ir kiek giliai paveikslas siektų įimti erdvę, būdamas dvimatis, negali atvaizduoti visos erdvės.

A. S.: Jeigu būtų nutapyta panorama, būtų kitaip. Yra panoramų, kurios parodo visą vaizdą aplinkui. Bet vis tiek tos vietos, kur esi, kai į ją žiūri, neparodo. Kaip įsivaizduoti vaizdą, kuris parodytų ir patį stebėtoją?

D. K.: Įmanoma nutapyti ir patalpinti žiūrovą, tik tiek, kad jis bus nusisukęs. Ir žvilgsnį, fokusavimą įmanoma parodyti meninėmis priemonėmis.

T. R.: Bet realaus žiūrovo vis tiek neįmanoma nutapyti. Prisiminkime, kad jau fiksavome, kaip paveikslas „išeina iš rėmų“, paveikslo erdvės atvirumą, fragmentiškumą. Atvaizdas kone kinematografinis, visiškai be rėmų. Tai visiškai priešinga nei XVI a. renesansiniuose paveiksluose, kur kompozicijos uždaras ir iliuziškai tęsiasi

vien į gylį. O Velázquezas ir kiti XVII a. tapytojai ėmė fragmentuoti figūras, neigti erdvės uždaramą. Tai buvo vizualinio mąstymo naujovė.

JŪRATĖ L.: Man irgi atrodo, kad tai ambivalentiškas dalykas. Matyti, kas yra veidrodyje, bet iš tiesų viskas nukreipta į tą centrą, kuris yra ne paveiksle.

A. S.: Paveikslo erdvę pratęsia tiek veidrodis, tiek šviesa. Tai vien tik vizualumo scena, nieko daugiau. Kiekvienas, kuris atsistos į tą tašką, joje ir atsidurs. Mes patenkame ne tik į fragmentiškai pavaizduotą erdvę, bet ir į tą, kuri suponuojama kaip nukirsta rėmo.

JŪRATĖ L.: Man rodos, reikia kalbėti apie skirtingus suvokimo lygmenis, o ne apie skirtingas erdves, pasaulius ar kambarius, nes šis paveikslas kaip tik ardo erdvių ribas. Velázquezas tai padaro, veikdamas skirtingus suvokimo lygmenis. Foucault ne šiaip sau pasakoja, kad šviesa įsiveržia ir į erdvę, iš kurios mes žiūrime, nes žinome, kad čia yra langas, čia nukreipti žvilgsniai. Erdvė išsiplečia į ten, kur esame mes. Bet kai klausiamo apie vaizduojamą objektą, jau yra karališkoji pora. Taip užsiveria loginė struktūra ir prasideda kaitaliojimas.

G. M.: Šiam paveiksliui svarbu išlaikyti ambivalenciją, tad jis įtraukia poziciją, kurią užima žiūrovas.

JŪRATĖ L.: Užpaveikslinės figūros gali būti konkretizuotos trim būdais: pirma, kaip karalių pora, numatoma siužetinėje paveikslo erdvėje; antra, kaip žiūrovas, žiūrintis į paveikslą būtent iš šio taško; trečia, kaip paveikslą nutapęs dailininkas, kurio čia nematyti.

G. Ž.: Beje, dailininkas ir paveiksle nutapytas per slenkstį žengiantis lankytojas yra dvigubos figūros: jos yra ir paveiksle, ir už paveikslo. Dailininkas stovėjo ten, kur stovime mes. O mes savo ruožtu esame ir lankytojai. Karalių pora taip pat stovėjo čia, tačiau čia jų nematyti, jie matyti „ten“, veidrodyje. Lankytojas, einantis per slenkstį, paveiksle matomas taip pat tarsi veidrodyje; plastiškai paveiksle ta durų anga yra į veidrodį panaši šviesi kiaurymė.

V. A.: Supratau, kad turime kruopščiai paisyti vizualumo, bet juk ir vizualume yra minties aspektas. Žiūrėdami į paveikslą, jį interpretuojame, įnešame kažkokią mintį, savaip priskiriame figūras, pastebime skirtingus aspektus ir prasmes. Koks turėtų būti žvilgsnis, kad matytų be jokios idėjos apraiškų?

A. S.: Vygandai, mūsų svarstymo kontekstas buvo toks: ar tapytojas, kai tapo, tapo tai, ką mato, ar tai, ką gali įsivaizduoti? Dar konkrečiau: ar tapydamas turi žiūrėti į modelį, ar pakanka ekstrapoliacijos, kai pieši tai, ko nematai ir kaip tai atrodo iš kito taško? Tada kalbėjome apie perspektyvos kaitaliojimą. Aišku, kad vaizduotėje visada gali tai padaryti dekartiškoje erdvėje, viskas yra skaidru ir gali būti pamatyta iš bet kurio taško. Bet kitas dalykas, kai klausiamo, kodėl dailininkas tapydamas turi žiūrėti į tapomus dalykus? Ogi todėl, kad daiktai turi spalvas, faktū-

ras, paviršius, kažką, ko nepavyks rekonstruoti, vaizduotėje vartant juos kaip skaidrius. Kam reikalingas modelis, kodėl iš pradžių sudėliojami daiktai ir numatomas taškas, iš kurio žvelgiama, o tada pradedamas tapyti natūrmortas. Argi nežinai, kaip atrodo sūris ar citrina? Piešk tokius, kokius atsimeni. Paviršiai...

