

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS

IGNAS LUKAUSKAS

Meno projektas

DEKONSTRUOJAMI PLYŠIAI MIESTO STRUKTŪROJE

Art Project

DECONSTRUCTION OF CRACKS IN THE STRUCTURE OF THE CITY

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dizaino kryptis (W200)

Art Doctorate, Design (W200)

MENO PROJEKTAS RENGTA VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE
2011–2015 METAIS

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Doc. Romualdas Kučinskas

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, architektūra

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Doc. dr. Rasa Butvilaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

MENO PROJEKTAS GINAMAS VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE
DIZAINO KRYPTIES GYNIMO TARYBOJE:

PIRMININKAS:

Prof. dr. Algimantas Mačiulis

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, architektūra

NARIAI:

Doc. dr. Tomas Grunskis

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Prof. Audrius Mickevičius

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, tarpdisciplininis menas

Doc. dr. Vaidas Petrulis

Kauno technologijos universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Doc. Toomas Tammis

Estijos dailės akademija, architektūros katedra

Meno projektas ginamas viešame Dizaino krypties gynimo tarybos posėdyje
2016 m. gegužės 6 d. 14 val. Vilniaus geležinkelio stotyje (Geležinkelio g. 16, Vilnius).

Meno projektas ir jo santrauka išsiųsta 2016 m. balandžio 6 d.

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo ir Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

© Ignas Lukauskas, 2016

© Vilniaus dailės akademija, 2016

ISBN 978-609-447-203-9

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT WAS CARRIED OUT AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS DURING THE PERIOD OF 2011–2015

ART PROJECT SUPERVISION:

Doc. Romualdas Kučinskas

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Architecture

THESIS SUPERVISION:

Doc. dr. Rasa Butvilaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism 03H

THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT WILL BE DEFENDED IN AN ORAL EXAMINATION BEFORE THE ACADEMIC BOARD OF DESIGN AT VILNIUS ACADEMY OF ARTS COMPOSED OF THE FOLLOWING MEMBERS:

CHAIRPERSON:

Prof. dr. Algimantas Mačiulis

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism 03H, Architecture

MEMBERS:

Doc. dr. Tomas Grunskis

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism 03H

Prof. Audrius Mickevičius

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Interdisciplinary Art

Doc. dr. Vaidas Petrulis

Kaunas University of Technology, Humanities, Art Criticism 03H

Doc. Toomas Tammis

Estonian Academy of Arts, Faculty of Architecture

The public defence of the Artistic Research Project will be held on May 6, 2016, 2 p.m., in Vilnius Railway Station (Geležinkelio str. 16, Vilnius).

The art project and its summary were sent out on the 6th of April 2016. The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts.

© Ignas Lukauskas, 2016

© Vilnius Academy of Arts, 2016

ISBN 978-609-447-203-9

TURINYS

Padėka.....	7
<i>Acknowledgements</i>	8

KŪRYBINĖ DALIS

Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje

Įvadas	10
<i>Abstract</i>	15
Meno projekto katalogas.....	30

TIRIAMOJI DALIS

Dekonstruktivistinis dizainas kaip inovacijų katalizatorius visuomenėje

ĮVADAS	102
1. DEKONSTRUKTYVIZMAS KAIP ISTORINIS ĮVYKIS	119
1.1 Jacques Derrida: dekonstrukcijos teorija	119
1.2 Jacques Derrida ir Peter Eisenman: dekonstruktyvizmo filosofija.....	129
1.2.1 „Chora L Works“ projektas.....	139
1.2 Dekonstruktivyvizmo virsmas praktika	146
2. DEKONSTRUKTYVIZMAS ARCHITEKTŪROJE IR DIZAINE.....	157
2.1 DEKONSTRUKTYVISTINĖ ARCHITEKTŪRA	157
2.1.1 Kurianti dekonstrukcija: Daniel Libeskind ir Zaha Hadid architektūra	164
2.1. 2 Griaunanti dekonstrukcija: Gordon Matta-Clark architektūra	178
2.1.3 Dekonstruojanti architektūros transformacija: ekologiskumo aspektas	186
2.1.4 Miesto viešųjų erdvių dekonstravimas	196

2.2 DEKONSTRUKTYVIZMAS DIZAINO APLINKOJE	209
2.2.1 Dekonstruktivizmas grafiniame ir pramoniniame dizaine	211
2.2.2 Vaizdo dekonstrukcija šiuolaikinėje fotografijoje	233
2.2.3 Dekonstruktivizmas ir konceptualus menas	247
 3. DEKONSTRUKTYVISTINIO DIZAINO POVEIKIS	259
3.1 SOCIALINĖS PROBLEMATIKOS (DE)KONSTRAVIMAS / Visuomeninis aspektas	272
3.2 DEKONSTRUKTYVI MANIPULIACIJA / Meno projekto refleksija	287
 BENDROSIOS IŠVADOS	321
Trumpa veiklos istorija.....	328
Literatūra	331
Internetiniai šaltiniai	336
Lentelių ir iliustracijų sąrašas.....	339
Priedai	343
Santrauka	346
<i>Summary</i>	359
Apie autorių	372
<i>About the author</i>	373

Noriu nuoširdžiai padėkoti doc. Romualdui Kučinskui, mano kūrybinės dalies vadovui, kurio dėka atsirado miesto plyšių idėja. Vieną vasarą susėdę ant suoliuko VDA Senujų rūmų vidiniame kiemelyje galvojome apie ketverių metų planą, taip prasidėjo meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“. Gilinantis ir ieškant informacijos apie dekonstrukciją, destruktiją ir dekonstruktyvizmą profesionaliai pagelbėjo doc. dr. Rasa Butvilaitė, su kuria bendraujame dar nuo magistrantūros laikų. Ačiū, ir šį kartą stipriai pagelbėjote, todėl pavyko susidoroti su nelengva užduotimi – meno daktaro disertacija.

Kita padėkos dalis skirta disertaciją skaičiusiems ir taip prisidėjusiems prie jos gerinimo žmonėms, tai meno projekto ir tiriamosios dalies recenzentai: menininkas Liudas Parulskis ir architektūrologas Almantas Bružas. Džiugina visuomenėje gerai žinomo menininko L. Parulskio teigiami atsiliepimai apie meno projektą. Žvelgiant į meno projektą Lietuvos kontekste, nemažai patirties ir įžvalgų sukaupta analizuojant būtent tokių menininkų kaip L. Parulskio kūrybą, todėl išsakytos mintys ir pastebėjimai paskatino dar labiau stengtis. Konstruktyvios A. Bružo pastabos leido pagerinti disertacijos teksto mokslinę kokybę. Dėkingas doc. dr. Agnei Narušytei už pagalbą dirbant su tekstais apie fotografijos dekonstravimą Lietuvos ir pasaulio kontekste.

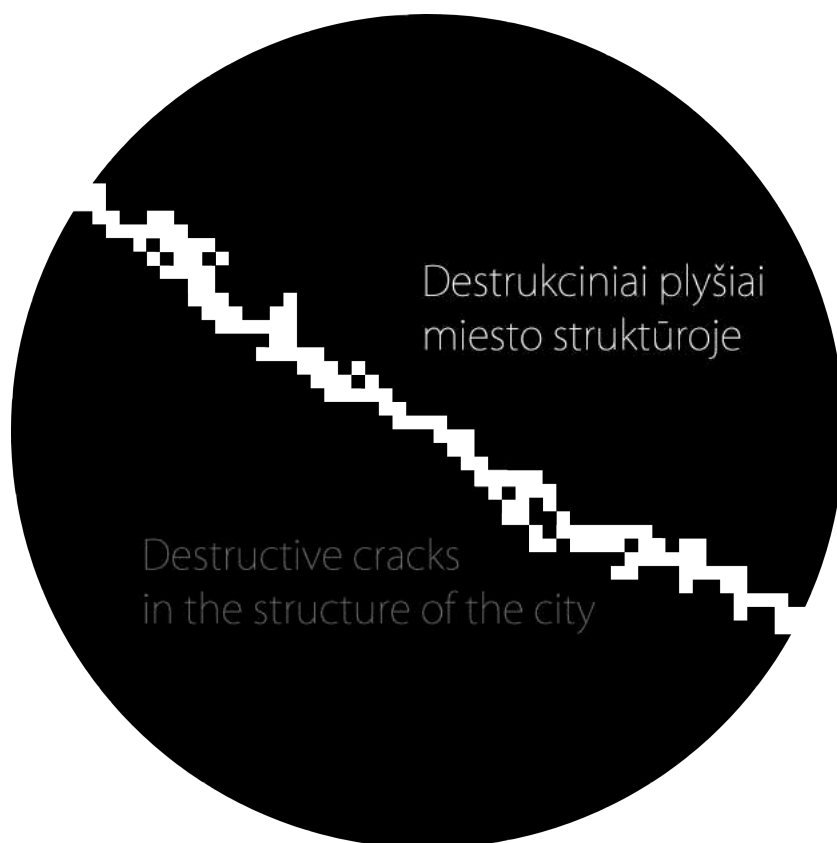
Noriu padėkoti savo draugams, kad nenustojo tikėti ir klausinėti kada mane galės vadinti meno daktaru arba tiesiog daktaru. Esu dėkingas savo žmonai Dovilei už pagalbą, supratimą ir palaikymą. Taip pat noriu padėkoti Vilniaus dailės akademijai, kuri padėjo man realizuoti save, kilti ir tobulėti.

ACKNOWLEDGEMENTS

I want to thank Assoc. Prof. Romualdas Kučinskas, supervisor of my creative part, who contributed to the city cracks idea. One summer, while sitting on the bench in the inner courtyard of the Old Palace of Vilnius Academy of Art, we were considering the four-year plan and this was the beginning of the art project “Deconstructed cracks in the city structure”. While exploring and finding information about deconstruction, destruction and deconstructivism, invaluable professional assistance was provided by Assoc. Prof. Dr. Rasa Butvilaitė with whom we have tight professional relations back from the times of Master studies. Thank you, you was very helpful again, therefore, I was able to cope with a difficult task – the artistic doctoral dissertation.

Another part of acknowledgement is dedicated to the persons reading my dissertation and thus contributing to its improvement. They are the reviewers of the artistic project and the research part: artist Liudas Parulskis and architecture scientist Almantas Bružas. I am highly pleased with a positive feedback from the well-known artist L. Parulskis about the project. Viewing the project in the Lithuanian context, much experience and insights have been gained by analyzing the creative works of artists such as L. Parulskis, therefore, their thoughts and observations led to even more targeted efforts. Constructive remarks of A. Bružas helped to improve the academic quality of the thesis text. I appreciate the input of Assoc. Prof. Dr. Agnė Narušytė and assistance with texts about photography deconstruction in the Lithuanian and global context.

I want to thank my friends who always believed in me and did not stop asking when they can call me a doctor of art, or just a doctor. I am grateful to my wife Dovilė for her help, understanding and support. I also want to thank to Vilnius Academy of Art, which helped me to realize myself, to grow and improve.



IVADAS

KŪRYBINĖ DALIS

Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje | Vilniaus atvejis

Suvokiant žmonių erdvinį judėjimą, kaip vieną iš esminių miesto formavimosi prielaidų, ir pripažįstant šio veiksmo lemiamą prioritetą, nagrinėjami kintančios miesto struktūros tarpekliai, urbanistiniai plyšiai, kurie erdviškai ir morališkai trukdo judėti mieste. **Miesto plyšiai** – tai destruktiniai reiškiniai ir miesto elementai, kurie atskiria ir skaido erdvę, taip skatindami atskirtų dalių konkurenciją, bei sukeliantys komunikacijos problemas. Šie destruktiniai plyšiai veikia ir nulemia įvairiausių urbanistinių struktūrų atsiradimą, raidą, o kartais net reikšmės praradimą ir visišką sunykimą.

Destrukciniais plyšiams miesto struktūroje tirti, atskleisti jų problematiką naudojamas dekonstravimo metodas. **Dekonstravimas** – tai paieška kitokių erdvinių prasmų, kurių galbūt nepastebi ne tik individas, bet ir patys miesto erdvių kūrėjai. Štai čia ir pasitarnauja dekonstravimo metodas, kurio pagalba ardamos, išsklaidomos įprastos stereotipinės miesto viešųjų erdvių prasmės. Dekonstrukcija suvokiama kaip antiteorija, kaip ankstesnių teorijų ardymo veiksmas. Ji nedisponuoja teorijai būdingomis aiškiomis nuostatomis ir terminais, o yra kuriama kaip metafizinio mąstymo dekonstravimo programiniai pasiūlymai. Norint suvokti destruktivių erdvių prasmę ir problematiką reikia jas dekonstruoti, pakeičiant individo bei visuomenės sąsąmonėje nusistovėjusias miesto viešųjų erdvių prasmes.

Daugybę destruktivių linijinių plyšių mes kertame kiekvieną dieną judėdami tarp miesto erdvių, tačiau jose ilgai neužsibūnam, nes svarbiausias tikslas yra saugiai pasiekti kitą urbanistinio kranto pusę. Destrukcinio plyšio erdvė nerealizuojama, nes neigiamas poveikis tiesiog neleidžia joje ilgiau užsibūti, todėl dažniausiai šios dinaminės miesto erdvės įvardijamos kaip tranzitinės ir suvokiamos dvejopai: visų pirma tai tranzitinė erdvė, nes ją kertame norėdami pasiekti kitoje pusėje esančią erdvinės struktūros dalį, antra – tai dinaminio judėjimo kupina sfera, kuri pati yra kaip destruktivus tranzitas, aplinkos, socialinį ir kultūrinį kontrastą.

Norint geriau suvokti urbanistinį tokių destruktivių plyšių kontekstą juos galima suskirstyti į dvi pagrindines grupes: pirmoji grupė destruktiviai makro plyšiai – tai stambūs atskiriantys veiksniai arba reiškiniai, dažniausiai tai natūraliai susiklostę gamtiniai Destrukciniai miesto plyšiams yra būdinga egzistencinė lūžio riba, kurioje einant iš vienos erdvės į kitą trumpai laiko prasme galima pajusti procesai, tokie kaip upė, ežeras, kalnas, krateris, duobė, tačiau kartais tai gali būti ir labai dideli urbanistinės infrastruktūros elementai, tokie kaip geležinkelis. Antroji grupė tai smulkūs, urbanistiniai miesto elementai – destruktiviai mikro plyšiai. Geras tokių mikro plyšių pavyzdys yra požeminės pėsčiųjų perėjos mieste, kurios dažniausia nėra malonios, kelia neigiamas asociacijas, bet veikia kaip sujungianti tranzitinė destruktinė erdvė. Prisimenant tranzitinę destruktivių plyšių reikšmę mieste, juos galima taip pat skirstyti į skiriančius – upė, krateris (natūralūs gamtiniai), gatvė, geležinkelis (infrastruktūra, transportas) ir sujungiančius – tiltai, tuneliai, požeminės pėsčiųjų perėjos (inžineriniai tranzitiniai), siauros uždaros bei atviros erdvės, aklavietės. Šie visiškai skirtingas funkcijas turintys destruktiviai elementai veikia taip pačiai, nes turi egzistencinio lūžio ribą, kurią kirtus arba perėjus aiškiai atsiskiria nevienodos miesto struktūros dalys. Abiem atvejais tai ta pati negatyvi ir trumpalaikė tranzitinė erdvė. Toliau tęsiant destruktivių miesto plyšių skirstymą galima paminėti tai, kad šie erdviniai trūkiai skiriasi savo dinamika. Kaip pavyzdys, upė, kuri suvokiama kaip teigiamas elementas mieste, bet kartu yra ir pasyvus, ardantis bei skiriantis veiksnys. Arba miesto susisiekimo infrastruktūra, kuri nuolat pulsuoja, todėl gatvė yra dinaminė skirianti erdvė.

Kaip gyvenamosios mikroerdvės reprezentantas ir geopolitinės makroerdvės agentas, miestas yra pereinamoji grandis tarp skirtingų žmogaus veiklos tam tikroje erdvėje planų. Šis vaidmenų pasikeitimas drauge su komunikacinių kanalų, tinklų persidengimu miestą apibūdina kaip daugiasluoksnį negatyvą, kuris keičiasi sąveikaujant vidaus erdvėms. Miestą galima apibrėžti, kaip įvairių vietų, kurias sukabina ir kartu skiria komunikaciniai kanalai, visumą, todėl šis urbanistinis junginys apibrėžiamas gyvenamosiomis vietomis, kurios apima tiek privačias, tiek viešąsias erdves. Privatumo ir viešumo vaidmenų kaita taip pat gali būti traktuojama kaip komunikacija, suporuojanti bendrijos ir individo sąveiką, kuri reikalauja tam tikro erdvumo. Individas yra nedalus, sudarydamas su savo gyvenamąja vieta sąjungą, kurioje jis juda siekdamas įgyvendinti savo egzistenciją. Vadinasi, žmogus yra kaip tam tikrų bendrijų bei jų erdvių mazgas. Destrukciniai miesto plyšiai meno projekte nagrinėjami per individą ir pateikiami kaip vieta, kurioje patiriama ir suvokiama egzistencija plačiąja prasme, nes čia asmuo suvokia ir įgyvendina ne tik savo egzistenciją.¹

Tyrimo objektas – dekonstruojamos viešosios erdvės mieste, kurios projekte įvardinamos kaip destruktiniai plyšiai ir yra susijusios su negatyviais ardomaisiais reiškiniais. Destrukcija miesto erdvėse, kaip ardantis reiškinys, nagrinėjama socialiniame kontekste nekuriant destruktivių formų ar erdvių. Dekonstravimo metodo pagalba tyrinėjamas individo santykis su destruktinėmis erdvėmis, kurios šiuolaikiniame sociume yra sutinkamos kaip dažnas reiškinys. Pagrindinis dėmesys sutelkiamas į destruktivias viešąsias erdves mieste, nagrinėjama bendrinė destruktijos paskirtis bei jos raiškos formos, taip pat negatyvumo poveikis individui, egzistencinės jausenos ir išgyvenimo klausimai. Dekonstruojamos viešosios erdvės kaip pagrindinis tyrimo objektas yra svarbiausios. Tyrimas apima visuomeninius, socialinius, kultūrinius aspektus, susijusius su destrukcija mieste.

¹ Tomas Kačerauskas, "Miesto erdvės ir kultūros naratyvai", in: Vilnius: *Urbanistika ir architektūra*, issn-1392-1630-print/-/issn-1648-3537-online 2011- 35(2):- 141–146 p. doi:10.3846/tpa. 2011.16

Vienas iš pagrindinių keliamų klausimų yra inovatyvaus dekonstruotų destruktivių miesto erdvių poveikio individui nustatymas. Taip pat, probleminis individo santykis su destruktinėmis erdvėmis. Pagrindinė problema nagrinėjama meno projekte yra destruktinės miesto erdvės ir su jomis susijusių negatyvių reiškinių atsiradimas, kaita ir sąveika su miesto struktūra.

Šiuo meno projektu siekiama atkreipti dėmesį į destruktivias miesto erdves, kurios dažniausiai įvardinamos kaip tranzitiniai arba komunikaciniai koridoriai ir nėra išnaudojamos kaip miesto viešosios erdvės. Nagrinėjamas destruktinis tokių miesto erdvių poveikis individui, atskleidžiami komunikacinių koridorių privalumai. Norima parodyti asmeninį individo santykį su destruktiviais reiškiniais miesto struktūroje. Siekiama įrodyti, jog erdvinė destruktija, veikianti individą bei visuomenę, skatina keistis miesto struktūrą ir tobulėti.

Dekonstravimo, kaip kūrybinio metodo pagalba siekiama ištirti individo ir destruktivių miesto erdvių santykį. Tokios dažniausiai komunikacinę funkciją mieste atliekančios linijinės erdvės vienaip ar kitaip veikia emociškai, skatindamos elgtis destruktiviai arba priešingai pozityviai, taip kurdamos naujus žvilgsnius į atskirtas miesto dalis. Vienas iš uždavinių yra išanalizuoti destruktines miesto erdves kaip tranzitinius koridorius, kuriuose egzistuoja kita laiko savoka, bandant sustabdyti ten veikiančias ardančias bei skiriančias jėgas. Siekiama vizualiai ir emociškai sukrėsti, šokiruoti, taip teigiama linkme keičiant visuomenės požiūrį į miesto viešąsias erdves. Miestas suvokiamas kaip vientisas elementas stebint jį iš ardančių erdvių perspektyvos.

Kiti uždaviniai:

- Apžvelgti esminius destruktivių erdvių mieste atsiradimo, egzistavimo bei vystymosi aspektus.
- Įrodyti, jog negatyvūs destruktiniai reiškiniai turi didelį teigiamą, tačiau neišnaudotą potencialą.
- Ištirti destruktivių miesto erdvių poveikį socialiniam-visuomeniniam individo vystymuisi.
- Išnagrinėti destruktijos savybes, privalumus bei daromą žalą miesto struktūrai.
- Rasti su destruktija mieste susijusios problematikos sprendimo būdus.
- Išanalizuoti pagrindines visuomenės erdvinio tobulėjimo perspektyvas.

Kartais rezultatai nėra aiškiai ir tiksliai apčiuopiami ar išmatuojami, tačiau tam tikrus tikslus pasiekti įmanoma. Kiekvienas individas savaip išgyvena ir interpretuoja projekto metu patirtą emocinę sumaištį. Tyrimo rezultatai matuojami ne kiekybiniais, o kokybiniais kriterijais. Svarbu, kad meno projekto pagalba pavyktų pasiekti norimą tikslą t. y. emociškai sukrėsti ir tuo pačiu pakeisti egzistencinį individo požiūrį į jį supančią aplinką, taip pat, nukreipti jo gyvenime susiklosčiusius ir nusistovėjusius ciklus kita linkme, kuri galbūt radikaliai pakeis gyvenseną ir miesto erdvių suvokimą. Pasiiekti rezultatai įvertinti, suformuluotos išvados ir pasiūlytos tolimesnės vystymo galimybės. Išvadas galima naudoti kitose situacijose, jas multiplikuoti, todėl projekto rezultatai yra tęstiniai.

Projektas yra savarankiškas ir nesusijęs su kitais panašiais projektais. Sukaupus ir interpretavus surinktą tyrimo medžiagą visuomenei pateiktas ir pristatytas meninėmis priemonėmis. Meno projektas eksponuojamas kaip fotografijų paroda. Destrukciniai miesto plyšiai suskirstyti į pagrindinius penkis ciklus: upė, gatvė, tiltas, tunelis, stotis. Kiekvieną ciklą sudaro 25 fotonuotraukos (koliažai). Ekspozicinė parodos erdvė – miestas, arba tiksliau, tos pačios nagrinėjamos destruktuvios miesto viešosios erdvės. Vizualiai dekonstruotos erdvės pristatomos žiūrovui gerai pažįstamoje kasdieninėje aplinkoje, kurioje jis gali lengviau suvokti ir interpretuoti meno projektą. Tokiu eksponavimo būdu pasiekama didesnė meno projekto sklaida bei greitesnė visuomenės refleksija.

ART PROJECT

Deconstruction of cracks in the structure of the city | Vilnius city

In this project, the changing structural clefts of the city and urban cracks which spaciouly and morally prevent from moving in the city are examined so that the spacious movement of people is understood as one of key prerequisites for the formation of the city and the decisive priority of this action is acknowledged. The urban cracks mean destructive phenomena and urban elements which divide and disintegrate the space in this way encouraging the competition amongst individual parts and causing the communication problems. These destructive cracks affect and predetermine the origin and development of various urban structures, sometimes – even the loss and absolute decay of structures.

The deconstruction methodology is applied to study destructive cracks in the urban structure and to reveal the problematics thereof. Deconstruction means the search for other spacious meanings which possibly are not visible not only by an individual but also by the creators of urban spaces. It is the **deconstruction methodology** that is applied at this point as it enables to dismantle and to destroy the common stereotyped meanings of the public spaces of the city. Deconstruction is understood as an *anti-theory*, as an action of demolition of previous theories. It does not have at its disposal comprehensive statements and definitions typical for a theory, it is being formed just as program proposals for the deconstruction of the metaphysical mentality. To understand the meaning and problematics of destructive spaces, they should be deconstructed by changing the long-standing meanings of urban public spaces in the subconsciousness of an individual or the public.

While moving in urban spaces, we everyday cross a lot of destructive linear cracks. However, we do not stay in them for a long time as the most important goal is to reach the other side of the urban coast. The space of the destructive crack is not implemented as its negative impact just does not allow to stay therein for a long time, therefore these dynamic urban spaces usually are referred to as transit ones and are understood in two ways: firstly, it is a transit space as we cross it in order to reach the part of the spacious structure located on the other side, secondly – it is the sphere filled with a dynamic motion, which itself is like a destructive transit. The border of the existential breakdown in which, while moving from one space to another, it is possible, for a short time, to feel the social and cultural contrast of the environment is typical for urban destructive cracks.