D. B.: ... eina su faktūrom. Kaip Algis Mickūnas mėgsta sakyti, ne raudona, o kilimo raudona arba atlaso, šilko raudona, ateinančios iškart su medžiaga. Tas pats raudonumo eidas, bet kitaip patiriamas, turint omenyje skirtingas faktūras, skirtingą apšvietimą. Pavyzdžiui, tamsus, neapšviestas kampas, ribojantis matomumą, metantis šešėlį.

Tačiau grįžkime dar sykį prie veidrodžio. Veidrodžio atspindys neryškiai arba, kaip Foucault sako, „naiviai ir šešėlyje“ rodo tai, ką visi mato pirmajame plane. Vis dėlto daug svarbesnė man pasirodė Foucault nuoroda į tai, kad veidrodis „magiškai“ atkuria tai, ko trūksta kiekvienam žvilgsniui: dailininko žvilgsniui – modelį, karaliaus žvilgsniui – jo portretą, žiūrovo žvilgsniui – realų scenos centrą. Veidrodžio atspindys neryškus, palyginti su kitomis, tobulesnėmis reprezentacijomis, kita vertus, magiška veidrodžio galia pritraukti, iššaukti esatį, kurios nėra, yra tai, ko visada buvo tikimasi iš reprezentacijos. Taigi galima būtų pasvarstyti šį magijos kaip esaties iššaukimo momentą. Dar viena tema: įtampa tarp dosnumo, dovanos pertekliaus, iš vienos pusės, ir stokos – iš kitos. Foucault nurodo, kad „veidrodžio dosnumas yra apsimestinis“, nes jis tiek pat slepia, kiek rodo. Veidrodžio dovanojama esatis ar dovana galiausiai nurodo pamatinę stoką.

Dosnumas numato esaties dovanojimą, perteklių, o Foucault analizė atskleidžia nesatį, arba esminę stoką, kuri būdinga reprezentacijai. Ji dubliuoja, atkartoja, kitaip sakant, kartotės principu pateikia subjektą ir objektą, kurių šiame paveiksle (ir apskritai paveiksle) nėra. Bet jeigu kalbėtume apie paveikslą tradicine prasme, iš jo tikimasi dosnumo – esaties pristatymo, iššaukimo. Atvaizdas ir yra tai, kas dovanoja, duoda esatį. Dėl to maginis veidrodžio aspektas man pasirodė svarbus, nors gal ir per daug „įkroviau“ Foucault pavartotą žodį. Paties Foucault interpretacijoje nuo tradicinės atvaizdo dosnumo ir dovanos temos pereinama prie stokos, už to, kas buvo laikoma dosnumu ir dovana, atrandama esminė stoka.

T. R.: Foucault išraiška „tarsi magiškai“ man susikabina su abejone ta magija. Magija yra nepatikimas dalykas, susijęs su tikro–netikro mirguliavimu. Foucault abejoja ir veidrodžio dosnumu.

D. B.: Sutinku, čia Foucault savo darbą daro pasikasdamas po tradicinės atvaizdo-reprezentacijos sampratos magija ir sakydamas: žiūrėkite, ten nesatis žioji.

A. S.: Magiška duotis jau yra „tarsi duotis“. Veidrodis buvo tradiciška magijos priemonė, joje matyti tai, ko nėra, iš jos ištraukiama kažkas, kas neregima. Magiška paties veidrodžio prigimtis parodo, kad duotis yra „tarsi duotis“ ir veidrodžio

dosnumas labai dviprasmiškas – jis duoda, bet duoda nesatį. Dosniai duoda nesatį. Ši leksika kreipia į iliuzines, magines dovanas, gausą, kuri išsisklaido, kurioje nėra substancijos.

D. B.: Foucault pristato reprezentacijos logiką, mini reprezentacijos ciklą – dailininko žvilgsnis, paletė, sustingęs gestas, paveikslas, – tačiau sykiu primena, kad linijos nebuvo baigtos, joms visoms trūko dalies trajektorijų, primena karaliaus, dailininko ir žiūrovo nesatis. Galiausiai jis daro išvadą, kad giluminė to, kas mato, nematomybė veikia sykiu su to, kuris mato, nematomybe. Pastaroji nematomybė niekaip negali būti pagauta ir uždaryta į patį paveikslą. Jis taip pat tęsia dovanos temą: kalba apie dvigubą reprezentacijos santykį su jos modeliu ir autoriumi bei su tuo, kuriam ši dovana siūloma. Atvaizdavimas negali būti be likučio, nesatis negali būti paversta esatimi. Gryna „vaizdo laimė“, kai viskas yra matoma, negalima. Toks vaizdo išsipildymas neįmanomas: tas, kuris vaizduoja, ir tas, kuris vaizduojamas, lieka neprieinami, kaip ir pats žiūrovas.

A. S.: Ką vis dėlto reiškia tos „nebaigtos linijos“?

G. Ž.: Kad jų susikirtimas yra šiapus, t. y. anapus paveikslo. Ir jeigu žiūrime tik to, kas yra paveiksle, mums pritrūksta to gabaliuko. Žvilgsniai į tai nurodo.

A. S.: Bet čia sako – „gilumą“.

D. B.: Žvilgsnių linijos pratęsia gylį net už paveikslo. Ne tik pačiame paveiksle gylis pasirodo kaip reprezentacijos sėkmė, bet linijos išveda už paveikslo ir parodo esminę reprezentacijos nesėkmę.

G. Ž.: Iš pradžių numanoma karalių pora, nes linijos nurodo tai, į ką visi žiūri, o paskui supranti, kad čia taip pat yra ir dailininko, ir žiūrovo vieta.

D. B.: Ir atspindys veidrodyje veikia tuo pačiu principu.

A. S.: Ten yra atsispindėjęs žvilgsnis. Beveik visi žiūri į šį tašką, išskyrus meninas, žiūrinčias į infantę.

T. R.: Prieš tai sakoma, kad reprezentacija gimė didžiojoje spiraleje (dirbtuvė, dailininko žvilgsnis, paletė, užbaigti paveikslai), o paskui kalbama apie linijas. Jos, matyt, susijusios su ta spirale.

D. B.: Jos griaua spiralę. Spirale reiškia tobulą perėjimą nuo žvilgsnio, tapymo intencijos prie nutapytų paveikslų. Čia parodoma, kaip vyksta reprezentavimas, o nebaigtos linijos išardo reprezentaciją, parodo, kad reprezentacijos centras yra tai, kas nereprezentuojama.

G. Ž.: Tarp užbaigtų paveikslų, kabančių ant sienos, yra vienas apgavikas – veidrodis. Jame esantis žvilgsnis kreipia atgal, į šiapus paveikslo esančią erdvę.

T. R.: Jei paveikslo gilumą kertančios linijos pasibaigtų pačiame paveiksle, būtų tobula reprezentacija. O per atvirumą rodoma, kaip reprezentacija kuriama, bet tai sykiu ir ardo ją.

G. Ž.: Taip supranti, kad esama apgaulės. Čia stovi tu, o atsispindi karalių pora. Tai laiką aplenkiantis kinematografinis efektas: tapyba išjudinama iš plokštumos įvedant laiką. Supranti, kad visi žiūri į tave, o tu nesi karalius. Tai save reflektuojanti reprezentacija, kuri reprezentuoja reprezentaciją.

## Optinės situacijos elementai: matyti, būti matomam, rodyti

JOLITA L.: Velázquezo paveiksle iš esmės nusitaikyta į žiūrovą, komunikuojama su žiūrovu.

NIJOLĖ KERŠYTĖ: Yra daug paveikslų, kur nusitaikoma į žiūrovą. To meto tapyboje tokių pavyzdžių daug. Dailininkas tapo pats save, žiūrintį į žiūrovą. Šiame paveiksle svarbu tai, kad šioje pozicijoje yra trys vaidmenys – autorius (dailininkas), žiūrovas ir valdovas. Valdovo vaidmuo pasireiškia atspindžio pavidalu, o žiūrovo ir dailininko – atvaizdo pavidalu. Dailininkas yra pavaizduotas, o žiūrovas, jei turėsime omenyje paveiksle vaizduojamą numanomą lankytoją, taip pat. Paveiksle yra jų antrininkai.

A. S.: Kiekvieną kartą antrininkas yra duotas. Tam tikra prasme ir veidrodis yra žiūrovo antrininkas, jis ten turėtų būti, jei tai yra tikras veidrodis. Jis atspindi karalių, jis atspindėtų ir tave – žiūrovą. Tai vienas jo duoties tipas. O kitas – kai pamatai priešais save, kad yra lankytojas tarpduryje: kaip tu žiūri į jį, taip ir jis žiūri iš lauko į tave. Turbūt būtų įmanoma aprašyti, kaip kiekvienas iš jų vienas kitą atstoja. Vieni – pavaizduoti, kiti – tie, į kuriuos pavaizduotieji žiūri.