To better understand the urban context of such destructive cracks, they may be divided into following two groups: first group – *destructive macro-cracks* – means large dividing factors or phenomena; usually they mean naturally formed cracks such as a river, a lake, a mountain, a crater, or a pit. However, sometimes very large urban infrastructure elements such as a railway also may be referred to as destructive macro-cracks. The second group means small urban elements – *destructive micro-cracks*. Pedestrian underpasses in the city, which usually are not pleasant areas, cause negative perception, and function as a connecting transit destructive space, are a good example of such micro-cracks. Having in mind the transit meaning of destructive cracks in a city, they also may be divided into *dividing* ones – a river, a crater (natural), a street, and a railway (an infrastructure and transport), and *connecting* ones – bridges, tunnels, pedestrian underpasses (engineering transitional), enclosed and open narrow spaces, and dead-ends. These destructive elements featuring absolutely different functions function equally because they have the border of the existential breakdown after crossing or passing of which the different parts of the urban structure are clearly divided. In both cases, this is the same negative and short-term transit space. Continuing the division of urban destructive cracks, it should be mentioned that these spacious cracks also differ by their dynamics. A river which is perceived as a positive element in the city and at the same time is a passive destructive and dividing factor may be taken as an example. Another example is an

urban communication infrastructure which is permanently pulsing, therefore a street is a dynamic dividing space.

The city as the representative of a residential micro-space and the agent of a geopolitical macro-space is an intermedium between the different plans of the activity of a human being in a specific environment. This swap of roles together with the intersection of communication channels and systems describes the city as a multilayered negative which is changing as the result of interaction of inner spaces. The city may be defined as the system of different sites which are connected and at the same time divided by communication channels, therefore *this urban interconnection is defined by residential areas which cover both private and public spaces*. The swap of roles of privacy and publicity also may be interpreted as a communication coupling the interaction of a community and an individual, which requires a specific spaciousness. An individual is indivisible and forms an alliance with his place of residence, in which he moves seeking to implement his existence. Hence, a human being is like a junction of specific communities and the spaces thereof. In the art project, the destructive cracks of the city are examined through an individual and are presented as an area in which existence is perceived and understood to a wide extent because here the individual understands and implements not only his existence.

Subject and Problem of the Study

The object of the study – public spaces under deconstruction in the city which in the project are referred to as *destructive cracks* and are related to negative destructive phenomena. Destruction in urban spaces as a destructive phenomenon is examined in a social context avoiding the formation of destructive shapes or spaces. Relationship between an individual and destructive spaces which in the current socium are a widespread phenomenon is studied **by means of a deconstruction methodology**. Major attention is paid to destructive public spaces in the city. The general objective of destruction and the form of expression thereof, the impact of negativeness on an individual, the problems of existential feeling and experience are examined. Public

spaces under deconstruction as the key object of the study are the most important. The study covers the public, social, and cultural aspects related to destruction in the city.

The determination of the innovative impact of deconstructed urban destructive spaces on an individual is amongst key problems under consideration. Problematic relationship between an individual and destructive spaces also is amongst the most important issues. **The key problem examined in the art project covers the destructive spaces of the city** and the origin, change, and interaction of negative phenomena related thereto.

Goal of the Project

This art project is seeking to attract attention to the destructive spaces of the city which usually are referred to as transition or communication corridors and are not used as urban public spaces. The destructive impact of such urban spaces on an individual is examined, and the advantages of communication corridors are disclosed. The project also aims to show relationship between an individual and destructive phenomena in the urban structure. This project is pursuing the objective to prove that spacious destruction affecting an individual and a community encourages the change and improvement of the urban structure.

Tasks of the Project

This project is seeking to study relationship between an individual and the destructive spaces of the city by means of deconstruction as a creative methodology. Such linear spaces usually performing the communication function in a city in one or another way act emotionally and encourage to behave destructively or, to the contrary, positively, in this way forming new attitudes to the separated areas of the city. One of tasks is to analyze the destructive spaces of the city as transitional corridors in which another comprehension of time exists and to try to cease destructive and dividing forces acting there. The goal of this project is to stagger and to shock visually and emotionally and in this way to change the attitude of the public to urban public spaces to the positive

direction. The city is understood as an integral element and is viewed from the perspective of destructive spaces.

Other tasks:

- To review the key aspects of the origin, existence, and development of destructive spaces in the city.
- To prove that negative destructive phenomena feature a large positive potential which has not been utilized until now.
- To study the impact of the destructive spaces of the city on the common social development of an individual.
- To examine the features and advantages of destruction and the harm made thereby to the urban structure.
- To find the methods for the solution of the problems related to destruction in the city.
To analyze the key perspectives for the spacious improvement of the public.

Results of the Project

Sometimes results are not clearly and accurately perceptible or measurable. Nevertheless, it is possible to succeed in achieving specific goals. Each individual feels and interprets the emotional confusion experienced during the project in his own way. The results of the study will be measured by qualitative rather than by quantitative criteria. It is important that the art project would succeed in achieving the goal desired, which means to stagger emotionally and at the same time to change the existential attitude of an individual to his environment, to direct the existing and long-standing cycles of his life to another direction which, very likely, would radically change his style of life and understanding of urban spaces. The results achieved will be assessed, conclusions will be made, and possible further development will be proposed. It would be possible to apply the conclusions obtained in other situations, to multiply them, therefore the results of the projects will be sustainable.

Presentation of the project

The project is free-standing and is not related to other similar projects. Upon gathering and interpreting, the study material will be delivered and presented to the public by means of art instruments. The art project will be exposed as the photography exhibition. Urban destructive cracks have been divided into five key cycles: *a river, a street, a bridge, a tunnel, and a station*. Each cycle will be of 25 photographic pictures (collages). The space of the exposition exhibition is a city or, to be more accurate, the same destructive public spaces of a city. The visually deconstructed spaces are presented to a viewer in a well known everyday environment in which he may easier understand and interpret the art project. This way of exposure enables to achieve a larger dissemination of the art project and a quicker reflection of the public.



Type / *separating natural*
State / *passive-depleting*
Size / *macro*
Problems / *unrealized space, accessibility, transition (bti*), 'non-relationship'**

***BTI** – BESIDE the river / THROUGH the river / IN the river ITSELF. One great problem may be divided into following three interrelated problems:

- **BESIDE the river** – no individual or concentrated accesses to the different areas of the river have been secured or provided for the residents of the city. The potential of the river environment attraction has not been applied to activate the cultural or social life, to form the image of the city, or to encourage the economic development of the city. The embankment has been casted in concrete to avoid the consequences of floods. However, this was done when the river was already draughty. Solid encasing concrete as a matter of fact separated the city from the river. Visual and physical relationship has disappeared. On the other hand, there is a large number of areas close to the Neris river which may be allocated for the implementation of different social and cultural goals.

- **THROUGH the river** – the concentrated and connected with city transit communications crossing of the river as a destructive element is arranged. Other (individual) options for passing the river space have not been realized. Making the river more vivid is the urgent problem. If two areas of the city divided by water were connected by transit corridors, different functional zones which are developed close to the river would be interconnected. The arrangement of interesting and urbanistically useful transit corridors crossing the river with several stop stations could contribute to reviving the functional areas of the river.

- **IN the river ITSELF** – to be brief, the river as the destructive space of the city is not used because it is understood as a natural element dividing the city which is not developed (not urbanized). The development of the Neris river as the spacious axis of the city centre would help the urban river banks of the city separated from each other to easier reach an agreement. The urbanization of the dividing natural space should

take into consideration the vitality of the Neris river and the urban and natural space of its valley. The new urban hybrid structure interconnecting the separated areas of the city would form natural-urban junction.

- * **'non-relationship'** – the absence of intellectual relationship and attitude between the river as the space of the city and the implementators of this space. In many European cities, rivers are historically formed urban arteries which preserve their public attraction even if they lost their direct communication function. After all, in XXI century, relationship with nature becomes very important for a resident of a city. However, how could a new relationship with the underused space of the city be formed? Until now, one or another exercising citizen or fishermen enjoyed the advantages given by it. The river runs by itself, while the city lives by itself as well. No public discussions concerning what and in which way should be done have been arranged. There is a lack of understanding and the public attitude, a specific respect for the natural space of the city. In the absence of close connection, which means relationship with the public space of the city, it is just not implemented and is interpreted as a naturally formed destructive transit corridor.



Type / *separating infrastructure*

State / *dynamic-depleting*

Size / *micro or macro*

Problems / *insecurity, unrealized space, social and physical exclusion*

- **Insecurity** – due to the constantly growing demand of mobility and the expansion of transport system, traffic safety problems are also growing. Public life safety is moved to the background by giving preference to mobility. Thus, a conflict arises between society's wish to move and be safe. The problem is solved using a method of deconstruction which helps to reveal the importance of this conflict and emphasizes the need of mobility and the equivalence of many aspects of traffic safety. The deconstruction of the collective meanings related to the effect of deconstruction of traffic flows has been carried out trying to find a visual compromise between these two opposites.

- **Unrealized space** – the realization of a transit is directly related to the safety of public life which, as it has been already mentioned, is moved to the second place so transport zones become unused from the social point of view. It is possible to apply transport arteries for both transport and the recreational function, when strengthening the aspect of Public Safety. A new attitude to the city's public spaces is formed and both public safety and the recreational zones in the city are perceived differently. Public spaces are created in transport corridors which are socially unsafe and unacceptable and this reveals a new relationship between a better quality of life and public safety.

- **Social and physical exclusion** – first of all, a street is perceived as a transport area that separates physically and where a very important role is played by the elements of Public Security such as pedestrian crossings, bridges, tunnels and safety islands. These road elements can be perceived as both a secure connection between two sides of a street and social corridors which help to communicate with social zone, separated from each other. Physical exclusion is closely related to social exclusion, that's precisely why two social sides develop differently.



Type / *connecting urban*

State / *passive-depleting*

Size / *micro*

Problems / *emotional potential, functional balance and diversity, transitional monotony*

A *bridge* – an element, connecting a destructive urban structure and it can be studied and understood in two ways: it is a destructive space of an existential breakdown *under a bridge* or a connecting temporary transition zone *on a bridge*. The latter is often referred to as a transitional corridor that has a positive meaning (the space under a bridge has got a negative meaning). The project focuses on the destructive environment under the bridge without forgetting the realization of the upper part of the bridge.

UNDER the bridge

- **Emotional potential** – the space under the bridge, having a strong positive and negative effect, acts as a limit for an existential breakdown because it clearly distinguishes two parts of the cityscape. A linear gap that has appeared in the cityscape like an empty space determines the reconsideration of an individual's existential experience and expresses his/her emotionality. The emotional potential of this space remains unused due to unacceptable image so by encouraging socio-cultural realization, using the disciplines of art and including art objects that would attract society, it is possible to make this environment a fully-fledged public space of the city.

- **Functional balance and diversity** – the different parts of the bridge which are unevenly realized both functionally and spatially. The upper part of the bridge is regarded as the main part because it is adapted to perform the function of transport and the lower part remains completely unused. It is suggested to use the lower part of the bridge for the creation of functional combinations such as sports, active sports and places for people to live in order to compensate the lack of the recreational function. Thus, the functional balance, diversity of spaces and architectural quality of the

connecting element of the city would be achieved by solving the spatial planning of the bridge economically and ergonomically.

ON the bridge

- ***Transitional monotony*** – a projection problem of rest stops and cultural zones in the upper part of the bridge is investigated. The bridge is perceived as a mediate, space of transition where travelers do not have an opportunity to stop so they do not stay here for long. A panoramic space of the bridge which is full of urbanistic views is supplemented with recreational and cultural zones. Thus, by changing the status of transitional space, a new type of a mixed urban public environment is created. The problem of functional diversity in the city territory is closely related to the formation of the concept of a modern space, commercialization of an urban space and searches for attractiveness. These key factors, influencing the changes of an urban environment, help to form a functionally rich concept of public city spaces.



Type / *connecting urban*

State / *passive-depleting*

Size / *micro*

Problems / *emotional unattractiveness, unsafety, economic potential, economic potential*

A *tunnel* – tunnels of urbanistic environment, designed for pedestrians, are investigated and in discussed in the art project, i.e. underground pedestrian crossings, passages between buildings, entrances to the inner yards, small, dark and narrow spaces in the city.

- **Emotional unattractiveness** – it is a well-known problem for everybody related to the mess of space, dirt and poor street lightning. The project deals with the ways and means of changing the negative meanings, related to underground tunnels, which are formed by the society. In fact, emotional unattractiveness – is the negative image of urban spaces, caused by the city's political apathy and which has been formed due to pollution, negative factors and criminal activities. The problem of an unattractive image should be solved by creating an emotional and physical safety: providing commercial access to tunnel spaces by integrating the activities of street subcultures.

- **Unsafety** – one of the main factors, influencing the increasing *emotional unattractiveness* of transitional corridors of these cities in the society. The problematics of safety in underground tunnels, as in the thematic of a street (see the cycle "The Street") is very important. There is a certain paradox when talking about public spaces of tunnels which are designed for a safe communication. Public spaces, ensuring a safe movement of pedestrians are treated as one of the most unsafe public city spaces, so first of all, it is necessary to pay attention to the safety problem in order to solve the problematics of tunnel spaces.

- **Economic potential** – the commercialization of public spaces in the city helps to solve many nuances of the city's spatial problems. In this case, tunnel transitional micro spaces of the city would regain public confidence and the meaning of security. The strong public and commercial attraction of these spaces can be created by using

commercial tricks. Today, the commercialization of public spaces is carried out but not as much as we want, so we can claim that the economic potential of the city's tunnels is not fully used. Understanding the functional and spatial similarities of tunnels and streets and creating functional diversity of public spaces, from the economic point of view, it is possible to develop the functions of living (architecture of a new type), recreational and sports in the underground pedestrian crossings.

- ***Integration of street subcultures*** – public spaces, having a negative meaning in the society, is the main place of creativity of street subcultures. Often without realizing the importance of formation of modern subcultures, the activity of street subcultures, which is badly evaluated by the society, is wrongly assigned to the problematics of the city's environment. In order to strengthen the socio-cultural ties, there is a need for greater integration of street subcultures in public spaces. Negative public spaces act as a catalyst for creativity, inspiring street artists for artistic activities which like a mirror reflect public events occurring in the city and pays attention to the most actual problems



Type / *separating infrastructure*

State / *dynamic-depleting*

Size / *macro*

Problems / *image of the station, social exclusion, technologized environment*

A station – a macro structure, consisting of Vilnius Railway and Bus Station. The theme of station in the art project has been chosen as a continuation of Master's studies in Architecture. The research is continued on the basis of the previously drawn conclusions, but now the problematics of the selected space is analyzed in the socio-cultural aspect.

- **Image of the station** – the society perceives the station's image in two ways. The first part of the image is related to negative and anti-social processes, occurring in this transitional city space each day. According to city dwellers, Vilnius Railway and Bus Station is a place of attraction for drug addicts, anti-social persons and prostitutes. Secondly, the station can be perceived just as a place of transport. Today, the station is designed and rearranged not only for the transport function; there are other activities so the transport function plays the smallest role here. By integrating the commercial, cultural, recreational or other functions, the territory of station can be turned into the main public city space. Thus, it is crucial to form the new image of the station and district by creating new functions in order to turn the station into the attraction place for all city dwellers, not just for travelers. By solving the second part of this image, the first one loses its meaning because the station becomes a positive centre of attraction which represents the city's socio-cultural life.

- **Social exclusion** – "Station District" in the city of Vilnius is divided into two parts and the station is like a wall separating them and disturbing the social mediation of these different parts of the city. Railways divide the southern part of the city Naujininkai from the Old Town and New Town. Naujininkai District suffers the most due to this division because this district becomes more socially repugnant and unsafe. It is necessary to establish fully-fledged relations to help ensure full communication between different social groups and reduce social exclusion of Naujininkai in respect

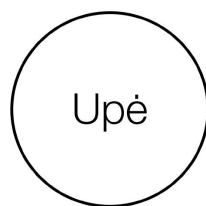
of the rest of the city. The functional and at the same time the social relations should not be seen as connecting transit corridors, but as recreational, partially commercial spaces where socio-cultural exchanges could place.

- ***Technologized environment*** – one of the main reasons, influencing the special severity of railway station, is determined by the function and the technological activity which is inseparable from this space. This complex infrastructure is not adapted to a human's permanent activity or to a short stay so it is uncomfortable and temporarily used. It is necessary to apply the principles of space formation, which are contrary to technologism such as the integration of "green" zones, formation of cosy recreational spaces and the use of natural materials in order to restore the emotional, special and functional balance of this engineering environment. The emotional balance of the transitional space is restored by complementing the technologized environment of the railway station, i.e. the state of an individual is normalized, severity and harshness are eliminated and at the same time the image of the emotionally and esthetically attractive station appears.

KATALOGAS

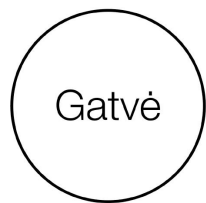
MENO PROJEKTAS

Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje | Vilniaus atvejis



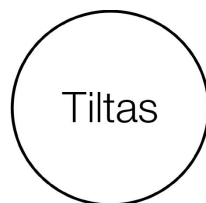
Fotomontažų ciklas „Upė“

Autorius | Ignas Lukauskas
Technika | skaitmeninis fotomontažas
Metai | 2011-2012, Vilnius
Kiekis | 25 vnt. (asmeninis archyvas)



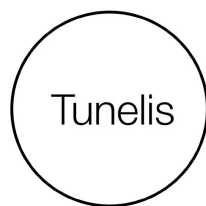
Fotomontažų ciklas „Gatvė“

Autorius | Ignas Lukauskas,
Technika | skaitmeninis fotomontažas
Metai | 2012-2013, Vilnius
Kiekis | 25 vnt. (asmeninis archyvas)



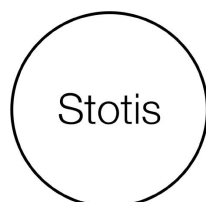
Fotomontažų ciklas „Tiltas“

Autorius | Ignas Lukauskas
Technika | skaitmeninis fotomontažas
Metai | 2013-2014, Vilnius
Kiekis | 25 vnt. (asmeninis archyvas)



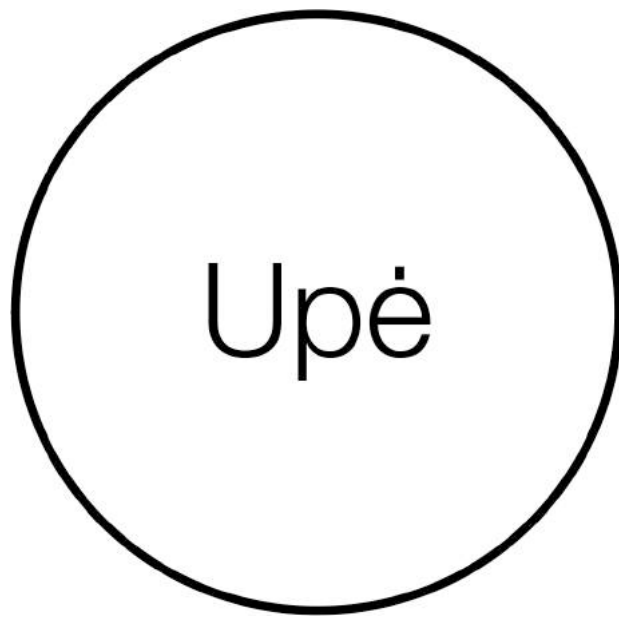
Fotomontažų ciklas „Tunelis“

Autorius | Ignas Lukauskas
Technika | skaitmeninis fotomontažas
Metai | 2014-2015, Vilnius
Kiekis | 25 vnt. (asmeninis archyvas)



Fotomontažų ciklas „Stotis“

Autorius | Ignas Lukauskas
Technika | skaitmeninis fotomontažas
Metai | 2015-2016, Vilnius
Kiekis | 25 vnt. (asmeninis archyvas)



1



2



3



4



33

5



6



7



8



35



11

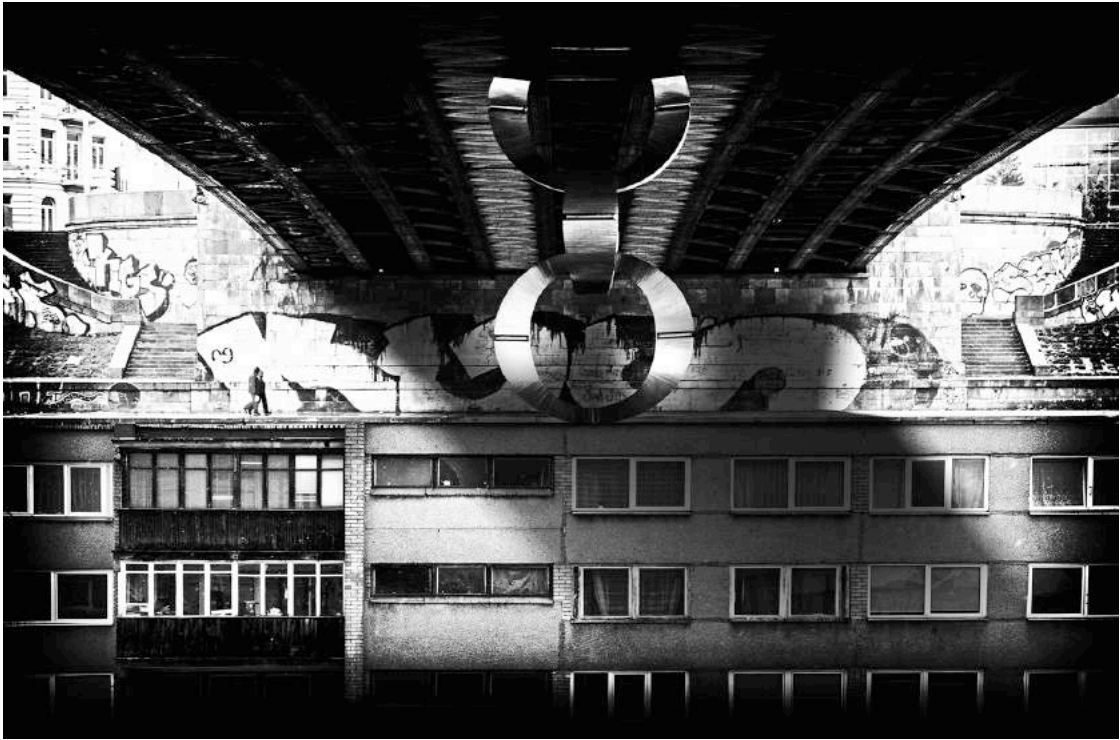


12



37

13



14



38

15



16



39

17



18



40



21



22



42

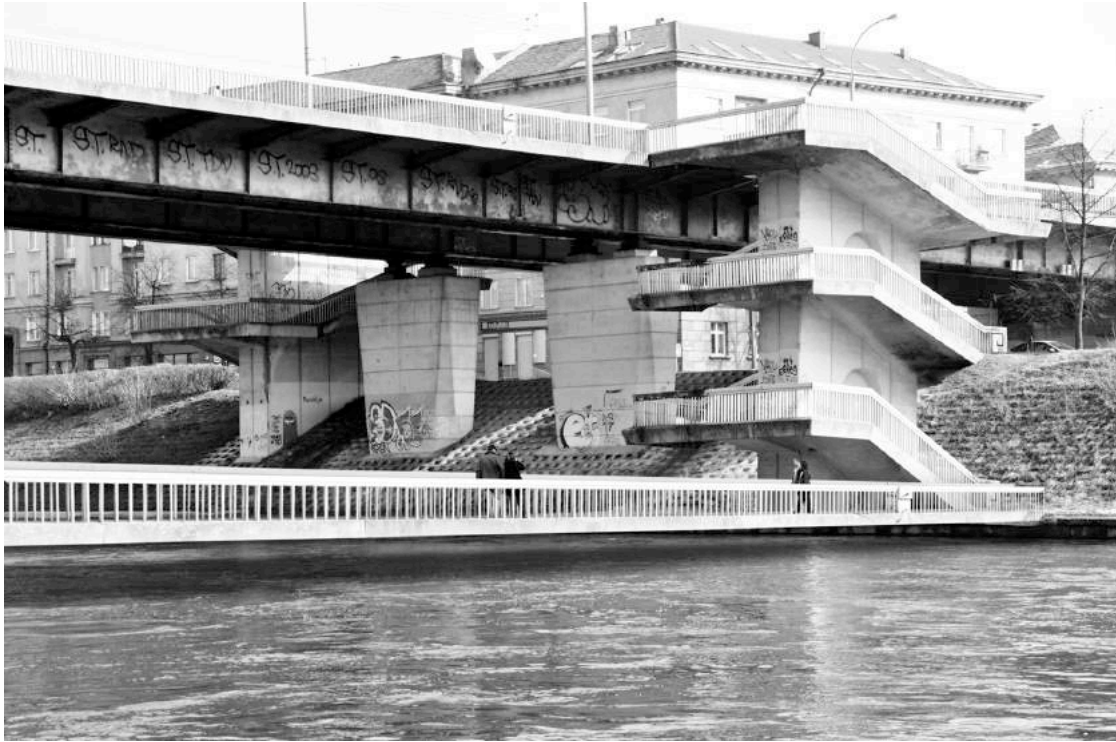
23



24



43





Gatvè

1



2



3



4



47

5



6



48

7



8



9



10



50

11



12



51

13



14



52

15



16



53

17



18



54

19



20



55

21



22



56

23



24



57





Tiltas

1



2



3



4



5



6



62

7



8



63



11



12



65

13



14



66



17



18



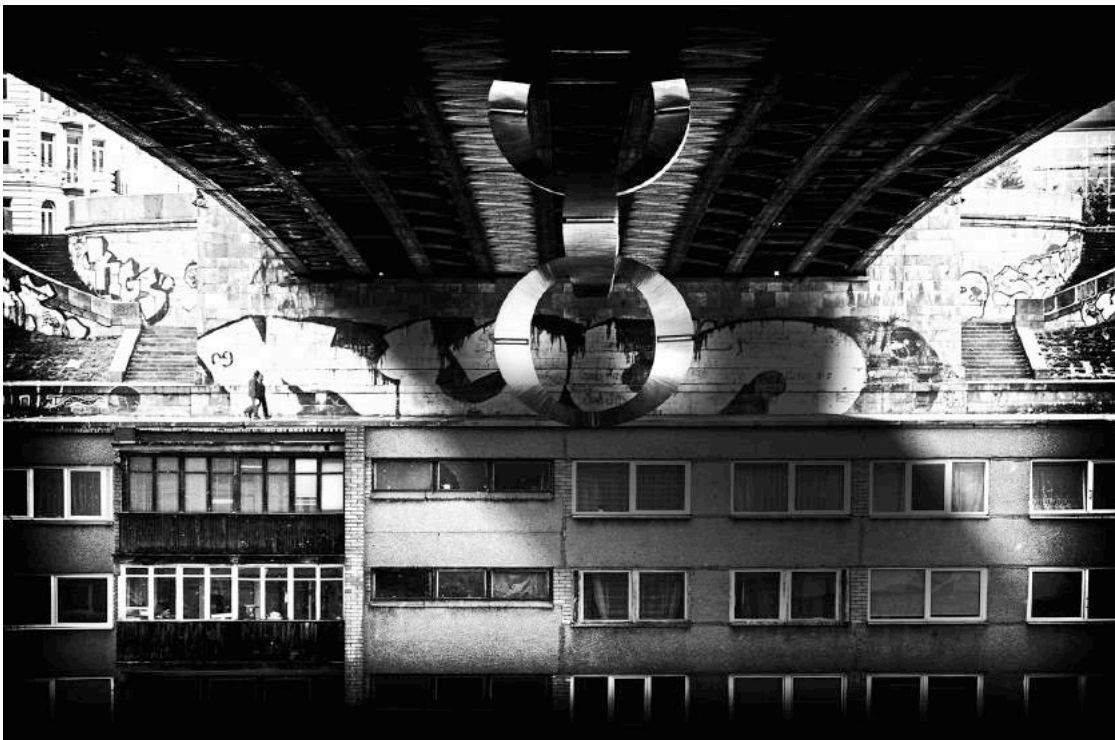
68



21



22



70

23

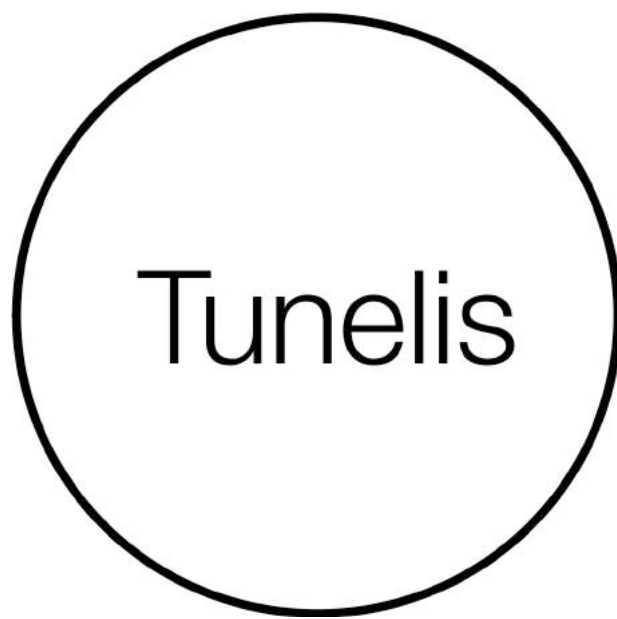


24



71





1



2



3



4



75

5



6



76



9



10



78

11



12



79

13



14



80

15



16



81

17



18



82



21



22



84

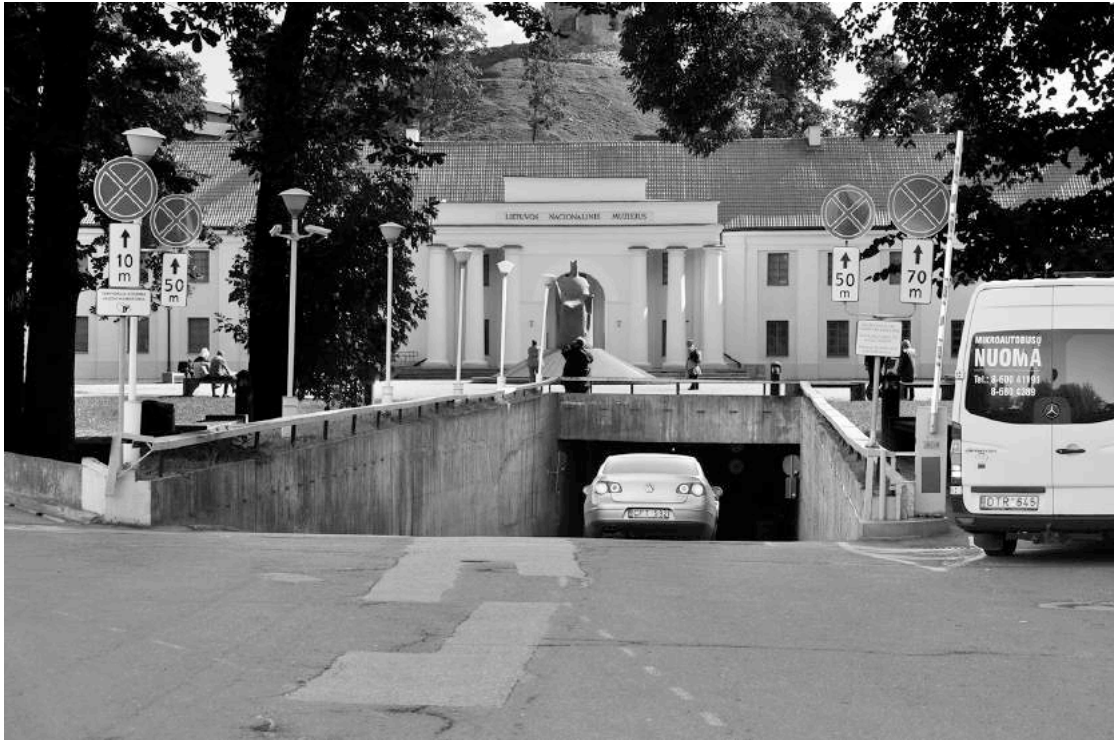
23



24



85





Stotis

1



2



3



4



5



6



7



8



91



11



12



93

13



14



94



17



18



96

19



20



97

21



22



98

23



24



99



TIRIAMOJI DALIS

Dekonstruktyvistinis dizainas kaip inovacijų katalizatorius visuomenėje

Deconstructing Design as the Catalyst for Innovations in Society

IVADAS

TEMOS AKTUALUMAS

Darbas skirtas dekonstruktyvizmo raiškos architektūroje ir urbanistikoje, dizaine bei vaizduojamajame mene tyrimui. Dekonstruktyvizmas – tai vienas iš labiausiai paplitusių šiuolaikinio vaizduojamojo meno, dizaino, architektūros ir urbanistikos erdvių bei tūrių formavimo būdų, kuris plėtojamas ir Lietuvoje. Teisa, „dekonstruktyvizmo architektūros apraiškos mūsų šalyje pastebimos žymiai menkiau ir yra gana nedrąsios”,² todėl Lietuvos kontekstas daugiau aptariamas kalbant apie (at)vaizdo deformacijas, grafinį dizainą, šiuolaikinį meną. Dekonstruktyvizmo kryptis Vakarų Europoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose susiklostė ir išpopuliarėjo XX a. 9 deš. pradžioje. Dekonstruktyvizmo teorijos pradininkas – žymus prancūzas filosofas Jacques’as Derrida (1930–2004). Ši teorija sukūrė ne tik stebinančių formų pastatus, bet ir savitą dizaino kryptį, kurios kiekvienas objektas tarsi apgauna stereotipinį mąstymą. Dekonstruktyvizmo estetika pirmiausia prigijo architektūroje, apie ją daug diskutavo XX a. devintojo dešimtmečio Europos akademinė bendruomenė. Šiandien pasaulinėje architektūros, urbanistikos, dizaino ir meno praktikoje dekonstruktyvizmo kryptis plačiai nagrinėjama teoriniuose darbuose bei filosofinėse studijose, tačiau šiuolaikinėje lituanistinėje istoriografijoje šis kompleksinis meno raidos reiškinyš kol kas nėra plačiau tyrinėtas. Šis teorinis darbas, kuriame nagrinėjamas

² Almantas Bružas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo architektūros tęsiniu“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, p. 109–120.

dekonstruktyvizmas, jo inovatyvus poveikis individui ir visuomenei, padėtų užpildyti Lietuvos architektūros ir dizaino teorijos spragas, atkreiptų menininkų bei architektų, dalyvaujančių urbanistinių erdvių formavimo procese, ir visuomenės dėmesį į dekonstruktyvizmo principų taikymo efektyvumą ir privalumus.

Dėl literatūroje netinkamai taikomų savokų dažnai dekonstruktyvizmas yra laikomas postmodernizmo tęsiniu, tačiau dekonstruktyvizmą reikėtų apibrėžti kaip visiškai kitą, po modernizmo atsiradusią architektūros kryptį.³ Postmodernizmo filosofijos pagrindinis teiginys ir principas – parodyti, jog viskas, kas mus supa yra tekstas, iškelti žmogaus mąstymo kalbinį pobūdį (bet koks sąmoningas mąstymas yra sąvokinis, taigi vykdomas signifikantų (žodžių) pagalba) bei tuo būdu parodyti, jog ligtolinė filosofija yra logocentrinė, ji neva klaidingai remiasi žodžiu tarsi nenuginčijama tikrove, klaidingai mano, jog žmogaus suvokimui yra galimas ar pasiekiamas anapus kalbos esantis transcendentalus signifikatas. Iš šio teiginio išsirutulioja dekonstrukcijos teoretikų idėjos bei principai, kurių laikomasi dekonstruktyvizme. Tai metakalbos būtinybė, neišvengiamas intertekstualumas, bei iš šių dviejų išplaukiantys – žaidimas kalba, perduodama žinute, istoriškumas, teigtinas, galimas ir pageidautinas žanrų viename tekste maišymas, sąvokinio diskursyvaus mąstymo atmetimas, iracionalumas bei kiti.

Dažniausiai dekonstrukcija vykdoma pasitelkiant sudėtingą simbolių žaidimą bei tekstų daugiakalbystę: per ironišką žvelgimą į reiškinius, per teksto pasklidumą ir pliuralumą, per įvairių žanrų sintezę ir naratyvo vykdymą itin laisva, įvairius funkcinis stilius jungiančia, įvairias autoriaus pozicijas/požiūrius demonstratyviai rodančią formą, kurios pagrindas – žaidybinis elementas bei parodija. Taigi, dekonstrukcijos metodologinių nuostatų nėra. „Dekonstrukciją reikėtų suprasti kaip tam tikrą filosofavimą ar teoriją, pagrįstą tarpdisciplininėmis nuorodomis, kaip tam tikrą istorinį judėjimą (J. Derrida čia siūlo istorinio precedento sąvoką), turintį pradžią ir pabaigą, kuriam būdinga filosofavimų eklektika, įvairių originalesnių teoretikų polemika, interpretacinių praktikų įvairovė. [...] Tai „privilegiuotų idėjų“ demistifikavimo veiksmas ir kriticizmo raiškos spektaklis. Šia prasme dekonstrukcija

³ Ibid., p. 113.

suvokiama kaip antiteorija, kaip ankstesnių teorijų ardymo veiksmas”⁴. Dekonstrukcija atsirado ne iš nieko – ji yra ankstesnių filosofinių doktrinų interpretacija. Pasak kultūrologo Vytauto Rubavičiaus, „dekonstravimo negalima laikyti metodu ar savitu metodologiniu instrumentu, kadangi kiekvienas dekonstravimo „įvykis“ yra unikalus [...], savotiška idioma ar parašas, jau nenukreipiantis į sąmonę ar subjektyvumą”⁵. Dekonstrukcija, nors ir sunkiai apibrėžiama, nebūdama, kaip nurodo tyrinėtojai, nei analizė ar jos metodas, taip pat nereikšdama struktūros demontavimo ir „sugrįžimo prie pačių paprasčiausių elementų”, nebūdama nei „kritika tiek įprastąja, tiek kantiškąja prasme”, vis dėlto yra filosofinis įvykis, besiremiantis vienokiomis ar kitokiomis idėjomis ir „negali pateisinti savo egzistencijos be tam tikro kritikos objekto, negatyvaus dekonstrukcijos teorijos centro”⁶.

Termino problema

Literatūros žodynai ir įvairios meno kritikos teorijos⁷ patvirtina sąvokos „dekonstrukcija“ daugiareikšmiškumą. Dekonstrukcija, kaip ir kitos kritikos teorijos, į Lietuvos architektūros, urbanistikos, dizaino ir vaizduojamojo meno praktiką ateina kaip Vakarų kultūros skolinys, todėl tai apsunkina šios kritikos teorijos supratimą. Nepakankamai tiksliai ir gerai išversti ir suvokti su dekonstrukcijos teorija susiję tekstai lemia kartais dar sunkiau suprantamus jų lietuviškus atitikmenis. Dekonstrukcijos atveju supratimo problema yra dar sudėtingesnė, nes turime labai mažai su dekonstruktyvizmu susijusių vizualinių pavyzdžių ir literatūrinių šaltinių vertimų. Dekonstrukcijai kaip istoriniam reiškiniui apibrėžti reikia paminėti ir dekonstruktyvizmo terminą⁸, kuris atsirado pradėjus taikyti dekonstrukcijos teoriją architektūroje ir

⁴ Aušra Jurgutienė, *Dekonstrukcija*, Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 2003, p. 5.

⁵ Vytautas Rubavičius, *Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003, p. 97.

⁶ Audronė Žukauskaitė, *Anapus signifikato principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 24–25.

⁷ Jeremy Hawthorn, *Moderniosios literatūros teorijos žinynas*, Vilnius: Tyto Alba, 1998, p. 67.

Peter Barry, *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press, 1995.

John M. Ellis, *Against Deconstructioun*, Princeton University Press, 1989.

⁸ *Dekonstruktyvizmas* – termino atsiradimas siejamas su pirmąja dekonstruktyvistų architektų paroda vykusia 1988 m. Niujorko modernaus meno muziejuje. Tai po modernizmo atsiradusi architektūros kryptis, kuriai būdingas susiskaidymas, struktūros manipuliavimas, formų iškraipymas, elementų nenusipėjamumas ir kontroliuojamas

dizaine. Dekonstruktivizmas tapo ne tik vaizdo konstravimo metodologija, bet kryptimi. Radusi naują terpę, ši kryptis tapo dar plačiau taikoma ir realizuojama naujose vizualinio meno srityse, tokiose kaip pramoninis dizainas, grafinis dizainas, reklamos dizainas, fotografija, rūbų modeliavimas. Šiandieninė dekonstrukcijos teorijos interpretacija dėl gausybės taikomų priemonių, ardymo būdų ir idėjų tapo nebevaldoma bei sunkiai prognozuojama, todėl dekonstrukcija yra apibrėžiama skirtingai. Siekiant aiškumo dekonstrukcijos sąvokos apibrėžimą suskirsčiau į tris pagrindines reikšmes. Pirmoji reikšmė – dekonstrukcija kaip reiškiny (dekonstrukcija plačiąja prasme), antroji – dekonstrukcija kaip teorija (dekonstrukcija siaurąja prasme), trečioji – dekonstrukcija kaip meninio (pvz. architektūros, dizaino, fotografijos) veiksmo metodika.

Dekonstrukcija plačiąja prasme – globalus reiškiny, mus supanti dinaminė aplinka. Nuolatinio vyksmo persisotinusi, dekonstruktyviu pavidalu besireiškianti egzistencinė tikrovė, kurios pagrindinis variklis – nepastovumas, sąlygojantis kasdienybės dekonstrukciją. Dekonstruktivi tikrovė verčia keistis ir tobulėti joje esančius individus, taip sukurama egzistencinės tikrovės įvairovė, daugiavariantiškumas ir neapibrėžtumas.

Šiandien mums dekonstrukcija daug aktualesnė kaip aplinkos poveikis, nes visomis prasmėmis gyvenimas kupinas dinamikos ir vyksmo. Susiklosčiusi socialinė terpė ir nuolatinis visuomenės tobulėjimas yra susijęs su kuriančiu dekonstruktyviu aplinkos, kurioje išsivysto individas, poveikiu. Nuolatos kintanti ir taip prisitaikyti individui neleidžianti aplinka skatina tobulėjimą, todėl svarbu išsiaiškinti dekonstruktyvią jos prigimtį ir suprasti žmonijos kaip kiekvieno iš mūsų tobulėjimo, taip pat visuomenės inovatyvumo esmę. Visais laikais „tikrovės veidrodžiu“ laikomas ir geriausiai aplinką ir pačią visuomenę reprezentuoja menas, kuris vizualiai išreiškia visus socialinės, kultūrinės, ekonominės aplinkos ir žmogaus būties niuansus, todėl dekonstruktyvus aplinkos poveikis, inovatyviai veikiantis visuomenę, nagrinėjamas per meno prizmę. Architektūra, dizainas ir kiti vizualieji menai bendrąja prasme puikiai

chaosas. Apibrėžiant dekonstruktyvizmo terminą remiamasi: Almantas Bružas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo architektūros tęsiniu“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, p. 109–120.

atspindi aplinkoje vykstančius kinetinius dėsnius, susijusius su kuriančia aplinkos dekonstrukcija. Sąlygojami sunkiai kontroliuojamos ir nuolat kintančios aplinkos, meno objektai tampa tokiais pačiais dekonstruotais, kaip ir pati aplinka, tikrovės „reprezentantais“. Dekonstruktivizmas mene tampa nebevaldomas, todėl chaotiškai kuriamas nesusimąstant apie bendrą šio meno veiksmo paskirtį, poveikį ir pasekmes. Taigi, kyla klausimas, kokios yra dekonstruktyvaus meno pertekliaus pasekmės ir poveikis visuomenei?

Sunku būtų paneigti, jog mus supanti dinaminė aplinka yra nepastovi ir kinta. Nuolatinio vyksmo persisotinusi, dekonstruktyviu pavidalu egzistencinė tikrovė kiekvieną dieną atneša kažką naujo taip primindama apie savo nepastovumą ir laikinumą. Pagrindinis aplinkos variklis – nepastovumas, kuris sąlygoja supančios tikrovės dekonstrukciją, o dekonstruktyvi tikrovė verčia keistis ir tobulėti joje esančius individus.

Dekonstrukciją reikėtų suvokti kaip struktūros regeneraciją sukeliantį reiškinį, prilygstantį evoliuciniam žaidimui. Šis ardantis ir tuo pačiu kuriantis fenomenas savotiškai panašus į pagrindinį ir pastovų visus išjudinantį variklį – nepastovumą. Nepastovumas sąlygoja nuolatinę kaitą ir tuo pačiu tobulėjimą, tokiu principu veikia ir dirbtinis (meninis) aplinkos dekonstravimas. Dekonstruotas objektas sukuria naujas socialines reikšmes, skatina susimąstyti ir pastebėti tai, kas galbūt buvo nepastebėta kuriant pirminį objekto pavidalą. Suprantant ir tuo pačiu surandant skirtumus tarp to kas buvo ir kuo tai tapo, atsiranda tobulėjimas, generuojamos naujos idėjos. Dekonstruota tikrovė, kurianti antitikrovę, skatina intelektualią evoliuciją ir tuo pačiu kartais visiškai radikaliai pakeičia mūsų suvokimą. Suvokimas arba intelektuali mankšta – tai protas. Vizualiai ir intelektualiai lavinant savo suvokimą apie supančią aplinką galime ją tobulinti. Suprasdami gyvenimo reiškinį galime jį keisti, kitu atveju aplinka keis mus ir mes tik prisitaikysim prie jos. Visada galime ir turime kažką keisti, jei ne mes patys tai aplinka mus privers. Mažas eksperimentas sau yra dekonstruoti t. y. pakeisti savo darbo stalo vietą ar maršrutą iki darbo. Nedidelės asmeninės arba didelės visuomeninės dekonstrukcijos vyksta kiekvieną dieną, nes tai sąlygoja gerai įsisukęs egzistencinis aplinkos variklis.

Dekonstrukcija siaurąja prasme – istoriškai postmodernizme atsiradusi, šiuo metu plačiai taikoma teorija, kuriai būdingas kompromisas tarp dviejų priešingų (griovimo ir kūrybos) pradų. Dekonstruktinė prieiga išryškina prieštarių jungtį ir istorinį pėdsaką, todėl pasitelkta kūryboje skatina kasdieninės patirties permąstymą. Dekonstruktijos teorija visada susijusi su tam tikru įvykiu, o jos taikymas ir rezultatai priklauso nuo suformuotų tikslų.

Dekonstruktivizmo teorijos pradininkas J. Derrida „dekonstrukcijos“ terminą pirmą kartą pavartojo ir pagrindė knygoje „Apie gramatologiją“⁹. Terminas derina du elementus arba dar kitaip sandus: griauinantį „de“ ir kuriantį „ko“. Dekonstrukcija bendrąja prasme visada yra įvykis, todėl dekonstrukcija galima suvokti kaip tam tikrą balansą tarp griovimo ir kūrybos. J. Derrida rūpestingai vengė apibrėžti terminą tiesiogiai, jam labiau norėjosi taikyti Martin Heidegger (1889–1976) teksto skaitymo koncepciją ir terminą „Destruction“. J. Derrida akcentavo dekonstrukcijos kuriantį, o ne griauinantį sandą, tačiau termino dviprasmiškumo jam nepavyko išvengti. Taigi pagal J. Derrida požiūrį šią sąvoką reikėtų suprasti kaip „griauianti dekonstrukcija“ ir „kurianti dekonstrukcija“.

Mąstant apie „kuriančią dekonstrukciją“, galima prisiminti kitą panašią prasme, bet kitoje aplinkoje pritaikytą terminą – „kurianti destruktija“ (angl. „Creative destruction“), atsiradusį iš marksistinės ekonomikos teorijos, kuri rėmėsi tarpusavyje susijusiais turto kaupimo ir sunaikinimo pagal kapitalizmą procesais. Šie procesai pirmą kartą buvo aprašyti komunistų manifeste 1848 m. ir vėliau išplėtoti Karl'o Heinrich'o Marx'o (1818–1883) veikale „Kapitalas“ (vok. „Das Kapital“; 1863). Nuo 1950 m. sąvoką „kurianti destruktija“, kaip ekonominių inovacijų teoriją, pritaikė ir išpopuliarino austrų kilmės amerikiečių ekonomistas Joseph Schumpeter (1883–1950). Pagal kruopščiai svarstytas K. H. Marx'o mintis jis sukūrė koncepciją teigdamas, kad kūrybinių-destruktyvių jėgų veikimas kapitalizme, nulemtų jo kaip sistemos žlugimą.¹⁰ Nepaisant to, šis terminas vėliau įgijo populiarumą per neoliberalų arba laisvosios rinkos ekonomiką, siekiant padidinti įmonės efektyvumą ir dinamiškumą.

⁹ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967, p. 45–67.

Gramatologija – mokslas apie rašto kalbą. J. Derrida dekonstrukcijos principą pritaikė ir gramatologijai, ieškojo tam tikrų prieštaraimų teksto viduje.

¹⁰ Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York: Harper, 1975, [orig. pub. 1942] p. 82–85.

Meninio veiksmo dekonstrukcija – tai mechaninis objekto arba skaitmeninis vaizdo išstruktūrinimas, sukuriant naujus objektus ir vaizdus siekiama praplėsti įprastą aplinkos interpretacijos lauką. Dekonstrukcijos metodika pasižymi dekonstravimo priemonių gausa, plačiomis jų panaudojimo galimybėmis. Naudojamos realaus vaizdo, esamo objekto iškonstravimo, vizualinių dėmenų perrikiavimo ir panašios technikos, žaidžiama vaizdo simbolika bei sociokultūrinėmis prasmėmis. Taikydamas dekonstravimo būdus ir priemones autorius siekia sau palankios žiūrovo interpretacijos įvairovės, tačiau kartais sukurta interpretacijų begalybė suvokėją gali privesti prie išankstinės neigiamos nuostatos ar skepticizmo, paprastesnio iracionalaus dekonstruoto objekto suvokimo. Tai neišvengiama sąlyga, būtina naujai sukurtų vaizdų perskaitymui ir tuo pačiu iššūkis ne tik suvokėjui, bet ir pačiam kūrėjui, siekiant suprasti visų naujai sukurtų objekto interpretacijų visumą.