D. B.: Galima sakyti, kad trys žvelgiančios instancijos – karalių pora, dailininkas ir žiūrovas, – esančios už paveikslo, tam tikromis gudrybėmis, t. y. antrininkų pavidalu – karalių atspindys veidrodyje, pavaizduotas dailininkas ir praeinantis lankytojas – suponuojamos pačiame paveiksle. Bet toks jų įkomponavimas į paveikslą nepakankamas, negali jų įtraukti. Jei išivaizduotume kitą paveikslą, Nijolės minėtą autoportretą, ten instancijų mažiau, tik dailininkas ir žiūrovas. Tuo tarpu šiame Velázquezo paveiksle dar prisideda ir nematomas objektas – valdovai.

A. S.: Man norisi ne sukrauti viską į vieną Big Mac'ą, kaip Danutė padarė, bet atvirksčiai – išskaidyti. Atrodo, kad pradinis elementas šioje optinėje situacijoje gali būti dvejopas: arba matai, arba esi matomas. Viskas, kas čia padaryta, yra šio elemento komplikacija, variacija: visus juos galime nusakyti pagal tai, kaip jie matosi ir ką jie mato. Kitame tekste Foucault vadins tai heterotopija. Tai ypatingos erdvės, kuriose matosi kitos erdvės. Toks yra teatras, kai scenoje rodomas vaidi-

nimas. Tarp salės erdvės ir scenos erdvės yra toks pat santykis: vieni žiūri, kiti yra žiūrimi. Tai elementari struktūra, o paskui yra šių dviejų pozicijų komplikacijos.

D. B.: Jau buvome su kažkuo panašiu susidūrę, kai Foucault tas pozicijas išskaidė kone į semiotinio kvadrato struktūrą. Veidrodis žiūri ir yra žiūrimas...

A. S.: Aš tai vadinčiau variacija. Veidrodis yra tam tikro tipo atvaizdas, kuris daro regimu tai, kas pasirodo jo akivaizdoje. Veidrodis pasirodo kaip savotiškas hiperfokusuotas žvilgsnis: tik pasirodyk prieš veidrodį, ir jis tave mato. Ir tu jame matai save: matantysis kartu darosi ir matomasis.

N. K.: Aš sutikčiau su tuo, tik pridurčiau, kad šitos trys figūros – dailininkas, karališkoji pora ir žiūrovas – yra ir matomi, ir matantys.

A. S.: Iš čia ir visas variacijų džiaugsmas. Pasidaro kone muzikinis dalykas. Bet man dabar įdomūs elementai: arba matyti, arba būti matomu. O jeigu matai ir esi matomas, tai jau komplikacija arba variacija. Patikrinkime, ar yra kita galimybė? Juk Foucault rašo: štai šuo, jis nežiūri, o tik žiūrisi. Paskui kiti – meninos, jos nekreipia dėmesio į valdovus, žiūri į infantę. Žinoma, jos mato ir yra matomos.

D. B.: Dar yra drobė – ji nematoma, bet rodo. Rodymas kaip matymas?

A. S.: Išreikškime rodymą per matymą arba buvimą matomu. Rodyti – tai daryti matomu.

D. B.: Na taip, bet ji nusukta.

A. S.: Nusuktumas mano terminais – variacija. Atsuki tą drobę ir pamatai viską, tada viskas paprasta. Tik todėl, kad drobė nusukta, visa šita mašina ir veikia, viskas įgauna įtampą – vaizduojama tai, kas nesimato. Drobė šiaip jau yra tai, kas daro matomu, bet su šiuo variacijos elementu kažkas padaryta kitaip.

T. R.: Nematydami, kas drobėje pavaizduota, žinome, kad turėtų būti pavaizduota, nes viskas vyksta dėl pavaizdavimo. Taip pat yra ir su valdovais: mes jų nematome, bet viskas rodoma taip, kad žinotume, jog jie turėtų būti.

N. K.: Man atrodo, kad šios trys figūros – dailininkas, žiūrovas ir karališkoji pora – iš kitų išsiskiria dar ir tuo, kad mato pačios save, per jas įgyvendinamas savirefleksyvus žvilgsnis. Tuo tarpu kitos figūros mato kažką kitą: žiūri į valdovą ar infantę.

T. R.: Dailininkas tapydamas iš tikrųjų save matė, karaliai – atsispindi veidrodyje, o žiūrovas čia yra tariamas, tai simbolinė figūra. Aš, pavyzdžiui, esu kitas žiūrovas, aš nenoriu tapatintis su tuo vyru.

D. B.: Nebūtina tapatintis su tuo vyru. Tiesiog, kai į tave žiūri iš paveiklo, įvyksta refleksijos aktas.

N. K.: Kai į mane žiūri iš paveiklo, nematau savęs jame. O šio paveiklo specifika – į mane žiūri iš paveiklo, ir aš matau save paveiksle. Štai toks čia žaidimas – paveikslas veikia kaip veidrodis.