Dekonstravimas arba dekonstruojanti kūryba dažnai atlieka veidrodžio funkciją. Dekonstruoti objektai tampa naujais, atspindinčiais esamą tikrovę, daiktais. Atsiradus šiems dekonstruotos aplinkos objektams formuojama nauja tikrovė arba tiksliau naujas požiūris į susiklosčiusią tikrovę. Šiandien pasaulinėje praktikoje dekonstravimo metodas dažnai taikomas vizualiniuose menuose. Naudojant įvairias skaitmenines technologijas, keičiant, jungiant ir papildant jau egzistuojantį gerai visuomenei žinomą vaizdą, sukuriama naujos tikrovės objektai. Pavyzdžiui, dekonstravimo metodu griauant nusistovėjusią struktūrą architektūroje sukuriamas unikali struktūra, kuri turi ir senosios bruožų, tačiau aplinka sunkiai priima naują struktūrą, todėl susiformavusi, bet nepopuliari, ji laukia visuotinio pripažinimo. Vyksta kultūrinis adaptavimasis. Dekonstravimas kaip visas taisyklės griauantis metodas, ne tik architektūroje, bet ir kitur, inovatyviai veikia kūrėjus tik po kurio laiko, kai aplinka (ir patys kūrėjai) apsibranta su naujai jai siūloma „anti tvarka“. Sukuriant naujus objektus ir taip keičiant tikrovės suvokimą, skatinamas visumenės inovatyvumas bei tobulėjimas, todėl svarbu ištirti dekonstravimo metodo vizualiniuose menuose panaudojimą, jo inovatyvų poveikį visuomenei bei daromą žalą esamai fizinei ir istorinei tikrovei.

TYRIMO OBJEKTAS IR PROBLEMA

Tyrimo objektas – dekonstruktyvizmas, dekonstruktyvistinio dizaino objektai, taip pat tyrinėjamas visuomenės inovatyvumas bei tobulėjimas, susijęs su dekonstrukcinio metodo panaudojimu vizualiniuose menuose. Pabrėžiama, jog šiandien dekonstruktyvistinis dizainas yra vienas iš veiksnių, generuojančių inovatyvumą ir vystymąsi, estetinį, kultūrinį bei socialinį atgimimą. Dekonstruktinė prieiga išryškina prieštarų jungtį ir kultūrinį pėdsaką, todėl pasitelkta dizaine ji skatina kasdieninės patirties permąstymą. Nagrinėjama bendra dekonstruktyvizmo paskirtis, jo raiškos formos vizualiniuose menuose, taip pat dekonstrukcijos poveikis asmeniui (kaip visuomeninės struktūros vienetui), estetinės jausenos ir išgyvenimo klausimai. Dekonstruktyvizmas, kaip pagrindinis tyrimo objektas yra svarbiausias. Tuo pačiu, tiriama ir estetikos kaita šiuolaikinio meno kontekste. Tyrinėjimas apima socialinius, kultūrinius aspektus, susijusius su dekonstrukcija.

Vienas iš pagrindinių keliamų klausimų yra inovatyvaus dekonstruktyvistinio dizaino poveikio visuomenei nustatymas. **Pagrindinė problema** – dekonstrukcija ir su ja susijusių dekonstruktyvių meno reiškinių atsiradimas, kaita ir sąveika su visuomene.

DARBO TIKSLAS, HIPOTEZĖ IR UŽDAVINIAI

Darbo tikslas – pagrįsti teiginį, jog dekonstruktyvistinis dizainas yra vienas iš veiksnių sąlygojančių inovacijas visuomenėje. Išryškinant teigiamą dekonstruktyvių dizaino objektų ir reiškinių potencialą siekiama nustatyti kaip ir kokiais būdais dekonstruktyvistinis dizainas inovatyviai veikia visuomenę. Dėl šio reiškinio daugiasluoksniškumo, tiriant inovatyvumą, disertacijoje paliečiama nemažai skirtingų aspektų, kaip pavyzdžiui, visuomeninis ir ekologiškumo aspektas. Dekonstruktyvistinio dizaino tema apima ne tik šiuolaikinio meno ar dizaino kūrinių kokybinius kriterijus, bet ir turinį, daugybę skirtingų sociokultūrinių sluoksnių. Kaip reiškinys veikia net tik pramoninio dizaino aplinkoje, bet ir architektūros, grafinio dizaino, fotografijos, konceptualaus meno srityse. Pasirinktos tyrimo kryptys ir aspektai padeda atskelsti charakteringus dekonstruktyvistinio dizaino metodus, jų pritaikymo galimybes.

Darbo hipotezė. Darbe bus patikrinta prielaida, jog dekonstruktyvistinis dizainas veikiantis sociokultūrinę aplinką, sąlygoja naujų inovatyvių idėjų ir išradimų sukūrimą.

Uždaviniai. Suformulavus darbo tikslą, numatytos kompleksinės tyrimo uždavinių grupės, kurios išsamiau detalizuoja siekiamą tikslą ir atspindi jo siekimo etapus bei priemones.

1. Pirmoji uždavinių grupė remiasi teoriniu diskursu. Analizuojant teorinius tekstus siekiama apibrėžti dekonstrukcijos teoriją ir dekonstruktyvistinį dizainą, taip pat išsiaiškinti panašumus ir dėsningumus, susijusius su vizualiniu dekonstrukcijos panaudojimu. Siekiama nustatyti visuomenės inovatyvumą katalizuojančius veiksnius. Lyginant kuriančios ir griauinančios dekonstrukcijos veikimo principus norima atskleisti šių dekonstrukcijos dalių veikimo sritis ir pobūdį.

2. Socialiniu diskursu paremta antroji uždavinių grupė siekia ištirti kaip dekonstravimo metodo panaudojimas veikia sociokultūrinę aplinką, kokią įtaką daro socialinių kolektyvinių vietų reikšmėms ir prasmėms. Šioje dalyje tiriamos dekonstravimo metodo panaudojimo galimybės kuriant aplinka tausojančius architektūrinius objektus ir koncepcijas. Siekiant atskleisti dekonstrukcijos reiškinių daugiavertumą pateikiama dekonstravimo kaip aplinkos transformacijos idėja. Ši uždavinių grupė taip pat kelia tokius klausimus: kaip veikia dekonstruktyvistinis dizainas? Koks jo ryšis su visuomene? Analizuojamas griauinančios ir kuriančios dekonstrukcijos principų taikymas dekonstruktyvistiniame dizaine.

3. Trečioji uždavinių grupė remiasi subjektyviu autoriaus diskursu. Čia siekiama nustatyti dekonstruktyvistiniam dizainui charakteringus bruožus, sąlygojančius jo išskirtinumą ir poveikio inovatyvumą. Analizuojama fotografijos dekonstravimo metodika, aptariamas (at)vaizdo poveikis sociokultūrinei aplinkai, bendram tikrovės suvokimui. Šioje dalyje taip pat siekiama ištirti pagrindines (at)vaizdo dekonstravimo ypatybes, griauinančios ir kuriančios dekonstrukcijos principų taikymo niuansus.

ŠALTINIŲ IR LITERATŪROS APŽVALGA

Atrenkant disertacijai tinkamą literatūrą buvo taikomas indukcinis metodas – turint aiškų tyrimo tikslą ir klausimus bei uždavinius, kai pagrindinės hipotezės dar neiškeltos. Pagrindinės hipotezės sukuriamos apžvelgus literatūrą ir šaltinius. Literatūros dekonstrukcijos, dekonstruktyvizmo ir dekonstruktyvistinio dizaino tematika yra nedaug, tačiau pavyko rasti ir pasirinkti tinkamiausius tekstus.

Pagrindiniai tekstai, kuriais rėmiausi darbe, parašyti užsienio autorių, nes Lietuvoje dekonstrukcijos ir dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo klausimai mažai tyrinėti. Tiesa, apibūdiant dekonstruktyvizmą ir kalbant apie dekonstrukciją Lietuvos architektūroje remiuosi Almantas Bružas ir Algimantas Mačiulis tekstais.¹¹ Disertacijoje naudojamą literatūrą galima suskirstyti į kelias grupes. Pirmoji grupė – tai filosofijos ir teorijos veikalai. Pirmame skyriuje nagrinėjant dekonstrukciją ir su ja susijusias filosofines teorijas remiamasi prancūzų filosofo Jacques'o Derrida dekonstrukcijos teorija, naudojami paties autoriaus tekstai¹² bei šių dienų teoretikų, mokslininkų straipsniai ir darbai.¹³ Dauguma autorių remiasi XX a. prancūzų filosofų išsakytomis mintimis, tiesiog esami tekstai naujai interpretuojami. Nagrinėjant Jacques'o Derrida ir Peter'io Eisenman'o dekonstruktyvizmo filosofiją¹⁴ remiamasi britų architekto ir teoretiko Neil'o Leach'o tekstais.¹⁵ Tyrinėjant dekonstruktyvizmą kaip postmodernistinės architektūros kryptį, kuri suklestėjo 1980-ųjų pab., tyrinėjami

¹¹ Almantas Bružas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo architektūros tęsiniu“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, p. 109–120.

Algimantas Mačiulis, „Dekonstruktyvizmo ir minimalizmo tendencijos šiuolaikinėje Lietuvos architektūroje“, in: Vilniaus gedimino technikos universitetas, Vilnius, 2013, *daktaro disertacija: Šiuolaikinės Lietuvos architektūros meninės raiškos tendencijos*, p. 107-132.

¹² Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Jacques Derrida, „Deconstruction and the other“, in: *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, Manchester: University Press, 1984.

¹³ Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London and New York: Methuen, 1982.

James K. A. Smith, *Jacques Derrida: Live Theory*, Bloomsbury Academic, annotated edition, 2005.

J. Claude Evans, *Strategies of Deconstruction: Derrida and the Myth of the Voice*, Univ Of Minnesota Press, Minnesota Archive Editions, 1991.

¹⁴ Jacques Derrida, Peter Eisenman, Jeffrey Kipnis (Editor), Thomas Leiser (Contributor), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, The Monacelli Press, First Edition, 1997.

¹⁵ Neil Leach, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London: Routledge, 1997.

istoriniai niuansai bei dekonstruktyvizmo raida.¹⁶

Antrajame tiriamojo darbo skyriuje tyrinėjamos ir aptariamos dekonstruktyvizmo teorijos architektūroje.¹⁷ Aptariami garsūs dekonstruktyvizmo atstovai bei jų darbai, filosofija, architektūrinės teorijos, susijusios su dekonstrukcinio metodo panaudojimu.¹⁸ Daug dėmesio skiriama garsių architektų dekonstruktyvistų, tokių kaip Daniel'io Libeskind'o¹⁹, Zaha Hadid²⁰ ir Gordon'o Matta-Clark'o kūrybinėms teorijoms. Nagrinėjami architektų teoriniai tekstai, viešai paskelbtos paskaitos ir diskusijos su visuomene. Į tyrimą įtraukiamas dekonstruktyvistinis grafinis²¹ ir pramoninis dizainas²², šiuolaikinis menas, aptariami charakteringi šiuolaikiniai dekonstruktyvistai (Kilian'as Rùthemann'as, Ursus Wehrli's) bei jų kūrybinės idėjos. Antroje skyriaus dalyje, kalbant apie dekonstruktyvizmą dizaino aplinkoje, naudojami vaizdiniai šaltiniai: parodų ir meno projektų dokumentacijos, menininkų pasisakymai, kūrinių aprašymai, publikacijos internete, meno ir kultūros kritikos straipsniai Lietuvos (savaitraščiuose „7 meno dienos“, „Šiaurės atėnai“, interneto svetainėse artnews.lt, letmekoo.lt, kulturpolis.lt ir kt.) ir užsienio kultūrinėje spaudoje. Šio tipo literatūros

¹⁶ Jacques Derrida, *Edmund Husserl's "Origin of Geometry": An Introduction*, University of Nebraska Press, New edition, 1989. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History (World of Art)*, Thames & Hudson, 1992. Philip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*, New York, 1988.

¹⁷ Philip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*, New York, 1988. Peter Eisenman, Blue Line Text, in: *Deconstruction: Omnibus Volume*, 1989. Andreas Papadakis, Catherine Cooker, Andrew Benjamin, *Deconstruction: Omnibus Volume*, 1986.

¹⁸ Charles Jencks, „Deconstruction: The Pleasures of Absence“, in: *Architectural Design* 58, no. 3/4 (1988), p.17–31. Stanley Tigerman, „Construction, (De)Construction, (Re)Construction“, in: *Architectural Design Magazine: Deconstruction I*, London, 1990.

¹⁹ Daniel Libeskind, „Between the Lines“, in: *Architectural design* vol. 67, no. 9/10 September/October, 1997, p. 58–63.

Daniel Libeskind, *Traces of the Unborn*, Michigan: University of Michigan College, 1997.

Kurt Forster, Jacques Derrida, Bernhard Schneider, Mark C. Taylor, *Daniel Libeskind: Radix Matrix*, Prestel, 1997.

Daniel Libeskind, *Daniel Libeskind: The Space of Encounter*, Universe, First Edition, 2000.

²⁰ Patrik Schumacher, *Gordana Fontana-Giusti, Zaha Hadid Complete Works*, Thames & Hudson Ltd, 2004.

Zaha Hadid, Peter Giovanni, *Zaha Hadid: Car Park and Terminus Strasbourg*, Lars Muller Publishers, 2004.

Peter Noever, *Zaha Hadid: Architecture*, Hatje Cantz Publishers, 2003.

²¹ Ellen Lupton, *Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory*, Typotheque, 2009.

Rick Poyner, „After Cranbrook: Katherine McCoy on the Way Ahead“, in: *Eye Magazine*, 2010.

²² Michael Beirut, William Drenttel, Steven Heller, *A Brave New World: Understanding Deconstruction, Looking Closer*, New York : Allworth Press, 1997.

šaltinius galima priskirti antrajai grupei – empirinei analizei atlikti naudojami vaizdiniai skaitmeniniai šaltiniai.

Trečiajame skyriuje tiriant dekonstruktyvistinio dizaino poveikį pristatomi kūrybiškumo ir inovatyvumo aspektai, remiamasi mokslinė ir menotyrinė literatūra: Roberto Verganti, Bettin'os von Stamm, Ray'io Lambert'o, Alf'o Rehn'o ir Christian'o De Cock'o.²³ Kūrybiškumą, dizainą ir inovacijas siejantis modelis pristatomas remiantis Peter'io Gavin'o Swann'o ir Daniel'io Birke tyrinėjimais.²⁴ Socialinis dekonstruktyvistinio dizaino diskursas aptariamas nagrinėjant sociologijos ir dizaino politikos šaltinius – trečia literatūros grupė. Socialinės problematikos (de)konstravimo metodika tiriama ir apibūdinama pagal Michael'io Schrage, Nigel'io Cross'o, Jacques'o Rancière ir Tony'io Fry veikalus.²⁵ Meno projekto refleksija aptariama analizuojant meno ir kultūros kritikos straipsnius, internetines publikacijas Lietuvos kultūriniame kontekste. Remiamasi didžiąja antrojo skyriaus literatūros šaltinių dalimi.

²³ Roberto Verganti, *Design Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean*, Harvard Business Press, 2013.

Bettina von Stamm, *Managing Innovation*, Design and Creativity, Wiley, 2 edition, 2008.

Ray Lambert, *Measuring and modelling design in innovation, Presented at Blue Sky II: What Indicators for Science, Technology, and Innovation Policies in the 21st Century?*, OECD and Statistics Canada, 2006, p.112.

Alf Rehn, Christian De Cock, „Deconstructing Creativity” Forthcoming in: T. Rickards, M. Runco & S. Moger (eds.), *Routledge Companion of Creativity*, London: Routledge, 2011, p.6–8.

²⁴ Peter Gavin Swann, Daniel Birke, *How do creativity enhance business performance? A framework for interpreting the evidence, Think piece for DTI Strategy Unit*, Final report, Nottingham university Business School, 2005, p. 67.

²⁵ Michael Schrage, *Getting Beyond Ideas: The Future of Rapid Innovation*, John Wiley & Sons, 2010.

Nigel Cross, *Designerly Ways of Knowing*, Berlin: Springer, 2006, p. 56.

Jacques Rancière, *Participation in Design Things*, London, 2008.

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Translated by Gabriel Rockhill, London, 2004.

Tony Fry, *Design as Politics*, Oxford: Berg, 2010, p. 78–79.

DARBO METODAI

Mokslinio tiriamojo darbo rašymas vyko keliais etapais, buvo taikomi šie pagrindiniai metodai: dokumentų analizės metodas, lyginamasis metodas, sintezės metodas, apklausos metodas.

Dokumentų analizės metodas – pirminių duomenų rinkimas, literatūros ir šaltinių nagrinėjimas, informacijos kaupimas ir apdorojimas. Pirmajame etape pagrindinis dėmesys skiriamas su (de)konstrukcija (Jacques'as Lacan'as), dekonstrukcijos teorija/filosofija (Jacques'as Derrida, Peter'is Eisenman'as) bei dekonstruktyvizmu susijusios literatūros rinkimu, analizavimu ir studijavimu. Analizuojami pagrindiniai šios srities teoretikų, filosofų ir mokslininkų veikalai, monografijos, reikalinga norminė medžiaga, pavieniai empirinių tyrimų rezultatai. Didesnę laiko dalį užimė informacijos analizavimas ir apibendrinimas.

Lyginamasis metodas – gautų rezultatų ir sukauptos informacijos analizavimas bei palyginimas. Antrajame etape, turint surinktą ir išanalizuotą medžiagą, buvo naudojamas lyginamasis metodas. Šiame etape nagrinėjamos dekonstruktyvizmo apraiškos architektūroje, dizaine (grafinis, pramoninis dizainas) ir šiuolaikiniame mene (fotografija, instaliacija, performansas, pop menas). Tarpusavyje lyginant ir analizuojant skirtingus dekonstruktyvizmo atstovus, buvo bandoma nustatyti kaip dekonstrukcinio metodo panaudojimas vizualiniuose menuose veikia visuomenės inovatyvumą. Aptariami žinomų dekonstruktyvizmo atstovų darbai (Zaha Hadid, Daniel'io Libeskind'o, Gordon'o Matta-Clark'o), tyrinėjami dizaino objektų inovatyvumo aspektai.

Apklausos metodas – naudojamas anketavimas, kaip patogiausia šio kiekybinio tyrimo forma. Užduodant atviro ir uždaro tipo klausimus anketa „Dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumas ir poveikis visuomenei“ [1 priedas] siekiama išsiaiškinti visuomenės žinias apie dekonstrukciją ir dekonstravimą, taip pat sužinoti nuomonę apie dekonstruktyvistinį dizainą. Ši statistika buvo įtraukta į bendrą tyrimų metu surinktos informacijos sintezės procesą, todėl buvo galima kritiškai pažvelgti į tyrimo metu suformuotas išvadas, įsitikinti ar teoriniame darbe suformuota problematika yra aktuali visuomenei.

Sintezės metodas – surinktos informacijos atskirų dalių susiejimas į visumą, interpretavimas. Trečiajame etape buvo nuodugniai analizuojama dizaino reikšmė visuomenei, šiuolaikinio dizaino inovatyvumas, jo inovacijų strategijos. Tiriomojo darbo dalys jungiamos į visumą. Šis metodas leido suvokti nagrinėjamų procesų ir reiškinių mechanizmą, priežastinius – pasėkminius ryšius jų elementuose. Tyrimų metu surinkta informacija arba tiksliau jos dalys buvo lyginamos tarpusavyje norint įžvelgti tam tikrus dėsningumus (skirtumus ir panašumus). Toks informacijos sintetinis leido suformuluoti pagrindinius tiriomojo darbo teiginius ir išvadas.

Teorinio darbo išvados sintetinės naudojant tris skirtingus, bet glaudžiai tarpusavyje susijusius diskursus. Pirmasis, istoriškai susiklostęs ir atspindintis kitų šių temą nagrinėjusių teoretikų požiūris – *teorinis diskursas*. Susintetinus teorinius tekstus dekonstrukcijos tema išgryninamas dominuojantis teorijos požiūris. Antrasis – *visuomenės diskursas*, atskleidžiamas internetinės apklausos metu. Ieškant atsakymo į klausimus apie dekonstruktyvistinio dizaino naudą ir žalą sužinomas preliminarus visuomenės požiūris į dekonstrukciją. Trečiasis – *autorias diskursas*, tai autoriaus požiūris, susijęs su meno projektu „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“. Trečiajame skyriuje išdėstomos meno projekte nagrinėtos urbanistinės-socialinės dekonstrukcijos ypatybės, autoriaus patirtis, įžvalgos ir pastebėjimai.

DARBO MOKSLINIS NAUJUMAS

Šiam darbui aktualius tyrimus ir apžvalgas dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo tema galima būtų suskirstyti į kelias grupes:

1. Tyrimai išskiriantys ir aprašantys dekonstrukcijos teorijos sudedamąsias dalis, sąlygojančias inovuojantį dekonstrukcijos fenomeną dizaino aplinkoje.
2. Griaunančios ir kuriančios dekonstrukcijos sąvokų apibrėžimas, tarpdiscipliniška analizė ir palyginimas, aprašant kiekvienos iš jų pozityvias ir negatyvias savybes.
3. Dekonstrukcijos metodologijos taikymo, formuojant viešąsias erdves, transformuojant architektūrinius objektus ir dekonstruojant socialines problemas, analizė.

4. Tyrimai apimantys (at)vaizdo ir objekto dekonstravimo metodiką užsienio ir Lietuvos meniniame kontekste. Tyrimų pritaikymas praktikoje.

Atliktas tyrimas apima tarpdiscipliniškumą ir multidiscipliniškumą apibrėždamas platų intereso lauką. Surinkta naudinga medžiaga, apie inovatyvų dekonstrukcijos fenomeną dizaino aplinkoje, struktūrizuota ir aiškiai pateikta disertacijoje. Tyrimų šia tema Lietuvoje iki šiol nebuvo.

GINAMIEJI TEIGINIAI

1. Dekonstruktivistinis dizainas veikiantis sociokultūrinę aplinką sąlygoja naujų inovatyvių idėjų ir išradimų sukūrimą.
2. Dekonstrukcijos susidūrimas su realybe yra vienas iš visuomenės inovatyvumą katalizuojančių veiksnių. Inovatyvumas pasiekiamas sugriaunant nusistovėjusius fizinės aplinkos vaizdus, taip palaipsniui kinta visuomeninės nuostatos.
3. Dekonstruktivistinis dizainas pradžioje inovatyviai veikia kultūros lauką, o tik po to socialinį lauką. Dekonstruktivistinio dizaino objektų ideologinis turinys dėl savo sudėtingumo visuomenėje nesuvokiamas, kultūros laukas jį konvertuoja iš kuriančios į griauinančios dekonstrukcijos turinį.
4. Dekonstruktivistinį dizainą galima laikyti vienu iš pagrindinių inovatyvios aplinkos konstravimo elementų, sąlygojančių aplinkos ir atskirų objektų individualumą ir išskirtinumą.

DARBO STRUKTŪRA

Disertacijos struktūra glaudžiai susijusi su meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ realizacijos metu vykusiais procesais ir kaita. Empirinis tyrimas nulėmė dėstomos informacijos, pavyzdžių pasirinkimą, leido suformuoti būtent tokią teorinio darbo struktūrą. Įvade trumpai pristatoma meno projekto tema, problema ir nagrinėjami klausimai. Nurodyti temos pasirinkimo motyvai, apibrėžiami pagrindiniai tyrimo parametrai: problema, objektas, hipotezė, tikslas ir uždaviniai, tyrimo metodai.

Pirmasis skyrius „Dekonstruktivizmas kaip istorinis įvykis“ koncentruotai atskleidžia dekonstrukcijos ir dekonstruktyvizmo atsiradimo, raidos niuansus. Šiame skyriuje skaitytojas supažindinamas su dekonstrukcija kaip veiksmu, teorija, filosofija ir meniniu judėjimu. Siekiama aiškiai perteikti įgytas žinias apie dekonstrukciją, dekonstrukcijos teoriją, dekonstrukcijos filosofiją ir dekonstruktyvizmą. Nurodomos pagrindinės mokslo disciplinos ir autoriai (Jacques’as Derrida, Peter’is Eisenman’as), kurių pagrindu atliekamas tyrimas. Analizuojami, sisteminami, vertinami autorių požiūriai, atrenkamos ir apibrėžiamos teorijos ir koncepcijos („Chora L Works“). Daug dėmesio skiriama dekonstrukcijos teorijos sandaros analizei, nes vienas iš išsikeltų tikslų buvo surasti ir išskirti inovatyvumą visuomenėje sąlygojančias dekonstrukcijos, dekonstrukcijos teorijos dalis. Šie inovuojantys fragmentai vėliau tyrinėjami analizuojant dekonstruktyvistinio dizaino realizaciją meno aplinkoje. Pirmasis skyrius žymi meno projekto pradžią, kai buvo renkama ir sintetinama tyrimui naudinga teminė informacija, įvairios autorių teorijos, mintys. Surinkta koncentruota medžiaga apie dekonstrukciją ir dekonstrukcijos teoriją yra vienas iš šio darbo išskirtinumų, nes iki šiol Lietuvoje ši tema tyrinėta ir pateikta tik fragmentiškai. Apibrėžus dekonstrukciją ir dekonstruktyvizmą kaip istorinį įvykį literatūroje, apie jo kaitą ir pritaikomumą praktikoje toliau kalbama antrajame disertacijos skyriuje.