A. S.: Tai, ką sako Tojana, man rodos, irgi galioja. Juk tas kitas žiūrovas nesu aš, nežinia koku būdu ten patekęs ir pavaizduotas. Tiesiog pozicijų buvimas vienas prieš kitą dar kartą man parodo, kad jeigu matau prieš save žmogų, kuris į mane žiūri (*alter ego*), suprantu, kad esu matomas. Galiu net pasakyti: matau, kad mane mato. Šitai padaro buvimas veidas į veidą, akis į akį, kad ir iš tolo. Juokinga, kad Foucault specialiai stilistiškai pabrėžia, kad lankytojas nedalyvauja tapomoje scenoje. Jis rašo: gal jis buvo šitoje pusėje, ėjo per kitus kambarius. Kas tai per fantazija? Tai užuomina, kad jis yra už paveikslo ir aš esu už paveikslo, jis mato visą sceną ir aš matau visą sceną. Lankytojo ir žiūrovo buvimas vienas priešais kitą yra būtent tokio pobūdžio. Jis viską mato, o šeimai nepriklauso.

D. K.: Pagalvojau, kad paveikslui visai nereikia šios figūros, jos galėtų ir nebūti. Susiorganizuotų viskas ir be jos, būtų dinamika ir iš esmės niekas nepasikeistų. Foucault pagrįstai atkreipia dėmesį į jos buvimą.

A. S.: Man atrodo, Velázquezas nori išsemti visus matymo ir buvimo matomu variantus. Lankytojas – tas, kuris visus juos mato, o pats jiems nepriklauso. Visos pozicijos, apie kurias kalbėjome, tam tikru požiūriu yra kraštutinės. Šuo irgi yra kraštutinė pozicija, arba meninos. Veidrodis irgi yra kraštutinis. Kabantys paveikslai, kuriuose beveik nieko nesimato. Man atrodo, čia kraštutiniais galima pavadinti visus.

G. Ž.: Arba infantė, kuri atrodo beveik nežiūrinti, bet truputį žvairuojanti. Netgi jos galvos pasukimas reikšmingas, mat iš pradžių atrodo, kad tai ją tapo ir ji pozuoja. Ji ant ribos tarp buvimo matoma ir matymo.

N. K.: Kitas dalykas, kad šalia matymo ir buvimo matomu dar yra rodymas. Rodymo funkciją atlieka du – veidrodis ir dailininkas. Nes dailininkas ne šiaip matantis ir matomas, bet ir tas, kuris vaizduoja, kuria reprezentaciją. Ir veidrodis daro tą patį.

A. S.: Tai būtų trečias savarankiškas elementas: šalia matymo ir buvimo matomu yra dar rodymas.

D. B.: Bent jau Foucault apie veidrodį sako, kad jis žiūri ir yra žiūrimas, o ne kad jis rodo. Tik kalbėdamas apie drobę Foucault užsimena apie rodymą. Drobė nematoma, bet rodo. Galima pagalvoti, ką duoda rodymas. Ar jis atlieka ženklą funkciją – ne pats savaime yra svarbus, o kaip nuoroda?

A. S.: Norėčiau dar išgryninti elementus. Man atrodo, kad matyti ir būti matomam, yra tvirtos priešybės, vienos niekaip negali suvesti į kitą. O ar galima rodymą laikyti tokiu vienetu, be kurio kažką prarandame?

G. Ž.: Rodyti – tai leisti būti matomam.

T. R.: Ne, rodyti – tai kurti rodymosi galimybę. Bet tas, kas rodo, gali būti matomas, o gali būti ir nematomas. Atsispindėjimas ir vaizdavimas išskyla kaip skirtingi rodymo kategorijos niuansai.

A. S.: Ar rodymo negalima suvesti į darymą matomu?

N. K.: Rodymas – ne savaiminis buvimas matomam. Rodyti – tai duoti vaizdą, o matyti – gauti vaizdą.

A. S.: Matyti galima tai, kas rodoma. Jeigu nėra išvaizdos, tai ir nesimato.

D. B.: O jeigu nėra žvilgsnio?

A. S.: Tai kitas dalykas. Matymas lieka nepriklausomas elementas, o tai, kas matoma, gali būti arba kažkas tiesiog matoma, arba daroma matomu. Pats paveikslas, reprezentacija, yra tai, kas rodo, arba daro matomu.

D. B.: Rodymas yra tarp matymo ir matomo. Jeigu kalbėtume apie matomumo sąlygas, arba tai, kas duoda vaizdą, turėtume kalbėti apie šviesą ir žvilgsnį.

N. K.: Man atrodo, paveikslas dalyvauja kitu modusu – jis priklauso buvimui matomu.

G. Ž.: Bet jis mums rodo, kas yra reprezentacija.

A. S.: Taip, kadangi tai paveikslas, o ne tiesiog vaizdas. Šiaip jau matanti būtybė mato vaizdus. Bet kalbant apie paveikslą pasirodo, kad reikia rodyti, daryti matomu. Tai dailininko darbas – jis gali bet ką padaryti matomu. Paveiksle visos išvardytos instancijos pavaizduotos kaip darančios, kad būtų matoma. Visa tai refleksiškai sugražinama į paveikslą – dailininkas sudvigubėja, nes jis yra ir Velázquezas, ir tas, kuris nutapytas. Narcizas gali žiūrėti į veidrodį, bet jis nieko neparodo. Parodymas – dailininko prerogatyva.

D. B.: Sakyčiau, kad šių instancijų jungtį tinka vadinti reprezentacijos principu, jei suponuotume, kad čia yra kažkoks objektas, subjektas ir rodymas. Visa sueina į reprezentacijos logiką.

A. S.: Bet ar šis sąrašas išsamus, ar nieko nepažiopsojome? Ar daugiau nėra jokių galimybių, tik matyti, matytis ir daryti, kad matytųsi?

G. Ž.: Nematyti ir nesimatyti. Kas nors pasislėpęs kamputyje ir nei mato, nei matosi.

A. S.: Tai to paties negatyvi atmaina. Lygiai kaip ir ta drobė, kuri yra tam, kad darytų matomu, bet kadangi ji pasukta, paveikslas vaizduoja, ką reiškia nesimatyti.

V. A.: Būti matomam tiesiogiai neįmanoma. Pagal subjekto–objekto priešstatą, tai padaro tik reprezentacija. Dėl to ir gaunasi triada.

A. S.: Į tave nukreiptame žvilgsnyje pamatai, kad esi matomas, nors pats savęs šiaip nematai. Matyti, kad esi matomas, nėra tas pats, kas matyti. Ne vizualine prasme, o supratimo, jeigu norite. Iš į tave nukreipto žvilgsnio supranti, kad esi matomas. Čia pasireiškia dialektika: negali matyti savęs, bet „matai“, supranti, kad esi matomas. Visos šios pozicijos asimetriškos. Žvilgsnio kryptis man pasako, kad aš matomas. Man atrodo, kad šiame paveiksle begalės tokių pozicijų. Ar turėčiau klausti, ar infantė iš tikrųjų mane mato? Iš ko sprendžiame, kad infantė žiūri į mus?

Tik iš to, kad jos žvilgsnis nukreiptas į tą tašką, kuriame esame. Sakome „mes“, bet kiekvienas žiūrime į savo reprodukciją. Ne „mes“, bet „aš“, griežtai kalbant. Čia tarp mudviejų su infante. Kiekvienas, kuris paima į rankas reprodukciją, gali pasakyti tą patį. Vadinasi „aš“ yra tiktai tas, kuris žiūri, anonimiškas. Kiekvienas, kuris žiūri, atsiduria tame taške. Jeigu santykis būtų tarpasmeninis, viskas būtų nebeapkeičiama: arba mane mato, arba nemato.

V. A.: Jeigu matomo ir matančio „aš“ vietą imame kaip laisvai keičiamą funkciją, tai reprezentacija sutrūksta? Kodėl Foucault sako, kad dvigubas reprezentacijos santykis su modeliu (tuo, kas matoma) ir valdovu (tuo, kas mato) sutrūksta?

D. B.: Foucault sako, jog tas santykis nėra reprezentuotas. Valdovai, dailininkas ir žiūrovas lieka anapus paveikslo, anapus to, kas pavaizduota. Velázquezo paveikslas užklausia reprezentaciją. Minėtos instancijos nepatenka į reprezentaciją, arba, tiksliau, patenka į ją dviprasmiškai, yra numanomos paties paveikslo, bet tiesiogiai į jį nepatenka.

N. K.: Jie yra už paveikslo, bet yra ir paveiksle kaip antrininkai.

D. B.: Todėl tai, kas įgalina reprezentaciją, yra jos pagrindas ar sąlyga, lieka tuščia vieta. Subjektas ir objektas pasirodo kaip funkcijos.

A. S.: Man rodos, Nijolė gerai užakcentavo. Visi turi savo atitikmenis paveiksle. Jų nėra paveiksle, bet jie turi savo atitikmenis. Įvairius atitikmenis, kiekvienu atveju skirtingus. Visi yra viduje kaip simuliakrai. O tikrovė yra čia – priešais paveikslą. Dailininkas, kuris vaizduoja, daro matomu, tas, kuris žiūri, ir tas, kuris žiūrimas, yra matomas, – yra priešais paveikslą.

G. Ž.: Nieko netrūksta, nes visos šios trys instancijos yra ir šiapus, ir anapus.

A. S.: Šia prasme tai reprezentacija apie reprezentaciją...

O kaip dėl ištarnos „gryna vaizdo laimė“? Tai būsena, kai visi mato ir yra matomi; visų regimumo ir rodomosi visiems laimė. Kai realizuojasi visi mūsų nurodyti reprezentacijos momentai.