Antroji dalis skirta aptarti dekonstrukcijos ir dekonstruktyvizmo adaptacijai praktikoje, t. y. pritaikymui ir realizacijai architektūroje, dizaine, fotografijoje ir mene. Šioje dalyje tiriamos dekonstravimo metodo panaudojimo galimybės. Daug dėmesio skiriama architektūros laukui, nes Jacques’o Derrida dekonstrukcijos teorija visų pirma buvo pritaikyta architektų Peter’io Eisenman’o, Daniel’io Libeskind’o, Zaha Hadid projektuose. Šie pasaulinio garso autoriai ir dekonstruktyvistinės architektūros pradininkai pasirinkti, nes yra populiariosios kultūros atstovai, gerai atspindintys profesinį (iš architekto perspektyvos) dekonstrukcijos supratimo ir realizavimo lauką. Kitas laukas: atspindi menines dekonstrukcijos realizavimo perspektyvas – tai Gordon’as Mata Clark’as. Šių laukų sugretinimas ir palyginimas padeda skaitytojui atskleisti dekonstrukcijos dualumą, apibrėžiamos kuriančios ir griauinančios dekonstrukcijos sąvokos. Dekonstrukcijos kaip metodo pritaikomumas architektūroje šiame skyriuje pristatomas dviem šiandien aktualiais rakursais: miesto ekologija,

miesto viešųjų erdvių konstravimas. Šiuose tekstuose parodoma kaip pasitelkus dekonstrukcijos metodą galima išspręsti aktualias problemas, tuo pačiu atskleidžiamas dekonstrukcijos reiškinių daugiafunkciškumas. Kita šio skyriaus dalis – „Dekonstruktivizmas dizaino aplinkoje“ glaudžiai susijusi su empiriniais ieškojimais, menininkų ir meno projektų paieška siekiant suvokti ir apibrėžti vykdomą meno projektą bendrame Europos meniniame kontekste. Pristatomi menininkai ir jų projektai pasirinkti kaip tinkamiausi pavyzdžiai pristatantys dekonstrukcijos metodo panaudojimo galimybes. Siekiant atskleisti ir ištirti dekonstrukcijos daugiafunkciškumo fenomeną tyrimas apima daug skirtingų rakursų, todėl antroji disertacijos dalis savo apimtimi yra didžiausia.

Trečioje disertacijos dalyje „Dekonstruktivistinio dizaino poveikis“ dekonstrukcija kaip metodas aptariama sociokultūriniame kontekste, nes siekiama ištirti kaip dekonstravimo metodo panaudojimas veikia sociokultūrinę aplinką. Norint nustatyti dekonstruktivistiniam dizainui charakteringus bruožus, sąlygojančius išskirtinumą ir poveikio inovatyvumą tiriamas jo santykis su visuomene. Analizuojamas visuomenės požiūris į dekonstrukciją ir su šiuo reiškiniu susijusę teigiami/neigiami padariniai. Pristatoma loginė empirinio tyrimo schema, duomenų rinkimo metodai ir priemonės, pagrindinės duomenų analizės procedūros, nurodomi tyrimo dalyviai. Šiame skyriuje pateikiami, analizuojami, interpretuojami, aptariami, vertinami ir apibendrinami empirinio tyrimo rezultatai.

Bendrosios išvados pristatomos trimis pagrindiniais pjūviais, nes tyrimas savyje apima teorinį, visuomeninį ir autoriaus diskursus. Teorinis diskursas – tyrimo pagrindas, visuomeninis diskursas atspindi tyrimo kryptį ir tikslą, o autoriaus diskursas nurodo tyrėjo poziciją. Atskirai pristatomos kiekvienam diskursui svarbios išvados ir pastebėjimai. Prie kiekvienos išvados glaustai pateikiama reziumė.

1. DEKONSTRUKTYVIZMAS KAIP ISTORINIS ĮVYKIS

1.1 JACQUES DERRIDA: DEKONSTRUKCIJOS TEORIJA

Kalbant apie dekonstrukciją *siaurąja prasme* (istoriškai) reikėtų paminėti, jog šiandieninės vizualinės dekonstrukcijos ištakos slypi teksto interpretacijoje ir analizėje. Iš pradžių atsiradusi kaip teksto dekonstravimo teorija vėliau išpopuliarėjo ir paplito psichologijoje, literatūrinėje teorijoje, kultūros studijose, kalbotyroje, feminizme, sociologijoje ir antropologijoje. Šiandien dažniau sutinkama kultūriniame gyvenime ir žinoma kaip meninio vaizdo arba objekto dekonstrukcijos teorija. Grįžtant prie pagrindinio teorijos komponento – „dekonstrukcijos“ termino, kuris savaime suprantama atsirado anksčiau nei pati teorija. Dekonstrukcijos termino, dekonstrukcijos teorijos ir vėliau dekonstruktyvizmo atsiradimas susijęs su prancūzų postruktūralizmu, susiformavusiu 1968–1972 metais. Jo didžiausiais teoretikais tapo savo kūrybos pradžioje buvę struktūralistai Jacques'as Lacan'as (subjekto de/konstrukcija), Roland'as Barthes'as, Michel'is Foucault, taip pat Julia Kristeva ir jau minėtas Jacques'as Derrida.

J. Derrida (1930–2004) laikomas dekonstrukcijos, kaip teksto analizės metodo ir teorijos sumanytoju. J. Derrida pradinis darbas filosofijoje buvo fenomenologinis, ir jo filosofinis iššilavinimas didžia dalimi siejamas su filosofu Edmund'o Husserl'io indėliu. Kita svarbi kūrybinė įtaka – F. Nietzsche's, M. Heidegger'io, F. De Saussure, E. Levinas ir Z. Freud'o filosofinės mintys šia tema. XXa. septintajame dešimtmetyje J. Derrida tapo vienu žinomiausių filosofų, būdamas idėjiškai savarankiškas atsiskyrė nuo įvairių filosofinių judėjimų ir tradicijų, kurios atsirado arba įvyko Prancūzijoje pirma jo, tai fenomenologija, egzistencializmas, ir struktūralizmas. Filosofas „atsiskyrėlis“ dekonstrukcijos strategiją išvystė 1960-ųjų metų viduryje, kuri buvo suvokiama ne kaip negatyvas. Visus sudomino kaip kažkas prilygstantis Vakarų filosofinės tradicijos recenzijai. Dekonstrukcija paprastai pateikiama per konkrečių tekstų analizę. Taip siekiama atskleisti ir tada „sugriauti“ įvairias binarines opozicijas, susietas su dominuojančiu mastymu – būties/nebūties, kalbos/rašymo būdus, ir taip toliau. Po septynerių metų publikavo tris reikšmingus savo tekstus: „Of Grammatology“, „Writing and Difference“, ir „Speech and Phenomena“. Visi šie tekstai istoriškai svarbūs ir savo laiku dėl skirtingų priežasčių padarė didelę įtaką filosofiniam pasauliui, tačiau vienas iš svarbiausių J. Derrida darbų yra laikomas „Of Grammatology“. Čia autorius atskleidžia ir paskui savotiškai kenkia kalbą rašančiai opozicijai, kurią jis aptaria, kaip įtakingą vakarų intelektualios minties faktorių. Susirūpinimas kalba šiame darbe yra tipiškas didžiajai daliai jo ankstyvųjų darbų, taip pat ir naujose publikacijose „Glas“ (1974), „The Postcard“ (1980), „Dissemination“ (1981), „Spectres of Marx“ (1993), „Politics of Friendship“ (1994), ir „The Gift of Death“ (1996), paskelbtose po šių pagrindinių tekstų. Praėjus kuriam laikui po jų paviešinimo, įvyko laipsniška dekonstrukcijos teorijos sklaida, kurios pradžią nulėmė svarbus dekonstrukcijos vaidmuo kontinentinėje Europoje, po to dekonstrukcijos teorija tampa pagrindiniu griovimo įrankiu anglų-amerikiečių filosofiniame kontekste. Dekonstrukcijos teorija paplito literatūrinės kritikos ir kultūros studijų srityse, kur dekonstrukcija, kaip tekstinės analizės metodas įkvėpė Paul'ą de Man'ą ir kitus dekonstrukcija susidomėjusius teoretikus. Dekonstrukcijos sumanytojas dėstė paskaitas įvairiuose universitetuose visame pasaulyje, bet didžiausia naujos teorijos įtaka buvo pastebima JAV filosofiniame judėjime, kur dekonstrukcija buvo

mėgiama kai kurių šiuolaikinių filosofų, tokių kaip Richard'o Rorty, Alexander'io Nehamas ir Stanley Cavell'io, tačiau dekonstrukcija dažniausiai tapdavo tam tikro nesutarimo priežastimi. J. Derrida apdovanojus garbės daktaro laipsniu (Kembrižė, 1992) kilo didelė daugelio analitinių filosofų, tokių kaip John'o Searle ir Willard'o Van Orman Quine, nepasitenkinimo ir protesto banga, o dekonstrukcijos teorija buvo prilyginta pseudofilosofijai arba sofistikai. Garsus JAV filosofas Richard'as Rorty teigė, jog J. Derrida (ypač knygoje „The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond“, 1980), tikslingai naudoja žodžius arba terminus, kurie negali būti apibrėžti (pvz., *Différance*), tą pačią reikšmę turintys žodžiai naudojami visiškai skirtinguose kontekstuose, tam kad teksto suvokimą padarytų visiškai neįmanomą, kad skaitytojas niekada nesugebėtų kontekstualizuoti J. Derrida literatūros pats.²⁶ R. Rorty, taip pat teigia, kad šia tyčine filosofiškai sukurta painiava ir savotišku pranešimo iškraipymu naiviai bandoma išvengti ir tarsi paneigti pripažintus jo pirmtakų metafizinius projektus. R. Rorty dėl netinkamai naudojamų mokslinių terminų ir sąvokų taip pat pritarė ir Paul'is R. Gross'as ir Norman'as Levitt'as („Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels With Science“, 1998). Tokios antipatijos gali būti suvokiamos kaip intelektualiai reikšmingas dekonstrukcijos iššūkis, mestas tradicinei filosofijai ir jos teorijoms.

Dekonstrukcija ir šiais laikais yra lydimas pirminio skepticizmo, dažnai pirmas įspūdis susidūrus su šiuo reiškiniu vizualiajame kontekste būna negatyvus ir priešiškas, tačiau vėliau pirminis negatyvumas sugriaunamas pasiekiant revoliucinių, jeigu galima taip drąsiai išsireikšti, rezultatų. Taip pat, įvyko ir su J. Derrida naujai sukurta dekonstrukcijos teorija, kuri paplitusi po visą pasaulį puikiai prigijo psichologijoje, literatūrinėje teorijoje, kultūros studijose, kalbotyroje, feminizme, sociologijoje, mene ir kitose srityse. Žinoma, tokį naujos teorijos universalumą nulėmė metafizinė prigimtis, kurios dėka dekonstrukcija galime įvardinti ir suvokti *plačiąja prasme* – tai dekonstruktyvi aplinka. Galima pamanyti, jog iki šiol niekas nebuvo atradęs dekonstrukcijos, kuri kaip duotybė buvo po visų nosimis, galbūt dėl jos įkyrumo, sugebėjimo viską sujaukti ir sugriauti kitų filosofų ir tyrėjų buvo ignoruojama.

²⁶ Rorty Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Ch. 6: „From ironist theory to private allusions: Derrida“, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 67–89.

Suvokiant dekonstrukcijos universalumą kaip prigimtinę duotybę paaiškinamas šios teorijos populiarumas, bet ne jos griauantis – kuriantis potencialas. Dekonstrukcija tyrinėjama nuo pirminių jos atsiradimo dienų, nesvarbu jog tai tekstinės analizės metodas ar filosofinė idėja, visa tai galima vadinti dekonstrukcijos teorija. Siekiama ištirti pirminius dekonstrukcijos veikimo principus susiformavusius tekstinėje aplinkoje, vėliau išskiriant šio veiksmo kaitos niuansus dekonstrukcija analizuojama skirtingoje vizualinėje aplinkoje: architektūroje, dizaine, fotografijoje ir t.t. Iš esmės, siekiama sužinoti, ar pirminiai-prigimtiniai (sukurti aplinkos) J. Derrida suvokti ir suformuoti dekonstrukcijos veikimo principai išliko iki šių dienų ir yra panašiai, o gal priešingai taikomi vizualinėje aplinkoje. Pats dekonstrukcijos įvykis ir to įvykio poveikis tiesiogiai susijęs su šio reiškimo inovatyvumu, todėl ištyrus dekonstrukcijos veikimą ir struktūrą, tikimasi sužinoti inovatyvumo atsiradimo prielaidas. Galbūt ne dekonstrukcijos įvykis (veiksmas) daro įtaką visuomenės inovatyvumui, bet jo atoveiksmis arba pasekmės.

Dekonstrukcija – tai filosofinės, literatūrinės analizės metodas ir teorija, kuri abejoja fundamentaliais, konceptualiais skirtingumais, ar opozicija, vakarų filosofijoje daugiausia naudojama tikrinant filosofinės kalbos ir literatūrinių tekstų logiką. Poleminėse diskusijose apie intelektualias tendencijas 20-ojo šimtmečio pabaigoje, dekonstrukcijos terminas kartais būdavo naudojamas, kaip siūlantis nihilizmą ir lengvabūdišką skepticizmą, tačiau dažniausiai reiškė kritišką tradicijos ir tradicinių minties būdų išardymą.

J. Derrida šį painų terminą apibrėžia labai įvairiai ir skirtingai, tačiau įsigilinus galima išskirti tris pagrindinius dekonstrukcijos apibrėžimus. Pirmasis buvo suformuotas 1971 m. per interviu su Jean-Louis'u Houdebine ir Guy'iu Scarpetta, vėliau išspausdintas leidinyje „Positions”²⁷, taip pat 1972 m. autoriaus pratarmėje, apibrėžiant, jog dekonstrukcija susideda iš „dviejų fazių”²⁸. J. Derrida savo karjeros pradžioje daug kalbėjo apie metafiziką, tarsi Vakarų filosofinė tradicija būtų buvusi monolitinė ir vienuotė. Iš esmės dekonstrukcijos teorija yra Platonizmo kritika, prieštaravusi tikėjimui, jog egzistavimas formuojamas išreiškiant opoziciją (atskira

²⁷ Jacques Derrida, „Interview with Guy Scarpetta“, 1971, in: „Positions“, English edition, Chicago & London: University of Chicago Press, 1981, p.41–43.

²⁸ Jacques Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 4–6.

medžiaga arba formos), kuri yra charakteringai dviguba ir hierarchinė, apimanti porą terminų, kuriuose vienas poros narys, kaip manoma, yra pirminis arba fundamentalus, o kitas šalutinis arba išvestinis. Pirmoji dekonstrukcijos fazė puola šį tikėjimą ir suformuotas Platoniškasias hierarchijas: tarp sielos ir kūno; tarp gyvos atminties ir mechaninės atminties; tarp balso ir rašymo; galų gale tarp gėrio ir blogio, ir t. t. Dekonstrukcija pakeičia opoziciją, parodydama, jog nei viena trukmė nėra pirminė; opozicija yra produktas arba šiuo atveju teksto kūrimas, o ne kažkas duoto nepriklausomai nuo jo paties. Kalbos/rašymo opozicija, pagal kurią kalba priklauso kalbėtojui arba autoriui yra manifestacija to, ką J. Derrida vadina Vakarų kultūros logocentrizmu – t. y. bendra prielaida, jog egzisruoja „tiesa“, kuri atsirado anksčiau nei jos kalbinis pavaizdavimas. Kalbant apie antrąją dekonstrukcijos fazę reikia suvokti, jog kiekvienas atsiradimas arba kiekviena patirtis yra laikini. Dabartyje visada yra mažas skirtumas tarp dabarties-praeities ir ateities momento. Šis be galo mažas skirtumas nėra vien tik dualistinis skirtumas, kaip J. Derrida teigia, jis yra „neišsprendžiamas“. Mažas skirtumas yra faktiškai nepastebimas kasdienėje bendroje patirtyje, tačiau kai mes jį pastebime ir suvokiame negalime apsispręsti, ar patiriame praeitį ar dabartį, nes šis skirtumas yra neišsprendžiamas, destabilizuojantis originalų sprendimą, kuris sukūrė hierarchiją. J. Derrida rašo žodį skirtumas (angl. „*différence*“) su „a“ kaip „*différance*“, taip parodydamas reikšmės pasikeitimą. Tame pačiame interviu pateikiami ir kiti panašūs terminai („senų terminų sąrašas“), kurie yra seni todėl, nes buvo daug šimtmečių naudojami Vakarų filosofijos istorijoje kaip simboliai žemesnės padėties hierarchijose. Bet dabar, jie naudojami kaip ištekliai, kurie niekada neturėjo vardo metafizikoje; jie naudojami, tam kad sietųsi su ištekliais, kurie iš tikrųjų yra „vyresni“ nei metafizinis sprendimas.

Ansčiau suformuluotą dviejų fazių dekonstrukcijos apibrėžimą J. Derrida patobilina ir pristato savo darbe „*Deconstruction and the Possibility of Justice*“²⁹. Šis antras apibrėžimas yra mažiau metafizinis, daugiau politinis. Teigiama, jog dekonstrukcija stilistiškai gali būti suvokiama dvejopai. Šie „du stiliai“ neatitinka „dviejų fazių“ ansčiau minėtame dekonstrukcijos apibrėžime. Pirmasis, genealoginis

²⁹ Jacques Derrida, *Deconstruction and the Possibility of Justice*, Routledge, 1992, p. 22–28.

dekonstrukcijos stilius, primena sąvokos ar temos istoriją. Savo karjeros pradžioje J. Derrida („Of Grammatology“) išdėstė rašymo sąvokos istoriją, bet šiuo atveju ginčijama teisingumo istorija. Antrasis, yra labiau formalistinis arba struktūrinis dekonstrukcijos stilius, kuris nagrinėja istorinius paradoksus (aporias). Išskiriamos trys pagrindinės aporijos, nors man atrodo, jog visos yra viena didelė aporia, susijusi su nestabiliu ryšiu tarp įstatymo ir teisingumo.

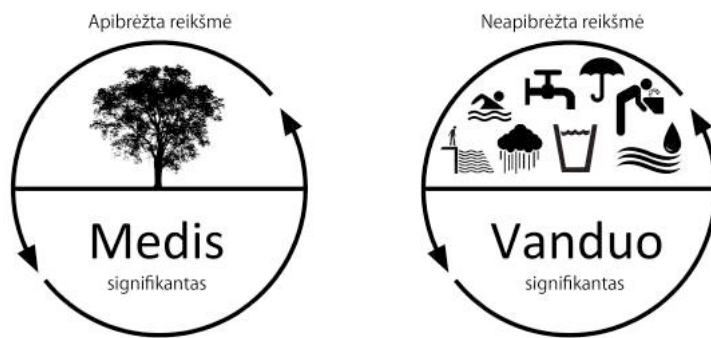
Trečiąją dekonstrukcijos apibrėžimą galima surasti autoriaus esė, pavadintoje „Ir taip toliau“ (angl. „Et Cetera“, 2000). Čia J. Derrida iš tikrųjų pristato principą, kuris apibrėžia dekonstrukciją:

Kiekvieną kartą, kai aš sakau 'dekonstrukcija ir X (nepriklausomai nuo sąvokos ar temos),' tai yra įžanga į labai ypatingą skyrių, kuris pasuka tą X, arba greičiau tame X pasirodo negalimumas, kuris tampa jo derama ir vienintele galimybe, taigi galų gale, tarp X ir 'tų pačių' X neįmanomas tik homonimiškumo ryšys, santykis, kurį mes turime pateikti kaip pranešimą [...] Pavyzdžiui, kreipimasis į demonstracijas, kuriame aš jau stengiausi dėl [...], dovanos, svetingumo, savarankiškos mirties (ir labai daug kitų daiktų) gali būti galimas tik neįmanomas, kaip neįmanomas dalykas, kuris yra, besąlygiškai...³⁰

Nepaisant to, kad dekonstrukcijos sąvoka nebuvo apibrėžta, galime stebėti kaip veikia dekonstruktyvus mąstymas. Šis kritinis mąstymas niekada neatsiskleidžia minties pabaigoje. Teisingumas (tai nepaneigiama) – neįmanomas (galbūt, teisingumas yra „neįmanomas dalykas“), todėl jį reikia išreikšti daugeliu būdų.

Dekonstrukcijos teorija sudaryta iš daugelio antiteorijų, kurios prieštarauja daugeliui struktūralizmo, taip pat ir kitų filosofinių judėjimų mintims. Viena iš svarbiausių, mano manymu, padariusi didžiausią įtaką vizualiajai kultūrai yra ženkle (signifikantų) teorija, kuri ginčijasi su Ferdinand'o de Saussure ir Charles'o S. Pierce garsiausių 20-ojo šimtmečio semiotikų sukurta ženkle teorija. Šiek tiek užbėgant įvykiams už akių, galima pasakyti, jog šia antiteorija domėjosi architektai ir grafinio dizaino kūrėjai, semiotika, ženkle sistemos, garsiniai atvaizdai juos įkvėpė kurti vaizdo sistemas, atvaizdo, objekto reikšmės daugiaprasmiškumą. Apie tai savo tekste

³⁰ Jacques Derrida, „Et Cetera“, in: *Deconstructions: A User's Guide*, trans. Geoff Bennington, eds. Nicolas Royle, London: Palgrave Macmillan, 2000, p. 282–305.



1. Ignas Lukauskas, *Ferdinand'o de Saussure ir Jacques'o Derrida ženklų (signifikanto) teorijų vizualus palyginimas*, 2013.

„Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory“³¹ rašo ir Ellen Lupton, akcentuodama J. Derrida signifikantų teorijos teigiamą įtaką grafiniam menui. Plačiau apie dekonstrukcijos teorijos sąsajas su grafiniu dizainu bus kalbama kitame skyriuje.

Pagal F. Saussure ženklų teoriją egzistuoja viena signifikanto reikšmė arba atvaizdas kurį mes pamatome išgirdę ar ištarę žodį. Dekonstrukcijos teorija prieštarauja šiai minčiai. Pasak J. Derrida yra du būdai ištrinti skirtumą tarp signifikanto ir reikšmės, vienas – klasikinis kelias, [...] reikia ženklą pateikti minčiai; kitas kelias, priešingas pirmajam – tai abejojimo sistema, kurioje visų pirma svarbus santykis tarp pastebėjimo ir supratimo (Writing and Difference, 1978, p. 281). J. Derrida ženklų koncepcija yra susieta su Vakarų filosofijos struktūra, tačiau *signifikantas* – *reikšmė* schema (tiesioginis santykis tarp signifikanto ir jo reikšmės) buvo naujai sugalvota. Skaitydami žodį „vanduo“ galime galvoti apie vandens lašus, ežerą, cheminį simbolį H₂O ir taip toliau, tačiau nebūtinai galvojame apie vandens kompleksinį atvaizdą, visuotinį, protinį ženklų pavaizdavimą [1. il.]. Kiekviena sąvoka (signifikantas) su kuria žodis „vanduo“ galėtų sietis gali sukelti kitą naują šio žodžio sąvoką. Ši begalinė grandinė nuo vieno signifikanto į kitą signifikantą yra nesibaigiančio žaidimo priežastis šiuo atveju sukurianti teksto interpretacijos begalybę, vizualiajame mene – vaizdo interpretacijos begalybę. Kitaip tariant, nėra reikšmės be jos vertėjo, kuris perskaito

³¹ Ellen Lupton, J. Abbott Miller, „Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory, Design in Deconstruction“, in: *Special issue of Visible Language on graphic design history*, eds. Andrew Blauvelt, 1994, p. 9–11.

signifikanto reikšmę ir nusprendžia kas tiksliai pranešama. Atsižvelgiant į tai, kad F. Saussure randa sutartinę sąsają tarp reikšmės ir signifikanto, J. Derrida mano, jog signifikantą apibrėžti viena reikšme yra per sudėtinga. Pavyzdžiui, graikų žodis *Pharmakon* gali reikšti nuodus ir mediciną, todėl teksto arba vaizdo suvokimas priklauso nuo vertėjo, vaizdo mene – nuo suvokėjo.

Dekonstrukcijos teorija yra paini ir sudėtinga, apimanti daugybę teorijų, savyje talpinanti visus įmanomus prieštaravimus, tačiau šios teorijos sudedamosios dalys tarpusavyje susijusios. Neišsiplečiant ir tuo pačiu apibrėžiant visą dekonstrukcijos teoriją galima suskirstyti į pagrindinės dalis, taip lengviau suvokiant šio sudėtingo kritiško mechanizmo struktūrą. Taigi, dekonstrukcijos teorijos sudedamosios dalys arba visas pluoštas definicijų:³²

- **Gramatologija** – tai rašymo mokslas. J. Derrida siūlo pabėgti nuo tradicinių rašymo modelių, kurie apibūdina istoriją ir vystymąsi, tam kad išvystytų naują rašymo teoriją, pritaikant senąją teoriją ir taip pajudant link naujų rašymo būdų. Tokio rašymo rezultatas yra sudėtingai suvokiamas, nes priklauso nuo santykio tarp rašymo ir metafizikos.³³

- **Buvimo metafizika** – prielaida, kad fizinis kalbėtojo buvimas nustato kalbos autentiškumą. Kalbėjimas vyksta pirma rašymo (ženklo ženklas), nes rašytojas nedalyvauja savo teksto skaityme, tam kad nustatytų autentiškumą. Manoma, kad šnekamoji kalba tiesiogiai siejasi su mintimi, rašant priedą šnekamajai kalbai, taip jai padedama. Iš esmės, tai fonocentrizmo revalvacija per kalbos rašymą.