N. K.: Kad matytume kartu ir save, ir modelį, ir atvaizdą.

A. S.: Ir save, bet ne atvaizde, o iš tikrųjų. Tai kažkoks svaiginantis dalykas.

T. R.: Kažką panašaus vadina laime, bet tai gali būti ir pilnatvė.

A. S.: Todėl ji tokia ekstatiška. Jos neišaina įsivaizduoti realiai, o tik idealiai. Visos tos instancijos, apie kurias kalbėjome, būtų aktualios. Toje pačioje vietoje stovi dailininkas, karaliai ir mes, toje pačioje vietoje rodo, matyti ir mato.

D. P.: Tačiau man norėtųsi, kad ne tik visi visus matytų, bet kad matytų tuo pat metu; tuo pat metu būtum ir matantysis, ir matomasis. Bet juk dailininkas arba žiūrovas negali užimti savo vietų tuo pat metu – negali tuo pat metu būti pirmojo plano pozicijoje ir būti paveiksle.

V. A.: Vaizdas, kurį matome, yra tai, ką matytų karalius, darydamas nuotrauką iš savo vietos. Tik veidrodyje turėtų matytis fotoaparatas. Ar tai kuo nors keistų mūsų svarstymą?

D. B.: Iš esmės, matyt, nekeistų. Vis tiek atpažįsti šiame atvaizde reprezentacijos logiką, net jei tai nereikalauja tapymo pastangų.

N. K.: Fotoaparatas būtų tas, kuris rodo. Jo nebūtų pačiame paveiksle. Tuo tarpu čia triukas yra tas, kad tas, kuris rodo – dailininkas – yra pačiame paveiksle.

A. S.: Jeigu karalius daro nuotrauką, Vygandas teisus, veidrodyje turėtų matytis fotoaparatas. O jeigu tai karaliaus padaryta nuotrauka? Mes dabar turime reikalą su paveikslo nuotrauka. Juk tai, ką laikau rankose, ne Velázquezo darbas.

N. K.: Bet nuotrauka atmeta savirefleksijos momentą.

A. S.: Juk tai būtų karaliaus nuotrauka. Čia sukeisti vaidmenys, Velázquezas pavirsta modeliu. Bet nors vaidmenys susikeičia, tai vis tiek fotografija, kuri rodo reprezentacijos prigimtį.

G. Ž.: Taip, ir jeigu veidrodyje šalia karaliaus būtų fotoaparatas, būtų ir tas, kuris rodo, ir matytume, kaip rodo.

A. S.: Kadangi suponuojamas taškas, iš kurio žiūrима, tai labiau privilegijuoto žiūrėtojo nei fotoaparatas nerasi. Lygiai kaip fotografuojantis turistas atsistoja į šią vietą ir daro šio paveikslo ir visos situacijos nuotrauką. Dabar turime tris instancijas, kurios gali padaryti nuotrauką – dailininkas, karalius ir žiūrovas. Jei žiūrovas fotografuotų, fotoaparatas nebūtų reprezentacijos viduje, neatsispindėtų. Bet lankytojas, kuris įeina pro duris, matytų – o, jis mane fotografuoja. Man rodos, nuo tokios variacijos niekas per daug nepasikeičia, esminės instancijos lieka tos pačios.

N. K.: Bet gal tada išaiškėja, kad tas, kuris daro matomu, būtinai tiktai dailininkas? Šis pavyzdys išryškino, kad nors šie vaidmenys užsikloja vienas ant kito, dailininkas turi privilegiją, kurios neturi modelis ir žiūrovas, – jis rodo. Jei atmetame fotoaparata, tada matome, kad paveikslo situacijoje rodantis yra vienintelis dailininkas.

A. S.: Taip, karaliui Filipui IV jau vėlu duoti fotoaparata. O žiūrovui? Tas, kuris ateina ir pasidaro paveikslo nuotrauką, padaro matomą, dar kartą sudvigubina. Bet Velázquezo paveikslas jau turi būti; čia nėra nieko daugiau, tik reprezentacijos reprezentacija.

T. R.: Fotoaparatas – tai dar viena techninė akis arba dar vienas veidrodis – įrankis, kuris viską komplikuoja, jeigu leidžiame jam dalyvauti.

A. S.: Taip. Galima būtų ir veidrodį pastatyti priešais ir žiūrėti paveikslą veidrodyje. Jeigu bažnyčioje yra ištapytas skliautas ar kupolas, dažnai pastatomas veidrodis, kad nereikėtų apžiūrint užversti galvos. Tai dar viena reprezentacijos reprezentacija.