- **Logocentrizmas** – „pradžioje buvo žodis“. Logocentrizmas yra tikėjimas, kad žinios įdiegtos pirmykšte kalba (dabar prarasta), kuri yra duota Dievo žmonėms. Dievas (ar kažkoks kitas nepaprastas signifikantas: Mintis, Siela ir pan.) yra visų mūsų minčių,

³² Dekonstrukcijos teoriją apibrėžiančios definicijos surinktos gilinantis į J. Derrida tekstus, taip pat nagrinėjant kitų autorių darbus, kuriuose konkrečiau ir aiškiau išskiriamos sudedamosios J. Derrida dekonstrukcijos teorijos dalys. Dalį šių definicijų galima rasti ir internetiniame puslapyje in: *Derrida and Deconstruction*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-01-25], <https://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/deconstruction.htm>

Julian Wolfreys, *Deconstruction. Derrida*, London: Macmillan, 1998.

Geoff Bennington and Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Trans. Geoff Bennington, Chicago: CUP, 1993.

Michael Payne, *Reading Theory*, Oxford: Blackwell, 1993.

Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction*, Indiana: IUP, 1993.

³³ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins, 1974, p. 167–189.

kalbos ir veiksmų fondas. Jis yra tiesa, kurios manifestacija – pasaulis. Šis duotasis fondas susideda iš dviejų dalių, kurias mes gerai žinome: Dievas/Vyras, dvasinis/fizinis, vyras/moteris, geras/blogas. Vėliau logocentrizmas tapo filosofijos krypti, dvasią (o ne gyvybę) laikančia pagrindiniu pasaulį tvarkančiu veiksmu.

- **Dviguba opozicija** – hierarchinis elementų ryšys, kuris kyla iš logocentrizmo. J. Derrida daugiau domisi ribomis, priedais, nei centru.

- **Priedas** – pasiskolintas terminas iš kalvinistų filosofo, rašytojo Jean-Jacques'o Rousseau (1712–1778), kuris apibrėžė šią sąvoką kaip „neesminį papildomai pridėtą priedą prie kažko užbaigto“. J. Derrida teigia, jog pridėti priedo negalima prie to kas visiškai užbaigta, jeigu priedas pridedamas reiškiasi objektas nėra baigtinis ir jam trūksta užbaigtumo. Bet kokiame dvigubame terminų komplekte, antrasis terminas (objektas) aptariamas kaip egzistuojantis, tam kad papildytų pirmajam trūkstamo užbaigtumo. Tai santykis, kuriame kažko trūkumas slaptai gyvena kitame, arba kitaip tariant vienas kitą papildo.

- **Užbaigtumo trūkumas** – kažko nebuvimas daikte, kuris todėl gali būti papildytas, pagerintas arba patobulintas.

- **Metoniminė grandinė** – ginčijamasi su jau minėta F. Saussure ženklo teorija, kurioje teigiama, kad ženklo (signifikantą) sudaro du komponentai: signifikantas ir jo reikšmė. J. Derrida teigia, kad tekstinėje kalboje ženklas (dizaine objektas) negali turėti vienos reikšmės, nes ji nepriklauso nuo ženklo. Kitaip tariant, signifikantas visada turi savyje kito signifikanto pėdsakus ir gali būti suvokiamas daugiareikšmiškai, neapsiribojant viena pagrindine reikšme.

- **Pėdsakas** – nebuvimo požymiai, kurie apibrėžia buvimą. Dabartis yra žinoma kaip dabartis, nes galima įrodyti praeitį, kuri kažkada jau buvo dabartis. Vieno signifikanto pėdsakas kitame signifikante reiškia, jog ženklas turi būti skaitomas ištrinant kitas reikšmes.

- **Ištrynimasis** – sprendimas perskaityti signifikantą arba tekstą, tarytum jo reikšmė buvo aiški, suprantant, jog tai tik strategija.

- **Skirtumas (Différance)** – tai žodžių žaismas, susijęs su skirtumu ir pagarba. Bet koks signifikantas (ar reikšmių grandis, t.y. tekstas) turi atidėti reikšmę dėl savo

pirminio ženkliskumo (signifikantas sudarytas iš signifikantų). Tai reiškia, turi būti taikomos ištrynimo taisyklės, nes bet koks tekstas visada yra susijęs su pačiu savimi.³⁴

- **Dekonstrukcija** – tai pastangos išskaidyti dvigubą opoziciją, kuri valdo tekstą, susitelkiama ties minties galvosūkiams ar reikšmės aklavietėms. Dekonstruktivus skaitymas (kaip metodas) identifikuoja logocentrizmo prielaidas, susidedančias iš dviejų dalių ir hierarchijų, kurias tekstas turi savyje. Dekonstruojant siekiama parodyti logocentrinio teksto prieštaravimą savo prielaidoms bei sistemos logikai. Tekstas dekonstruojamas pasitelkiant į pagalbą, jau minėtus, pėdsako, priedo ir pan. tyrimus.

Suvokiant dekonstrukcijos teorijos struktūrą ir žinant visas sudedamąsias dalis daug lengviau stebėti šios teorijos kaitą, kuri istoriškai prasidėjo kaip teksto analizė ir iki šių dienų tęsiasi kaip aplinkos deformacija. Tapo aišku, kad dekonstrukcijos teorija nėra vienalytė, viena mintimi pagrįstą kritinė sistema. Tai universali teorija, galinti polemizuoti, kintanti priklausomai nuo kritinio lauko, todėl sąlyginai apibrėžiama. Nagrinėjant dekonstrukciją architektūroje, dizaine, fotografijoje ir t. t. stebima kurios iš dekonstrukcijos teorijos sudedamųjų dalių buvo pritaikytos, taip pat ieškoma naujai atsiradusių ar mutavusių šios teorijos sudedamųjų dalių. Dekonstrukcijos inovatyvumo paieškos pradedamos architektūros srityje, kuri pirmoji pritaikė šią teoriją filosofijoje ir praktikoje.

³⁴ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Trans. Alan Bass, London: Routledge, 1980, p. 211–234.

1.2 JACQUES DERRIDA IR PETER EISENMAN: DEKONSTRUKTYVIZMO FILOSOFIJA

Dekonstrukcija literatūrinėje ir architektūrinėje kalboje tapo gerai žinoma XXa. antrojoje pusėje, kai prancūzų filosofo Jacques'o Derrida dekonstrukcijos teorija sulaukė tarptautinio pripažinimo. Pagrindinė mintis, jog logiška raštinio žodžio analizė nėra tinkama atskleisti autoriaus suformuotoms reikšmėms ir ketinimams, pirmiausia buvo išbandyta architektūrinėje kalboje. Amerikiečių architektas Peter'is Eisenman'as (1932) buvo artimas J. Derrida draugas. Dekonstruktivos teksto analizės įkvėptas P. Eisenman'as pradėjo projektuoti pastatus, kurie metė iššūkį modernizmo idėjoms ir tradiciniams būdams suprasti „pastatytą“ aplinką. J. Derrida darbai ne tik darė įtaką P. Eisenman'ui, iš tikrųjų, jis dirbo išvien su prancūzų filosofu (tarpininkaujant Bernard'ui Tschumi). Pagrindinė bendradarbiavimo priežastimi tapo „Chora L Works“³⁵ architektūrinis projektas. Šis projektas buvo daug didesnio projekto „Parc de la Villette“ (1982) dalis, kurio kuratoriumi paskirtas B. Tschumi. P. Eisenman'as, dar žinomas kaip dėstytojas ir eseistas, ištrūkdamas iš disciplinos rėmų, tyrinėjo intelektualų formos supratimą, žinomų architektų, tokių kaip Giuseppe Terragni, Andrea Palladio, Le Corbusier ir James'o Stirling'o mintis. Laiškuose diskutuodamas su J. Derrida išgrynino dekonstruktyvizmo filosofijos pagrindus, taip pat sugalvojo dekonstruktyvaus architektūrinio projektavimo metodiką, todėl šiandien yra laikomas dekonstruktyvinio judėjimo architektūroje pradininku.

³⁵ Jacques'as Derrida ir Peter'is Eisenman'as išleido knygą, kurioje nuosekliai išdėstyta architektūrinio projekto „Chora L Works“ filosofija. Jacques Derrida, Peter Eisenman, *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, The Monacelli Press; First Edition edition, 1997.

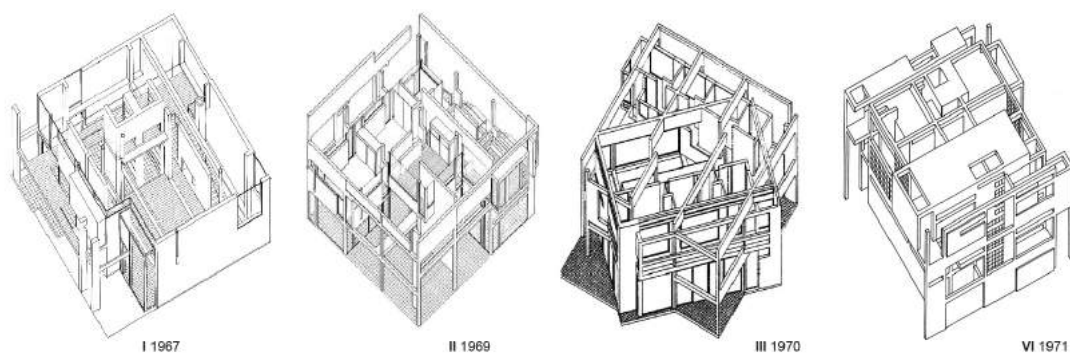
Pirmąją P. Eisenman'o dekonstrukyvia praktika galima laikyti individualių namų projektų seriją [2. il.] sukurtą iš karto po doktorantūros studijų baigimo („House I, II, III, VI“, 1967–1971). Projektuose akivaizdžiai pastebimos dekonstrukcijos idėjos, P. Eisenman'as jas įvardina kaip „dislokacija“. Norint suprasti P. Eisenman'o dislokacijos teoriją, reikia tyrinėti jo architektūrinės kilmės vaizdus pasitelkiant „Kortų namelio“ (angl. „House of Cards“) principą. P. Eisenman'as teigia, kad pirminis architektūros tikslas visada buvo siejamas su pastogės funkcija. Pirmosios pastogės buvo paprasti urvai, suprantama fiziška architektūra sukūrė pradines mintis apie tai, kas yra architektūra, tačiau architektūros metafizika kelia klausimą, kuo architektūra turi būti. Laikui bėgant architektūros tobulėjimas privedė prie skirtingų socialinių įstaigų ir praktikų atsiradimo (tokių kaip privatumas), tokiu būdu architektūros procesas tapo tyrimu arba reakcija į formos galimybes. Dėl šio tyrimo, sukurtos formos, kultūrinės praktikos buvo sutrikdytos ir pakeistos.³⁶ Taigi, dislokacijos aktas keičia architektūros metafiziką arba tiesiog mintį apie tai, kokia architektūra turi būti. Architektūros metafizika gali būti traktuojama kaip viską keičianti minčių, apie architektūros ateitį ir prasmę, sanaka. P. Eisenman'as dekonstrukcijos taikymą architektūroje bando pateisinti, tuo jog architektūra daugiau nebekuria naujų formų ir yra paslaugi nustatytoms praktikoms, taip „įamžindama metafizikos srovę“ arba mintį apie architektūrą. Po modernizmo architektūrai buvo siekiama suteikti prasmės ir turinio. Manoma, kad modernizmas nepajėgė sutrikdyti architektūrinio „pranešimo“, o ši nesėkmė sukūrė „neišsprendžiamą dichotomiją“. Modernizmas „pažadėjo“ utopinės svajonės įsisąmoninimą ir „laukė beveik neįmanomo šios vizijos pasisiekimo, jos ir savo lemtingo antropocentrizmo“.³⁷ Iš tikrųjų, modernizmas užuot metęs metafizikai jungtinį iššūkį, konservatyviai apsaugojo žmogaus institucijas nuo „susirūpinimo ir abejonių“. P. Eisenman'as tvirtina, kad Hirosima buvo paskutinis smūgis utopinei modernizmo filosofijai, nes žmogus „nebegalėjo daugiau suvokti savo tapatumo iš tikėjimo didvyrišku tikslu ir ateitimi.“³⁸ Šiandieninis žmogus gyvena abejodamas ateitimi, kurioje aukštesnio lygio žymenų, tokių kaip kryžius, istorija, arba tiesiog

³⁶ Peter Eisenman, *House of Cards*, Oxford: Oxford University Press, 1987, p.167–169.

³⁷ Peter Eisenman, „Peter Eisenman – An Architectural Interview by Charles Jenks“, in: *Deconstruction*, Papadakis, Cooke and Benjamin (Eds.), London: Academy Editions, 1989, p. 145.

³⁸ Peter Eisenman, *House of Cards*, Oxford: Oxford University Press, 1987, p.p. 172.

akmuo ir socialinių įstaigų, tokių kaip bažnyčios ar mokyklos simbolika yra kvestionuojama. Pirmieji P. Eisenman'o architektūriniai projektai siekia atkreipti dėmesį į šį susvetimėjimo procesą, vykstantį žmogaus viduje, todėl vystant architektūros vidujybę arba jos gebėjimą veikti savarankiškai nurodant savo egzistenciją, vaduodami architektūrą iš jos nustatytos kontrolės, galime „gydyti save savarankiškai“. Panašiai šią problematiką interpretavo ir modernistai, tačiau P. Eisenman'as siekia išvengti oficialių antropomorfinių užuominų manydamas kad, sėkmės atveju architektūros vidujybė leis metafizikos dislokaciją.³⁹



2. Peter Eisenman, *Individualių namų projektai: House I, II, III, VI, 1967–1971.*

P. Eisenman'as savo teorijos veiksmingumą išbandė, sukurdamas individualių namų seriją [2. il.] turtingiems klientams, kurie suteikė jam visą projektavimo laisvę. Norėdamas sutiprinti procesą, veikiantį nepriklausomai nuo atskirų ir kultūrinių charakterių, P. Eisenman'as namų pavadinimuose išvengė užuominos apie klientus, taip pat bet kokios užuominos apie kontekstą. Pirmojo namo projekte naudojamas dekonstrukcijos principas, atskirianti formą nuo funkcijos, leidžiantis architektūrai sukurti savo formą ir savo istoriją be antropomorfinės užuominos, atskiriant objektą nuo jo ženklo. P. Eisenman'as tikėjosi sukurti dislokaciją, kuri leistų lengvai sukurti naujas formas galimybes. Atkreipiamas dėmesys ir į mastelio klausimą, išplanavimą, kadangi viskas sugalvota laisva nuo išorinės reikšmės

³⁹ Ibid., p. 178.

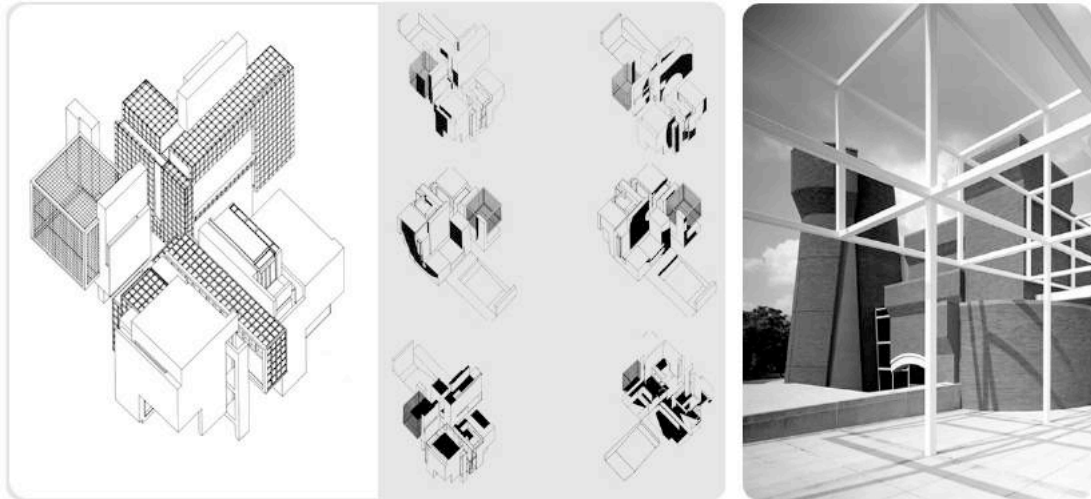
nepriklausoma ir abstrakčia pavyzdine forma, projektuojamas namas galėjo būti bet kokio dydžio.

Žinodamas, jog reikšmę vis dar galima suprasti iš objekto pagal tai, kaip ji veikia sistemoje, projektuodamas trečiąjį namą P. Eisenman'as išplėtė savo tyrimą, dekonstruodamas hierarchijas, kurių tarpusavio santykiai dalyviui nustato estetinę vertę ir reikšmę. Dalyvis įvertina šias sistemas pagal „sutartines bet nustatytas taisykles“. Hierarchijos turi tiesioginį atgalinį ryšį su visuomene ir egzistuojančia metafizika, nes yra sukurtos visuomenės, todėl šių hierarchijų dekonstravimas yra būtinas. Šios hierarchijos galėjo apimti, bet nebūti apribotos vaizdų, viena laiko ir nuoseklaus objektų suvokimo dialektikos. P. Eisenman'as objekto lygmenyje nepripažįsta jokio ilgalaikio veiksmo, vietoj to mėgina pakeisti žmonių suvokimo būdą, kuriuo sistemos bendrauja viena su kita.

Ketvirtojo namo projekte P. Eisenman'as vėl kalba apie architektūrinę vidujybę, leisdamas namui egzistuoti kaip „objektui ir kaip transformacinio proceso kinematografinė manifestacijai“.⁴⁰ Taip atsiranda dekonstruktyvistų pastato savianalizės teorija arba tiesiog sąmoningos pastangos atsisakyti formų „sutramdymo“, kurios pastatui suteikia jo reikšmę. P. Eisenman'as šį reiškinį vėliau įvardina kaip pėdsaką ir pradeda suprasti, jog dislokacijai sukurti naudodamas oficialią sistemą nekuria jos, bet paprasčiausiai naudoja taisyklių sąvadą. Nors atrodo, kad toks procesas pagamina neribotą formų komplektą, autorius numano ribos egzistavimą, kuri ir yra sąstingio priežastis. Šis įsisąmoninimas žymi naujos minties pradžią P. Eisenman'o architektūroje. Kritikas Charles'as Jencks'is tvirtina, kad P. Eisenman'o teorijos tampa prieinamesnės pagrįstu patyrimu ir mažiau prieinamos teoriškai, dėl teorijos „išsklaidymo“. C. Jencks'is dėsto, „P. Eisenman'o architektūroje sutinkame dviejų motyvų prieštaravimą: tai pavyzdingas noras reikšti tam tikrus metafizikos aspektus, ir dekonstruktyvistinis noras visus tekstus paversti miglotais“.⁴¹

⁴⁰ Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual Arts*, New York: St. Martin's Press, 1989, p. 37.

⁴¹ Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, London: Wiley, 2011, p. 134.



3. Peter Eisenman, *Išskaidymo metodo panaudojimas architektūroje, House X*, Bloomfield Hills (USA), 1983.

4. Peter Eisenman, *Wexner vaizduojamojo meno centras*, Columbus, Ohio, 1989.

P. Eisenman'as pirmą kartą kurdamas namą X (pav. angl. „House X“) panaudoja išskaidymo metodą. Ankstesniuose projektuose dirbęs su objektu kaip signifikantu, šiame projekte bando veikti remiantis filosofija, kurioje vienintelis suprantamas namo aspektas yra „skirtumų sistema“⁴², patirta tiesiogiai jos dalyvių ir tuo pačiu metu beveik neįmanoma iššifruoti. Šią filosofiją sustiprina, tai jog pastatas yra nuolatiname sraute esanti neapibrėžta sistema, sustabdyta vienu jos vystymosi momentu. [3. il.] Iš karto po individualių gyvenamųjų namų praktikos P. Eisenman'ui atsirado pirmosios galimybės pritaikyti dekonstruktyvizmo teoriją didesnio masto projektuose. 1980 m. sukūręs profesinę veiklą Niujorke („Eisenman Architects“) susitelkė ties dekonstruktyvistinių objektų realizacija. Dauguma kritikų suabejojo ar P. Eisenman'o dekonstruktyvizmo teorija, kuri iš esmės ignoruoja programą ir kontekstą, gali veikti kitame mastelyje. Philip'as Johnson'as knygoje „Penki architektai“ (angl. „Five Architects“, 1972), klausia „ką jis sugalvos dideliame pastate?“. ⁴³ Į šį klausimą atsako 1989 m. P. Eisenman'o suprojektuotas „Wexner“ šiuolaikinio meno centras [4. il.], kurio projekte panaudotos senos ir naujos dekonstruktyvizmo teorijos sudedamosios dalys. Projekto problematika sprendžiama naudojant tinklo (angl. grid),

⁴² Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, New York: Universe Publishing, 1999, p. 180.

⁴³ Peter Eisenman, *Wexner Center for the Visual Arts*, New York: St. Martin's Press, 1989, p.48–55.

pėdsako ir išsklaidymas metodus, taip pat svarstomi nauji, anksčiau ignoruoti aspektai, tokie kaip kontekstas ir programa.

„Wexner“ centras tapo puikia galimybe mesti iššūkį standartinio meno centro savokai. Projekto dizaino koncepcijoje kaip pagrindinis generatorius naudojamas *pėdsakas*, tačiau ne taip kaip ankstesniuose individualių namų projektuose, kuriuose buvo panaudotas nuosavas (projektų atsiradimo) *pėdsakas*. „Wexner“ centre P. Eisenman'as įvesdamas reikšmę naujoje architektūroje atskleidžia pėdsaką, kuris kyla iš konteksto ir istorinės užuominos. Panaudojant dvi priešingas Ohajo gyvenvietės nuosavybės tinklo sistemas projektuojama tarpinė zona, kuri sukuria ryšį tarp universiteto ir Kolumbuso miesto audinio. Fizinė šių tinklų manifestacija tampa erdve, su kuria programa ir meno kūriniai kontekstualizuojami. Istorinio tyrimo metu P. Eisenman'as surado, kad anksčiau naujai projektuojamo meno centro vietoje stovėjo arsenalas. Atstatant arsenalo fragmentus ir naudojant išsklaidymo procesą atskiriami architektūros dalyviai. Dabar arsenalo vietoje stovintis fragmentas yra sumodeliuota imitacija, kuri suvokiama kaip naujų dekonstrukcinių sistemų įvedimo būdas. P. Eisenman'as toliau tęsia fragmentišką temą, kuri leidžia didžiąją funkcinės pastato schemos dalį patalpinti po žeme, keisdamas užuominomis tam tikrus dydžius, papildo koncepsiją naujomis sistemomis: „ne įėjimams“, „ne langams“, „ne pastoliams“, ir taip toliau.⁴⁴

Toliau vystant *pėdsako* idėją ne tik eksterjere, bet ir interjere ši ideologija kaip tam tikras streikas tampa dekonstruktyvizmo teorijos pagrindu: tai, ką P. Eisenman'as bando sukurti yra ne-architektūra. Ši sąvoka siejasi su ankstyvosiomis teorijos mintimis apie būstą. Jei erdvė nėra daugiau atpažįstama kaip architektūra ar pastatas, bet yra didesnės neapibrėžtos sistemos fragmentas, tada bet koks išankstinis bendrų žinių apie tai supratimas, kaip erdvė yra naudojama, šią būseną P. Eisenman'as vadina *a priori*, bus atmestas.⁴⁵ „Wexner“ centras sulaukė didelio pasisekimo, o P. Eisenman'as gavo daugiau užsakymų papildomiems pastatams, kuriuose panaudojo

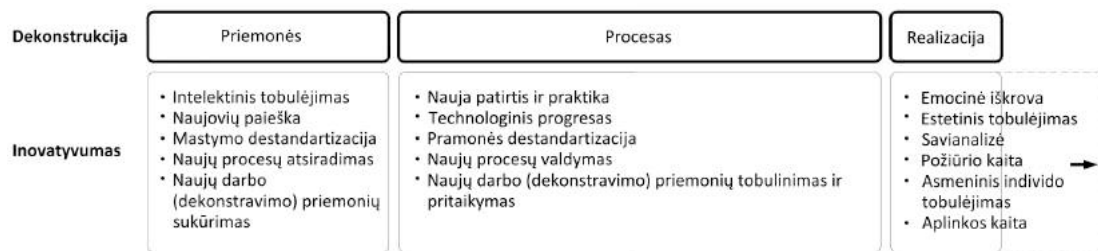
⁴⁴ Ibid., p. 73.

⁴⁵ Peter Eisenman, „En Terror Firma: In Trails of Grotexes“, in: *Deconstruction: Ominbus Volume*, eds. Andreas Papadakis, Catherine Cooker, Andrew Benjamin, New York: Rizzoli International Publications, 1989, p.152–153.

didžiąją dalį tos pačios dekonstruktyvizmo teorijos, išgrynintos projektuojant „Wexner“ meno centrą.

P. Eisenman'as kurdamas vis sudėtingesnius statinius suprato, jog dekonstrukcija visada susijusi su naujausiomis technologijomis, progresu ir visuomenės tobulėjimu. Pati dekonstrukcija skatina visuomenės inovatyvumą, tačiau negali būti sukurta be inovatyvių naujų sprendimų. 1992 m. interviu su Selim'u Koder'iu iš „Ars Electronica“, P. Eisenman'as entuziastingai kalba apie kompiuterio potencialą, paskelbdamas tai pagrindine priemone kurti architektūrą, priemone galinčia iš tikrųjų veikti nepriklausomai nuo atskirų ir kultūrinių charakterių. P. Eisenman'as teigia, jog norint sulygtinti dabartinį nesugretinamumą tarp kompiuterio sukurtos formos ir statomos pastato formos, turi įvykti gaminių ir statybos pramonės šakų progresas. Masinėje gamyboje naudojami kompiuteriai ir robotai užprogramuoti kurti vienodus gaminius, kurie šiuo atveju architektūroje nėra standartizuojami, todėl norint sukurti kiekvieną skirtingą pastato dalį kompiuteris turi būti iš naujo užprogramuotas, tokia individuali gamyba ženkliai padidina pastato statybos kainą. P. Eisenman'as nusprendžia, „kol mes negalime sujungti kompiuterio ir projektuotojo, proceso ir statybos, didelių pokyčių nebus apskritai“.⁴⁶ Taigi, galima sakyti, kad dekonstrukcijos procesas arba jos įgyvendinimas, virsmas tikrove yra visuomenę inovuojantis aspektas. Norint sukurti dekonstrukciją, kaip matysime ir vėliau, kūrėjui visada prireikia „skaitmeninės“ pagalbos. Žinoma, pasitaiko ir mechaninės dekonstrukcijos atvejų, tačiau kai kalba eina apie sudėtingus dekonstruktyvistinius projektus, tokiems tikslams įgyvendinti sukuriamos naujos kompiuterinės programos, išrandami nauji konstrukciniai sprendimai, naudojami kitokie statybos būdai. Kuriant dekonstrukciją, visų pirma, sukuriamos priemonės šiam reiškiniui įgyvendinti ir tai yra pirmasis žingsnis inovatyvumo link. Antrasis žingsnis – tai dekonstrukcijos įgyvendinimo procesas, kurio metu tobulinamos anksčiau šiam tikslui sukurtos priemonės. Trečiasis, mažiau apčiuopiamas ir įvertinamas žingsnis, sąlygojantis aplinkos tobulėjimą, yra jau sukurtos dekonstrukcijos tiesioginis, inovuojantis poveikis individams [1 lentelė.].

⁴⁶ Selim Koder, „Interview with Peter Eisenman“, in: *Ars Electronica*, [interaktyvus], archyvas 1992, [žiūrėta 2013-03-23], http://90.146.8.18/en/archiv_files/19941/E1994a_044.pdf



1 lentelė. Ignas Lukauskas, *Trys dekonstrukcijos inovatyvumo žingsniai*, 2012

Kita, ne ką mažiau svarbi, dekonstruktyvizmo filosofijos sudedamoji dalis yra dekonstrukcijos emocinis ir estetiškas poveikis. Anksčiau aptartoje J. Derrida dekonstrukcijos teorijoje nebuvo akcentuojamas emocinis dekonstrukcijos turinys. Priešingai nei teksto analizėje, kurioje emocinis ir tuo labiau estetiškas dekonstrukcijos potencialas nėra toks svarbus, pritaikyta vizualiajame mene dekonstrukcijos teorija papildoma šiomis sąvokomis. Viena iš pagrindinių sėkmingo dekonstrukcijos teorijos panaudojimo vizualiajame mene priežasčių yra stiprus dekonstrukcijos emocinis poveikis, kurio dėka meniniu lygiu lengvai perduodamas socialinis pranešimas ir estetiškos vertybės. Modernizmo pabaigoje, architektų gretose ir plačiojoje visuomenėje įsivyravo vieninga nuomonė, jog internacionalinio stiliaus architektūra tapo nehumaniška, monotoniška, ir indiferentiška kontekstui. Modernizme sukurtos teorijos buvo racionalios, orientuotos į rūpestingai apgalvotus kliento norus, todėl laikui bėgant susiklostė kitokio mastymo poreikis. Dekonstrukcija dėl stipraus savo emocinio turinio tapo vienu iš sprendimo būdų, galinčių sugrąžinti architektūrai modernizme užslopintą jausmingumą. Atsisakydami daugelio principų, kuriuos ankčiau psichologijoje ir filosofijoje suformavo S. Freud'as ir J. Derrida, architektai pradėjo kurti architektūrą, kuri atmetė monotoniškus modelius, racionalias schemas, didžiuosius naratyvus ar kitas bendrai paaiškinimas prielaidas.

P. Eisenman'o architektūros humaniško ideologiją savo tekstuose kritikuoja architektūros teoretikė ir profesorė Hilde Heynen⁴⁷, pareiškdamą nuomonę apie periodiniame leidinyje „Lotus International“⁴⁸ publikuotą diskusiją tarp P.

⁴⁷ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999, p. 20.

⁴⁸ Lotus International, „Contrasting concepts of harmony in architecture: debate between Christopher Alexander and Peter Eisenman“, in: *Storie di edifici / Stories of buildings*, Nr. 40, 1983, p. 60–68.

Eisenman'o ir architekto Christopher'o Alexander'io. H. Heynen dekonstruktyvistinę P. Eisenman'o architektūrą ir mąstyseną įvardina kaip įsipareigojimą išreikšti šiuolaikiškumo neigiamumą. C. Alexander'is tvirtina, kad architektūra turi apeliuoti į žmogaus jausmus, taip sukuriant harmonijos patirtį. P. Eisenman'as nesutikdamas teigia, kad architektūra negali ignoruoti fundamentalios šiuolaikinio pasaulio disharmonijos (dekonstrukcija plačiąja prasme) ir siekdama įtikti žmonėms rizikuoja tapti nereikšminga. C. Alexander'is remdamasis įsitikinimu ir architektūros istorijos žiniomis laikosi kritiškos pozicijos ir toliau gina harmoniją. P. Eisenman'as tvirtina, kad harmonija mums nėra tokia artima, kaip netobulumas, fragmentacija, neužbaigimas ir pažeidžiamumas. Architektūra turi susidurti su šiuolaikiškumu savo terminologijoje, neignorudama šiuolaikinės žmonių patirties, pagrįstos susirūpinimu, neigiamumu ir tyla. Tačiau H. Heynen teigia⁴⁹, kad susirūpinimas, neigiamumas ir tyla yra lengviau toleruojami kitose meninėse formose. Architektūrai, dėl jos buvimo visur ir kasdienio gyvenimo padarinių, nėra taip paprasta būti kritiškai ir neigiamai kaip kitoms meninėms formoms. Pasak jos, P. Eisenman'as ignoruoja utopinį šiuolaikiškumo pažadą geresnei visuomenei ir emancipuotam pasauliui.⁵⁰ H. Heynen kritika C. Alexander'io atžvilgiu yra drastiškesnė, savo įžvalgas apie diskusiją pabaigia pavadindama jį misticistu, kurio teorinėse įžvalgose nėra vietos įvairumui ir skirtumams, todėl šiai teorijai lengva nuslysti į totalitarizmą.

Apibendrinant, galima pasakyti, jog atsiradusi teksto analizėje dekonstrukcijos teorija pritaikyta architektūroje nedaug pakito. Naudojamos tos pačios dekonstrukcijos teorijos sudedamosios dalys, tokios kaip *metoniminė grandinė* (signifikantų teorija), *buvimo metafizika*, *priedas*, *užbaigtumo trūkumas* („Wexner“ centras), *dviguba opozicija*, *pėdsakas*, *ištrynimasis*, *skirtumas* ir dekonstravimo metodai: *išskaidymas*, *išstruktūrinimas*, *dekonstrukcija*, *deformacija*, *dislokacija*. Pagrindinis skirtumas – tai dekonstrukcijos virsmas kita forma. P. Eisenman'as savo kuryboje panaudojęs J. Derrida dekonstrukcijos teoriją, tekstą pavertė vaizdu, tai lėmė naujų su vizualumu susijusių savokų atsiradimą. Vizuali dekonstrukcija tapo humaniška,

⁴⁹ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1999, p. 22.

⁵⁰ Hilde Heynen, *Back from Utopia: The Challenge of the Modern Movement*, Uitgeverij 010 Publishers, 2002, p. 125–126.

neatsiejama nuo destruktivaus, sukrečiančio emocinio ir estetinio turinio. Dekonstrukcijos teorijos, dekonstruktyvistinių minčių ir idėjų realizavimas glaudžiai susijęs su technologiniu ir skaitmeniniu progresu, todėl dekonstrukcijos susidūrimas su realybe yra vienas iš visuomenės inovatyvumą katalizuojančių veiksnių. Vėliau tapusi individualiu judėjimu P. Eisenman'o dekonstruktyvizmo filosofija ima prieštarauti ir nesutikti su kai kuriomis J. Derrida mintimis. Šie filosofiniai nesutarimai žymi dekonstruktyvizmo filosofijos atsiskyrimą nuo pirminės dekonstrukcijos teorijos. Pagrindiniai nesutarimai ir teoriniai ginčai atsiranda autoriams dirbant kartu Paryžiuje prie bendro „Chora L Works“⁵¹ architektūrinio projekto, kuris buvo daug didesnio „Parc de la Villette“ (1982) projekto dalis. P. Eisenman'as laiškuose diskutuodamas su J. Derrida⁵² galutinai išgrynina dekonstruktyvizmo filosofijos pagrindus, kurie tik papildė anksčiau sukurtą dekonstruktyvaus architektūrinio projektavimo metodiką.

⁵¹ Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser, *Chora L Works*, New York: The Monacelli Press, 1997, p. 10.

⁵² Tai 1985–1989 metais parašytų septynių laiškų disputo tarp J. Derrida ir P. Eisenman'o serija.

Jacques Derrida, Hilary P. Hanel, *A Letter to Peter Eisenman*, The MIT Press, No. 12 (Aug., 1990), p. 6–13.

Constantinos V. Proimos, „Architecture: a self referential, sign or a way of thought? Peter Eisenman's encounter with Jacques Derrida“, in: *South African Journal of Art History*, Vol 24, 2009, p. 104–120.

1.2.1 „Chora L Works“ projektas

„Chora L Works“ yra gerai žinomas J. Derrida ir P. Eisenman'o architektūrinis projektas, kuris kaip anksčiau minėta, buvo tik maža dalis daug didesnio „Parc de la Villette“ projekto, koordinuojamo architekto Bernard'o Tschumi (1982). Disertacijoje daug dėmesio skiriama šiam projektui, nes pastarasis išsiskiria stipriu teoriniu turiniu, atskleidžiančiu dekonstruktyvistinės teorijos/filosofijos realizacijos problematiką ir dekonstrukcijos vizualumo ypatybes. Jo dėka dekonstruktyvizmo filosofija papildoma naujomis reikšmėmis ir sąvokomis, tokiomis kaip, pavyzdžiui, dekonstruktyvios formos apibrėžimas. Mano nuomone, „Chora L Works“ projektas žymi reikšmingą dekonstruktyvizmo filosofijos ir dekonstrukcijos teorijos atsiskyrimą.

J. Derrida mintis savo projektuose pritaikė P. Eisenman'as, kurdamas juos kaip „animaciją pagal dekonstrukcijos dvasią“.⁵³ J. Derrida žinodamas ankstesnius P. Eisenman'o projektus sutiko bendradarbiauti ir savo pritarimą architektūrinėms interpretacijoms patvirtino parašydamas esė „Why Peter Eisenman Writes Such Good Books“⁵⁴. „Chora L Works“ projekte daug svarbesnį vaidmenį vaidina J. Derrida kritika P. Eisenman'o atžvilgiu, atsiradusi tolimesnio autorių bendradarbiavimo metu. Tai

⁵³ Peter Eisenman, „Peter Eisenman – An Architectural Interview by Charles Jenk“, in: *Deconstruction*, Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin, London: Academy Editions, 1989, p. 147.

⁵⁴ Jacques Derrida, „Why Peter Eisenman Writes Such Good Books“, in: *Chora I Works Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Jeffrey Kipnis, Thomas Leiser (ed), New York: The Monacelli Press, 1997, p. 95–102.

1985–1989 metais parašytų septynių laiškų dispuo tarp J. Derrida ir P. Eisenman'o serija. Bendradarbiavimas pasibaigia ne projekto realizacija, tačiau didelės apimties publikacija, pavadina taip pačiai – „Chora L Works“ (1997), kuri tuo pačiu metu sukėlė didelį šiuolaikinių architektūros istorikų ir filosofų susidomėjimą. Didžiausias J. Derrida įnašas į projekto darbus buvo teoriniai svarstymai apie *Chora*, su šia sąvoka siejamos ypatybės, turėjo atsispindėti projektuojamo parko formose. „Chora L Works“ tapo šiuolaikinio meno pavyzdžiu, kuris vertinamas dėl filosofinių minčių sukurtų meniškų formų bei pasipriešinimo tradiciniam kai kurių reiškinių, atsirandančių už architektūros disciplinos, reprezentavimui. Paskutiniu bendradarbiavimo laikotarpiu abu autoriai pradėjo vis labiau polemizuoti ir aiškiau atskirti savo teorinius apmąstymus. Minėtasis apsikeitimas laiškais žymi jų tiesioginio bendravimo pabaigą, tačiau tuo pačiu metu didelė teoretikų grupė prisijungė prie diskusijos apie dekonstrukcijos filosofijos svarstomas problemas ir išplėtė ankstesnių disputų tekstus, sukurdami daugiau kaip tuziną publikacijų panašia tema.⁵⁵ Išimtis, Jeffrey Kipnis'o tekstas⁵⁶, autorius, kuris dalyvavo filosofo ir architekto susitikimuose, čia įterpiami įvairių „artistiškų“ teorijų tyrėjų (K. Michael'io Hays'o, Thomas'o Patin'o), filosofų (Andrew'iaus Benjamin'o) ir net graikų literatūros ekspertų (Maria Theodorou ir Ann'os Bergren) komentarai. Po šių debatų šiuolaikinės architektūros atspindys gausiai pasipildė dekonstrukcijos filosofijoje atsiradusiomis sąvokomis.

„Chora L Works“ projektas man įdomus, tuo jog čia J. Derrida apibrėžia dekonstruktyvios formos sąvoką. Anksčiau aptartoje pirminėje dekonstrukcijos teorijoje vyraavo teksto analizės terminologija ir apibrėžimai. Kurdamas kartu su P. Eisenman'u parko projektą J. Derrida prie proceso prisideda savo teorinėmis mintimis bei įžvalgomis apie dekonstrukcijos vizualumą. Kaip pagrindinę projekto idėją J. Derrida pasiūlė naudoti jo esė apie Platoną.

⁵⁵ Frampton, Kenneth, *Modern Architecture, a critical history*, Thames & Hudson, Third Edition, 1992.

Phillip Johnson, Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture: The Museum of Modern Art*, New York: Little Brown and Company, 1988.

Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge: The MIT Press, 1994.

Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge: The MIT Press, 1995.

⁵⁶ Jeffrey Kipnis, Thomas Leiser (ed), *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York: Monacelli Press, 1997.

Platonas pirmasis pasiūlė rašytinę binarinės visatos struktūros argumentaciją.⁵⁷ Jis dalina šią struktūrą į dvi dalis: suprantamą ir protingą. Pirmoji dalis reiškia idėjų pasaulį, kuris yra valdomos priežasties, o „protingoji“ struktūros dalis atstovauja materialiam ir permainingam, jau sukurtam, pasauliui. Platonas mano, jog idėjų pasaulis savyje turi originalias visų „klausimų“ formas, todėl „protinga“ arba materiali būseną yra tik žemesnė „suprantamo“ kopija. Platonas supranta, jog reikalingas trečias terminas arba žodis, simbolizuojantis erdvę, kurioje vizualizuojamas idealas. Šį tarpą tarp skirtingų erdvių jis pavadina *Chora*, kas graikų kalba reiškia „erdvė“ arba „vieta“. *Chora* apibrėžiama kaip „tapsmo talpykla“: vieta skirta sukūrimui, per kurią viskas praeina, bet kurioje niekas nėra išsaugoma. Dar pačioje šios teorijos įžangoje Platonas iškelia klausimą. Jei *Chora* egzistuoja už dviejų visatos būsenų tada, kaip ji turi būti apibrėžiama? Pasak graikų filosofo ši savoka yra už apibrėžimo ir kalbos, už binarinės struktūros dalių, todėl turi likti neapibrėžiama. J. Derrida projekte rašo, kad *Chora* yra „kraštutinis visoms vertėms, prie kurių mes esame pripratę – kilmės vertei, antropomorfizmui, ir taip toliau...“⁵⁸ Taigi, *Chora* atsiranda iš niekur, neturi jokios pradžios, esmės, jokios pobūdžio ar prigimties. Tiesiog šis terminas buvo būtinas Platono visatos sukūrimo teorijai, kuris tuo pačiu ir paneigė šį modelį, nes prieštaravo pagrindinėms fundamentalios vakarų filosofijos sąvokoms: protingas ir suprantamas. Platono binarinė tvarka remiasi tik jo paties sugalvota dekonstrukcija.

Chora, kaip mergystės plėvė, pėdsakas, *farmakonas*⁵⁹ ar bet koks kitas J. Derrida „neapibrėžimas“ neturi pastovios reikšmės. J. Derrida apibūdina tai kaip skirtumą tarp protingumo ir neprotingumo, kitaip tariant *Chora* yra „skirtumas be opozicijos“.⁶⁰ Taip pat kaip planavimas arba sienų išdėstymas be konkrečios formos, todėl tai labai panašu į dekonstrukciją. Galiausiai J. Derrida *Chora* lygina su smėliu, kuris paplūdimyje yra besikeičiantis vandens įrašas. Kai kiekvienas einame per smėlį

⁵⁷ Plato, *Described in the Timeaus*, trans. H.D.P. Lee, London: Harmondsworth, 1965, p. 66–70.

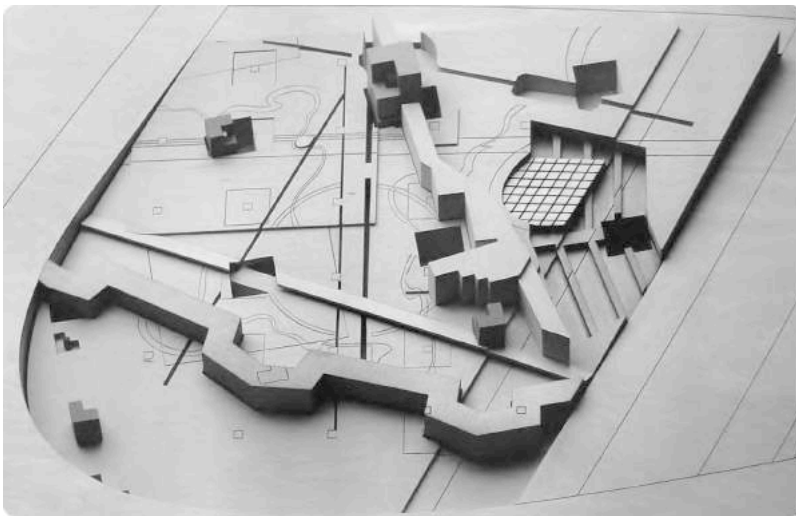
⁵⁸ Jeffrey Kipnis, Thomas Leiser, *Chora L Works*, New York: The Monacelli Press, 1997, p. 10.

⁵⁹ J. Derrida savo knygoje „Dissemination“ (1981) aptaria savąjį reikšmės modelį, kurį vadina diseminacija.

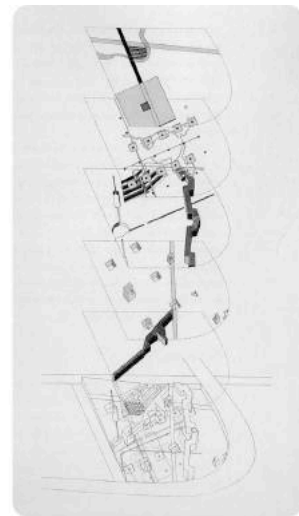
Diseminacija – tai nenumatomas ir begalinis prasmės (sema – mažiausias reikšmės vienetas) išsibarstymas, išsiskėlimas. Diseminacija reiškia diferenciacijos procesą, kuriame „opozicijos nariai yra priešstatomi, kuria judėjimą ir žaismę, kurie juos susieja, leidžia jiems pereiti vienas į kitą... Farmakonas yra šio judėjimo, žaismės vieta: skirtumų kūrimas...“

⁶⁰ Ibid., p. 109.

paliekame savo kojų įspaudą, tačiau tuo pačiu metu pėdsakas perduodamas ir mums, kai žengiant smėlio grūdėliai prilimpa ant kojų. Tik šis conceptualus pėdsakas/riba nėra fizinis vienetas, kaip smėlis. Iš tikrųjų, „*Choros* nėra, tai yra niekas arba bet kas, tačiau leisdama savarankiškai save sugalvoti ji padeda nagrinėjamai temai“⁶¹. *Chora* yra talpykla (apibrėžimas pasiūlytas Platono tekste „*Timėjus*“), kuri gali suformuoti turinį bei palikti savo įspaudą ant paviršių neturėdama savarankiškos fizinės formos, kuri negali būti suvokiama ir atstovaujama. Tai yra „tarpas, kuris sąlygoja kad viskas vyktų, kad viskas būtų užrašyta“.⁶² Šia prasme, apie *Chora* galvojama kaip apie egzistavimą, kuris atsirado prieš kosmologinį infliacijos momentą – erdvė, kurioje atsirado erdvė. *Chora*’i reikalingas kūrimo procesas, nes talpykla turi turėti savyje kažką tam, kad egzistuotų. Ši mintis paskatino J. Derrida ir P. Eisenman’ą pagalvoti apie tai, jog lankytojai būdami parke gali patys kurti ir formuoti parko struktūrą, keisti ir pritaikyti sau.



5. Peter Eisenman, *Chora L Works* projekto maketas, Paris, 1982.



6. Peter Eisenman, *Chora L Works parko* skaidymas, Paris, 1982.

⁶¹ Ibid., p. 17–18.

⁶² Ibid., p. 10.

Taigi, neapibrėžiama *Chora* pasirenka kaip pagrindinė tema projektuojamam „Parc de la Villette“ parkui [5. il.]. P. Eisenman'as buvo įsitikinęs, kad *Chora* būseną tik padės jau mestam iššūkiui prieš „buvimo“ dominavimą architektūroje. Kurdamas parką jis stengėsi sukurti erdvę, kurioje buvimas ir nebuvimas veikia išvien prieš tradicinę hierarchiją, kuri lygina „buvimą“ su tvirtumu ir „nebuvimą“ su tuštuma. *Chora*, kaip susidedantis iš dviejų dalių neiginys, tapo idealia tema skirtingų disciplinų bendradarbiavimui, kurių sąjungą siekė sužlugdyti vakarų filosofinės ir architektūrinės tradicijas.

Susiduriama su problema, kaip pavaizduoti ir perteikti tai kas yra nepavaizduojama, ko neįmanoma pristatyti ar parodyti, todėl projektas skaidomas ir sluoksniuojamas, projekte kiekviena parko vieta alegoriškai perskaitoma naudojant kitą. Manoma, kad šis sluoksniavimas ir skaidymas parko projekte padės išvengti bet kokio kilmės ar vienos autorystės suvokimo, kaip ir *Chora*, parkas neturės jokios pradžios. [6. il.] Teoriškai projektas vystėsi sėkmingai, liko vienintelė problema – tai teoriją paversti praktika. P. Eisenman'as atkreipia dėmesį, „nesvarbu, kiek kartų mes kartosime, kad tai yra *Chora* mes juk nenorime, kad lankytojai jaustų: ne, tai ne tai, tai yra stalas“.⁶³ Norėdami sukurti *Chora* parke jie nusprendžia pirmiausia sukurti *palimpsestą*⁶⁴, kuriame lankytojai paliks, o vėliau ištrins savo judėjimo per parką pėdsakus, taip perteikdami nebuvimą ir buvimą. P. Eisenman'as siūlo pastatyti karjerą, kuriame lankytojai pakels akmenis nunešdami juos į kitą parko vietą. J. Derrida klausia, ar įmanoma priversti žmones tai padaryti? Kūrybos proceso metu autoriai apsieičia vaidmenimis, teoretikas J. Derrida tampa architektu, architektas P. Eisenman'as – teoretiku. P. Eisenman'ui patiko mintis, kad jis gali priversti žmones eiti atgal ir tuo pačiu manyti, jog jie eina į priekį, o J. Derrida labiau domino priešgaisrinė sauga ir turėklų įrengimo klausimai. Toks bendradarbiavimas tęsėsi dvejus metus, deja parkas taip ir nebuvo materializuotas, nes projektas šešis kartus viršijo numatytą biudžetą. Vienintelis šio projekto įrodymas yra „Chora L Works“ knyga, publikuota 1997 m., savyje talpinanti diskusijas, piešinius, laiškus ir esė, iššifruotas stenogramas, apimanti

⁶³ Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser, *Chora L Works*, New York: The Monacelli Press, 1997, p. 35.