D. B.: Foucault kalba apie reprezentacijos reprezentaciją arba apie reprezentaciją, kuri imasi save reprezentuoti. Pasak jo, reprezentavimo mechanizmas parodo „esminę tuštumą“ arba būtiną išnykimą „to, kas ją grindžia, – to, į kurį ji panaši, ir to, kurio akyse ji tėra vien panašybė“. Gryna reprezentacija yra kartotės principas arba save atkartojančios, reflektuojančios reprezentacijos principas. Ji telkiasi ne į objektą, kurį ketina reprezentuoti, bet į reprezentacijos mechanizmą. Pats mechanizmas parodo nesatį, tuštumą, išnykimą tų instancijų, apie kurias kalbėjome. Jų išnykimas yra reprezentacijos sąlyga.

N. K.: Tai, matyt, svarbu ir visos knygos kontekste. Reprezentacija nužudo subjektą. Ten, kur gryna reprezentacija, subjektas nebereikalingas. Visoks subjektas – kuriantis ir t. t. Reprezentacija pradeda funkcionuoti arba gali funkcionuoti be subjekto.

A. S.: Na taip, bet tiksliau buvo, kai sakėme, kad jis pakeičiamas subjekto funkcija. Ji būtina, nes jis visą laiką numatomas, tik neturi vardo ir pavardės, nėra vienintelis.

N. K.: Taip, suprantama, bet vaidmuo nėra tas pats, kas subjektas.

A. S.: Bet kažkas turi atlikti tą funkciją. Nežinau, ar būna paveikslų, kurie būtų skirti tik vienam žmogui?

JOLITA L.: Maži paveikslėliai, skirti įsidėti į knygelę.

D. P.: Šiuolaikiniame mene būna tokių dalykų. Pavyzdžiui, kūrinys, kuris yra frazė, menininko pasakyta į ausį vienam žmogui. Jis egzistuoja tik tol, kol egzistuoja tas žmogus, jis miršta jo ausyje.

G. Ž.: Tas pats ir su erotiniu menu, kuris gali egzistuoti tarp dviejų žmonių: gali būti ir atvaizdų, nuotraukų.

D. K.: Gali būti ir istorinis, kam nors asmeniškai padovanotas eilėraštis, kol jo salone neperskaitai, arba dabar į *facebook*'ą neįdedi.

T. R.: Prisiminiau, kad yra tokios miniatiūros, pasitaikančios kunstkamerosė prie „keistenybėmis“ vadinamų objektų ar kitokių meniškų daiktų kolekcijose, kai gali jas apžiūrėti tik pro lupą. Rytiečiai mėgdavo daryti tokius miniatiūrinius atvaizdus iš kaulo. Šiaip tokių kūrinių beveik nesimato, tik pro lupą. Miniatiūrą darant įdėtas kruopštus, beprotiškas darbas, daug pastangų, ir tai sudaro pagrindinę jo vertę, kelia pasigėrėjimą ir nuostabą. Tačiau šiai meistrystei įvertinti neužtenka natūralaus žvilgsnio, reikia ypatingo, optika sustiprinto. Negana to, pro lupą tokių kūrinių vienu metu gali apžiūrėti tik vienas žmogus. Tad žiūrovo patirtinę situaciją nustato kūrinys, jo pobūdis, specifinės jo pamatymo sąlygos.

A. S.: Man rūpi, ar gali būti nepakeičiamas žiūrovas. Ne funkcinis, o substanciškas žiūrovas.

G. Ž.: Jei kūrinys sukurtas specialiai kažkam ir tik jis tai supranta, gali būti, kad visi matys, pavyzdžiui, sieną su taškais, o kažkas vienas, kuriam tai sukurta, matys kūrinį. Čia panašiai kaip tas, kur į ausį šnabždėjo.

D. B.: Paveikslas kaip paveikslas visada suponuoja regintįjį, kažką, kas gali ateiti ir pasižiūrėti. Jis visada konkretizuoja, bet tai numatyta paveikslo kaip paveikslo.

V. A.: Aš apie save kalbu, kad matau. Bet kai jūs kalbate apie mane kaip matantį, tada esu funkcija, esu objektyvuojamas.

A. S.: Mes dabar suprantame funkciją taip, kad paveikslo žiūrovas yra funkcija: kiekvienas, kas žiūri paveikslus, gali atlikti šią funkciją, o kas jų nežiūri, tos funkcijos neatliks.

N. K.: Lygiai taip pat, kaip įvardis „aš“. Jis yra bendriausias, bet, kai jį pavartoji, jis yra tavo. Gal tai ne matantis, o tiesiog žiūrintis – žiūrovas. O ką jis ten mato, tai jau kas kita. Žiūrovo pozicija yra galimybė matyti.

G. Ž.: Man atrodo, buvo gerai palyginta, kai Arūnas užsiminė apie lygtį. Re-representacijos lygtis yra iš tų trijų funkcijų: kas būtų rodoma, kas rodytų ir kas žiūrėtų. Tada reprezentacija ir įvyksta. O kas ką pamatė, ką norėjo parodyti ir koks buvo tas, kuris rodė – jau kitas dalykas.

Parengė Danutė Bacevičiūtė