⁶⁴ *Palimpsestas* [gr. *palimpsestos* – naujai nuskustas], pergamentas arba popirusas, ant kurio rašyta antrą kartą (nuskutus ankstesnius įrašus).

nebaigtos rašyti J. Derrida esė apie *Chora* nuotrupas, kuri vėliau tapo *Khora* (publikacijoje „On the Name“, 1995). Serge Goldberg'is, „Parc de la Villette“ komiteto prezidentas, tuo metu pasakė: „aš nemanau, kad jie ketina suprojektuoti parką [...] viskas, ko jie nori, tai publikuoti knygą“.⁶⁵

Atrodo, kad dviguba Platono „idealumo“ ir „išmanumo“ teorija persmelkia visą projektą, „išmanumas“ pozicionuojamas kaip pavaldus būsenai. J. Derrida teigia, jog būtent architektūra yra natūrali Vakarų visuma, kad ji yra „užfiksuotas“ iššūkis, panašus į knygos visumą, kurią jis apibūdina kaip, „giliai svetimą rašymo prasmei“.⁶⁶ Diskusijose visada parodydamas savo nekompetentingumą architektūros srityje, J. Derrida pasirinko išmintinga pozicija laikytis atokiau nuo projekto, kuris galų gale pradėjo prieštarauti jo teoriniams įsitikinimams, aukštindamas jo kaip teoretiko poziciją. J. Derrida prisipažysta: „aš buvo atsparus architektūrai ir tuo pačiu metu tikėjau, jog projekte turi būti jaučiamas didesnis architekto indėlis“. P. Eisenman'as taip pat išsiduoda esąs šiek tiek sujaudintas teorijos materializavimo proceso ir tikisi, galų gale mesti iššūkį tradicinėms architektūrinėms formoms, manydamas kad teorijos iššūkis, susidedantis iš dviejų dalių gali pakeisti pastovią materialių formų ir supratimo būseną. Jis nori sukurti naują mintį apie „išmanumą“ nuo „suprantamumo“, supainiodamas ryšius tarp šių dviejų dalių. J. Derrida suvokia daugiau praktinės architektūros formas, todėl sulaukia viešos P. Eisenman'o kritikos: „jis siekia, kad architektūra nejudėtų ir būtų tuo, kuo jis įsivaizduoja. [...] Jis paklausė manęs tokių dalykų, kurie mane tikrai išgąsdino: Kaip galima sugalvoti parką be augalų? Kur yra medžiai? Kur yra suolai skirti žmonėms atsisėsti? Filosofai nori tikslai žinoti kur bus suolai“.⁶⁷ Tarpdisciplininio bendradarbiavimo pabaigoje P. Eisenman'as buvo nustebintas J. Derrida „architektūrinio konservatizmo.“ P. Eisenman'ui medžiaga tai, kas gali būti pakeista dėl teorijos, o J. Derrida materialumą suprato kaip pastovią formą, aplink kurią formuojamos naujos idėjos.

„Chora L Works“ projekto dėka dekonstruktyvizmo filosofija papildoma naujomis reikšmėmis ir sąvokomis. Viena iš svarbiausių – tai dekonstruktyvios formos

⁶⁵ Ibid., p. 125.

⁶⁶ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1997, 18. Cited by Jeffrey Kipnis in *Chora L Works*, p. 146.

⁶⁷ Ibid., p. 139.

apibrėžimas, kurį J. Derrida pritaiko projekte interpretuodamas Platono binarinę teoriją. Iš tikrųjų, dekonstrukciją siaurąja prasme, dekonstruktyvias formas ir vaizdus, jų veikimo principą ir poveikį galime suprasti Platono sugalvotos *Choros* dėka. Kaip veikia dekonstrukcija? Koks dekonstruktyvios formos poveikis? Ar dekonstrukcija visada mus paveikia? Galiausiai, kokia nauda iš dekonstruktyvios aplinkos formavimo? Į visus šiuos klausimus atsako *Chora*. Dekonstruktivi forma (arba vaizdas) yra reikalinga, sudėtinga ir miglota forma, tačiau nei protinga nei suprantama, kaip J. Derrida paplūdimio smėlio palyginime, dekonstruktyvi forma jos suvokėjo sąmonėje palieka intelektualų pėdsaką. Nesvarbu teigiamą ar neigiamą, svarbu, jog pėdsakas paliekamas visais atvejais ir jis vienaip ar kitaip veikia suvokėją ir tuo pačiu jo aplinką. Taigi, dekonstrukcija, kaip *Chora* yra tarpinė erdvė suvokėjo sąmonėje, egzistuojanti tarp objekto formos arba vaizdo suvokimo ir visiško nesuvokimo. Dekonstrukcija taip pat kuriama naudojant dvi skirtingas binarinės opozicijos dalis ir gaunant tarpinį, sumaišytą, naują variantą. Visus kitus naujai sukurtos tarpinės dalies variantus interpretuodamas ir lygindamas, ieškodamas skirtumų tarp žinomų opozicijos dalių sukuria pats suvokėjas. Dekonstrukcija yra tarpas, kuris sąlygoja, kad viskas vyktų, kad viskas būtų kuriama, taip atsiranda nuolatinė kaita ir aplinkos inovatyvumas. Dekonstrukcijai kaip ir *Chora'į* reikalingas kūrimo procesas, nes talpykla savyje turi turėti kažką tam, kad egzistuotų, todėl dekonstrukciją galime suvokti, kaip intelektualų prasmių ir reikšmių žaidimą.

J. Derrida ir P. Eisenman'o tarpdisciplininio bendradarbiavimo dėka sukurta dekonstruktyvizmo filosofija padarė didelę įtaką garsiausiems šių dienų architektams, tokiems kaip Frank'as Gehry, Zaha Hadid, Rem'as Koolhaas ir Daniel'ius Libeskind'as. Ši, visas taisykles griauianti, filosofija tapo visiškai kita, po modernizmo atsiradusia, architektūros kryptimi. Akademiniam lygmenyje pastabas dėl architekto sukurtų darbų pradėjo rašyti ne tik aukštos kvalifikacijos kritikai, teoretikai ir mokslininkai (kaip Jeffrey Kipnis'as ir K. Michael'is Haysas'as), bet taip pat klasikiniai filologai (Maria Theodorou ir Ann'a Bergren) ir šiuolaikinės filosofijos ekspertai (Andrew'ius Benjamin'as). Jų tekstai ir publikacijos sukūrė naują tyrimą, susijusį su P. Eisenman'o teorijos problematiką ir dekonstrukcijos filosofija.

1.2 DEKONSTRUKTYVIZMO VIRSMAS PRAKTIKA

Dekonstruktivizmas – tai po modernizmo atsiradusi architektūros kryptis⁶⁸, kuriai būdingas susiskaidymas, struktūros manipuliavimas, formų iškraipymas, elementų nenuspėjamumas ir kontroliuojamas chaosas. Dekonstruktivistinio judėjimo pradžia siejama su 1982 m. Jacques'o Derrida, Peter'io Eisenman'o ir Bernard'o Tschumi vygdytu „Parc de la Villette“ architektūriniu projektu. P. Eisenman'as laikomas pirmuoju dekonstruktyvistu, suformavusiu prieštaringo judėjimo pagrindus. Terminas atsirado kartu su pirmąja dekonstruktyvios architektūros paroda, kurią 1988 m. Niujorko šiuolaikinio meno muziejuje surengė architektai Philip'as Johnson'as ir Mark'as Wigley. Taip pat, prie dekonstruktyvizmo įsitvirtinimo architektūroje prisidėjo ir „Wexner“ menų centro atidarymas (1989). Parodoje buvo eksponuojami dekonstrukcijos temą reprezentuojantys architektų Frank'o Gehry, Daniel'io Libeskind'o, Rem'o Koolhaas'o, Peter'io Eisenman'o, Zaha Hadid, Bernard'o Tschumi ir „Coop Himmelb(l)au“ projektai. Šie architektai, susiję dekonstruktyvizmu, po parodos atsiribojo nuo šios sąvokos, tačiau toliau kūrė dekonstruktyvią architektūrą. Dekonstruktivi įtaka juntama iki šiol, todėl dekonstruktyvizmo terminas neišnyko, ir šiandien yra naudojamas apibūdinti bendroms šiuolaikinės architektūros tendencijoms ir ne tik. Sekdamas pagrindinę antologiją ir su dekonstrukcijos terminu susijusius

⁶⁸ Almantas Bružas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo architektūros tęsiniu“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, p. 109-120.

įvykius, Andreas'as Papadakis pabrėžia, kad „per trumpą laiko tarpą kelios mintys architektūroje sukūrė dekonstruktyvizmo judėjimą, nes tai tapo svarbu ir viešai reikšminga“.⁶⁹ Dekonstruktyvizmo įtaka tęsiasi iki šiol, Nikos A. Salingaros'os leidinyje „Anti-Architecture and Deconstruction“ kuris skirtas architektūros apžvalgai, architektas Isaac'as Meir'is teigia, jog „dekonstruktyvizmas yra architektūrinis stilius, kuris pastaraisiais metais darė didelę įtaką architektams ir pedagogams, taip pat buvo viena iš pagrindinių priežasčių, skatinanti vykdyti politinius ir sociokultūrinius projektus“.⁷⁰ Galima teigti, jog ši įtaka nebuvo tik mados reikalas, nes dekonstruktyvizmas susilaukė ir neigiamų atsiliepimų, dauguma iš jų kaltino dekonstrukciją, kaip darančią neigiamą įtaką projektui ir tuo pačiu architektūrai, iš tikrųjų, apie šią problemą savo apžvalgoje užsimena ir I. Meir'is:

Architektai neturėtų mėgautis konstruktyvios dviprasmybės atmosfera, sukurta pseudofilosofijos ir disciplinos, apie kurią jie neturi jokio supratimo. Laikas architektams suprasti, kad agresyvi ir savarankiška grupė pagrobė architektūrą, jos mokymą ir diskusiją.⁷¹

Žinome, kad dekonstruktyvizmo filosofiją ir pagrindus sukūrė P. Eisenman'as bendradarbiaudamas su prancūzų filosofu J. Derrida, tačiau pradžioje buvo sukurta daugiau teorinė, ideologinė šio judėjimo pusė. Dekonstruktyvizmo praktikai įtakos turėjo Rusijos konstruktyvizmo formalus eksperimentavimas ir geometrinių formų disbalansas. Taip pat dekonstruktyvizmas yra neatsiejama XX-ojo amžiaus meno judėjimų dalis, tokių kaip dadaizmas, futurizmas, ekspresionizmas, kubizmas, minimalizmas ir šiuolaikinis menas. Dekonstruktyvizmas kuria kitokią architektūrą atmesdamas modernizme sukurtas taisykles, tokias kaip forma turi sekti funkciją, formos grynumas ir paprastumas arba „teisingų“ medžiagų naudojimas.

J. Derrida, P. Eisenman'as, Daniel'ius Libeskind'as⁷² ir visi kiti architektai dekonstruktyvistai buvo susidomėję „metafizikos buvimu“, todėl remiantis

⁶⁹ Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew E. Benjamin, *Deconstruction: Ominbus Volume*, New York: Rizzoli International Publications, 1989, p.17.

⁷⁰ Isaac Meir, in Nikos A. Salingaros, *Anti-Architecture and Deconstruction*, London: Architectural Review, 2005, p. 5–104.

⁷¹ Ibid., p. 106.

⁷² Daniel Libeskind, *Imperial War Museum North Earth Time*, [interaktyvus], archyvas 2006, [žiūrėta 2013-04-25],

architektūros teorija galima teigti, jog *buvimo metafizika* yra svarbiausia dekonstruktyvizmo filosofijos tema. Manoma, kad architektūra yra kalba, gebanti pranešti reikšmę ir lingvistinės filosofijos metodais gauti atsakymą.⁷³ Buvimo ir nebuvimo arba kietojo kūno ir tuštumos dialektika pastebima daugelyje P. Eisenman'o projektų. Tiek J. Derrida ir P. Eisenman'as mano, kad padėtis arba buvimo vieta yra architektūra, o pati buvimo ir nebuvimo dialektika yra sutinkama konstravimo ir dekonstravimo procese.⁷⁴ Bet kokia architektūros dekonstrukcija reikalauja tam tikro archetipinės konstrukcijos egzistavimo, stipriai įsitvirtinusios visuomenės sąmonėje, žaidžiama su tradicijomis ir lūkesčiais. Kaip pavyzdys, galėtų būti Frank'o Gehry gyvenamasis namas Santa Monikoje (1978), kuris šiandien visuomenėje gerai žinomas kaip dekonstruktyvistinis pastatas. Iš pradžių tai buvo tipiškas priemiestinis namas, įgyvendintas kartu su socialinių reikšmių kompleksu. F. Gehry dekonstravo tradicines erdves ir nesudėtingus planus, pakeisdamas ne tik fizinę pastato formą, bet ir tradicinius įsitikinimus visuomenės sąmonėje. Dekonstruktyvistai, kaip ir P. Eisenman'as savo dekonstruktyvios kūrybos pradžioje, taip pat naudoja J. Derrida dekonstrukcijos teorijos sąvokas, tokias kaip *pėdsakas* ir *ištrynimai*. D. Libeskind'as savo ankstyvuosius darbus įsivaizdavo kaip rašymą arba kaip rašto diskursą. Susiedamas architektūrą su rašymu dažnai dirbo su konkrečia teksto forma, darydavo architektūrines skulptūras iš knygų, architektūriniais maketams naudodavo atspausdintus tekstus. *Pėdsako* ir *ištrynimo* sampratą D. Libeskind'as išdėstė savo esė⁷⁵, taip pat suprojektavo žydų muziejų Berlyne (1999). Muziejus sukurtas kaip Holokausto *ištrynimo pėdsakas*, kurio pagalba aiškiai ir skaudžiai reprezentuojama pasirinkta tema. Šalia muziejaus P. Eisenman'o sukurtas „Vietnamo veteranų memorialas“ (2005), skirtas nužudytiems Europos žydams, taip pat atspindi *pėdsako* ir *ištrynimo* temas.

Kitas dekonstruktyvios architektūros įkvėpimo šaltinis, kaip minėta, buvo XX-ojo amžiaus pradžioje susiformavę rusų konstruktyvizmo ir italų futurizmo

<http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/imperial-war-museum-north/>, citata „Šis projektas plėtoja sritį tarp dviejų interesų [...] Rodydamas j tai, ko nėra“.

⁷³ Curl James Stevens, *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: University Press, 2007, p. 880.

⁷⁴ Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser, *Chora L Works*, New York: The Monacelli Press, 1997, p. 56.

⁷⁵ Daniel Libeskind, *Between the Lines: Extension to the Berlin Museum, with the Jewish Museum*, The MIT Press, No. 12, Aug., 1990, p. 18–57.

judėjimai. Dekonstruktivistams įtaką darė jų grafika ir įsivaizduojama architektūra, kurios tik nedidelė dalis buvo sukonstruota. Rusų menininkai Naum'as Gabo, El'is Lissitzky, Kazimir'as Malevich'ius ir Alexander'is Rodchenko, darė įtaką dekonstruktyvistų architektų, tokių kaip Zaha Hadid ir „Coop Himmelb(l)au“, grafinei geometrinių formų prasmei. Dekonstruktivistai ir konstruktyvistai domėjosi tektonika ir jos teikiamomis abstraktaus surinkimo galimybėmis. Abu judėjimai domėjosi radikaliu paprastų geometrinių formų pirminiu meniniu turiniu, išreikštu grafika, skulptūra ir architektūra. Tačiau konstruktyvizmas labiau siejamas su purizmo⁷⁶ kryptimi, o ne su dekonstruktyvizmu, kur forma dažnai dekonstruojama išardant pačią konstrukciją. Taip pat, konstruktyvizme sumažėjęs arba visai nepropaguojamas socialinių ir kolektyvinių priešasčių gynimas. Pirminiai grafiniai konstruktyvistų leitmotyvai buvo stačiakampis ir trikampis, vėliau pereita prie pagrindinių geometrinių kvadrato ir apskritimo formų. Rusų konstruktyvistai savo kūryboje taip pat mėgo naudoti techninius ir inžinerinius brėžinius. Panašių techninių brėžinių seriją „Micromegas“ sukūrė ir architektas D. Libeskind'as.

Nepaisant visų su dekonstrukcija susijusių privalumų, dekonstruktyvizmas yra lydimas daugybės kritikų. Galima sakyti, jog dekonstruktyvizmas kaip architektūrinis stilius gerai atskleidė dekonstrukcijos vizualumo problemas. Viena iš pagrindinių dekonstrukcijos problemų, ne tik architektūros, bet ir grafinio dizaino srityje, yra dekoravimas. Kartais filosofinis dekonstravimo procesas virsta grynai estetiniu dekoravimo veiksmu. Terminas „dekoravimas“ yra etimologiškai kilęs iš lotynų kalbos žodžio *decorāre*, kuris reiškia puošti arba išsiskirti.⁷⁷ Šis papuošimas arba dekoravimas yra tik pastato struktūros priedas, kaip struktūros užpildas. Dekoravimas neprimena tektoninės struktūros ir nėra susijęs su ja, panašiai kaip graikų laikais ornamentas buvo medžiaga išreikšta struktūros laikysena. Pasak Adrian'o Forty, kalbant apie architektūrą, „struktūros“ terminas gali būti suvokiamas trejopai.⁷⁸ Pirmasis

⁷⁶ *Purizmas* – prancūzų modernistinės tapybos kryptis, kuri pasireiškė 1916–1925 m. Skelbė priešiškimą kubizmo dekoratyvumui, daiktų deformacijai, turėjo analogijų su neoplasticizmu bei konstruktyvizmu; pabrėžė vadinamąją gryną formą – racionalų ir tikslingą svarbiausių daikto formų perteikimą.

⁷⁷ Marlies Philippa, *Etymologisch Woordenboek*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, p. 34.

⁷⁸ Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, New York: Thames & Hudson, 2000, p. 276–285.

apibrėžimas susijęs su bet koku pastatu ir reiškia visumą. Antrąją termino reikšmę autorius apibūdina cituodamas Eugène-Emmanuel'į Viollet-le-Duc'ą: „struktūra tai pastato karkasinė sistema, atskirta nuo kitų jo elementų, tokių kaip dekoras, apdaila ir funkcija“.⁷⁹ Šiam „struktūros“ termino apibrėžimui yra artima trečioji reikšmė, kuri žinoma kaip schema per kurią elementų įvairovė tampa suprantama ir paprastai identifikuojama pagal tektoninių dalių išdėstymą visuose architektūros objektuose. Tektoninė struktūra yra apibrėžimų triados dalis, matoma visoje architektūroje kaip tektonika ir tuo pačiu apčiuopiamas materialus vektorius, konvertuojamas į nuolatos įtraukiančią sąveiką, apie kurią savo tekstuose kalba Kenneth'ėris Frampton'as.⁸⁰ [7. il.] Pasak jo konstravimo poezija ir meno kūrimas yra išreikštas tektonikos galimybe išvengti harmoniškumo architektūroje.⁸¹ Šis teiginys yra visiškai priešingybė Robert'o Charles'o Venturi „dekonstruotos pašiūrės“ sąvokai, kurią galima interpretuoti, kaip nestilingą, mitinę vidaus discipliną. R. Venturi „dekonstruota pašiūra“ gali būti suvokiama kaip istorinė aliuzija ir „pašiūrės“ dekoravimas, darant architektūrą turtingesne, būtent tai ką modernizmas užmiršo padaryti.⁸² Žodis „tektonika“ yra kildinamas iš graikų žodžio „tekton“, kuris reiškia dailidę arba statybininką. Pasirinkta tektonikos konotacija yra išraiškingas materialios struktūros potencialas, kuriame pagrindinis dėmesys skiriamas pastato sudedamosioms dalims.⁸³ Taip pat, siejama su apčiuopiama pastatų struktūra ir gebėjimu struktūrą išreikšti tekstūra. Priešdėlio „archi“ pridėjimas prie „tektonikos“ termino, paaiškina, kad mes turime reikalą su tektonine struktūra architektūroje. Vis dėlto architektonika turėtų būti nagrinėjama ne tik šiomis prasmėmis, bet svarstoma pasitelkiant ir dekonstrukcijos filosofiją.

⁷⁹ Ibid., p. 276.

⁸⁰ Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in 19th and 20th century architecture*, Cambridge (Mas.): MIT Press, 2001, p. 65.

⁸¹ Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 516–517.

⁸² Robert Charles Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art Press, 1990, p. 45–78.

⁸³ Evert Kleijer, *Instrumenten van de Architectuur: De Compositie van Gebouwen*, Amsterdam: Uitgeverij Sun, 2004, p. 106–111.



8. a. F. Gehry Vitra dizaino muziejus, 1989, b. D. Libeskind „Westside“ prekybos ir laisvalaikio centras, 2008, c. Z. Hadid geležinkelio stotis Insbruke, 2007.

J. Derrida vėlesnėje savo kūryboje pabrėžia faktą: dekonstrukcijos nėra tuo atveju kai heterogeniškumas yra vien tik stilius, kuris nieko nedaro su statinio struktūros šaknimis. Ne taip kaip P. Eisenman'o architektūros funkcija, kuri savyje nešioja reikšmę. Architektūra yra kalba ir dizainas, tekstas, kuriame veiklos ir medžiagų organizavimas nebėra duominuojantis, o procesas, suteikiantis prasmę yra begalinis. P. Eisenman'ui dekonstrukcija yra konstruktyvi veikla, kuri turėtų būti įtraukta į projektavimo ir statybos procesą. Taip pat, jis sutinka, jog dekonstrukcija nėra stilius, bet požiūris, kuris tapęs stiliumi arba mada visada yra „užpuolamas“. Dekonstrukcija nėra nepastebima ir žymi tai, kas negali įgyti formos, panašiai kaip sprendimas, pasiūlytas (laikiniai) išspręsti problemą. Architektoninis objektas turėtų išreikšti tai, kas dar neįgyvendinta ir negali būti įgyvendinta. Architektas teoretikas Neil'as Leac'as taip pat pabrėžia, kad J. Derrida sukurta dekonstrukcija nėra architektūrinis stilius. Kaip pavyzdys, gerai iliustruojantis dekonstrukciją architektūroje, galėtų būti anksčiau minėtasis „Wexner“ šiuolaikinio meno centras (Kolumbas, Ohajo valstija, 1989), kuris fragmentiškai pristato modernistinę architektoninės pastato struktūros reikšmę. Pastato išvaizda išoriškai primena seną pilį, reprezentuojančia būtent tą vietą. Likusi pastato dalis su pagrindiniu įėjimu suprojektuota iš metalinių strypų kaip įsivaizduojama pastato tąsa, eiliniam žmonėms gali atrodyti tarsi dekoro elementas, tačiau šį dialektinį architektūrinės struktūros suskaidymą galima pateisinti.

Lyginant ankstyvuosius dekonstruktyvistų darbus su naujaisiais šių dienų architektų, visuomenėje žinomų kaip dekonstruktyvistai, projektais randame ne daug tos pačios dekonstruktyvios dialektikos. Dekonstrukcijos kriterijai, tokie kaip *išardymas*

arba *fragmentavimas*, nedalyvauja architektūrinėje struktūroje, vietoj to, čia dominuoja architektūrinių elementų gausa. Nežiūrint šios dekonstruktyvių dekoratyvinių elementų gausos, teoriškas dekonstrukcijos pagrindas yra mažas. R. Venturi atstovauja postmodernizmo architektūrą, kurioje dekoravimas ir istorinė aliuzija prisideda prie architektūros turtingumo, visa tai ko atsisakė modernizmas. „Dekonstruota pašiūrė“ gali būti vertinama kaip požiūris atsisakyti modernizmo, kuris yra visiškai priešingas dekonstrukcijai. R. Venturi ženklų ir ornamentų taikymas pragmatinėje architektūroje gali įdiegti filosofinius semiologijos sunkumus, kita vertus J. Derrida dekonstrukcija, turi abejoti pagrindine struktūra, kaip ir funkciniais pastatų aspektais. Architektoninės struktūros dekonstrukcija, aiškiai matoma „Wexner“ šiuolaikinio meno centre. F. Gehry suprojektuotame „Vitra“ dizaino muziejuje (1989) dekonstruojamos forma ir erdvė, tačiau pagrindinė funkcinė schema ir tektoninė struktūra lieka nepalietos. Iškyla klausimas, ar šiandieninių dekonstruktyvistų projektuose įmanoma surasti pirmųjų dekonstruktyvistų suformuotą dekonstrukcijos ideologiją, kaip pavyzdį galima paminėti D. Libeskind'o „Westside“ prekybos ir laisvalaikio centrą (2008) ir Z. Hadid geležinkelio stotį Insbruke (2007). [8. il.] Atrodo, kad ilgainiui atsitiko tai, ką J. Derrida vadina pirmąja dekonstrukcijos faze (Jacques Derrida: Dekonstrukcijos teorija, 15 psl.), nes apipavidalinimas hierarchiškai paplito ir iš esmės tapo svarbiausias. D. Libeskind'o ir Z. Hadid projektuose architektūriniai elementai skirti pastato atvaizdo dekoravimui. Dekonstruktivizmas sulaukęs daug dėmesio pirmoje fazėje taip ir neperėjo į antrąją fazę, kurioje dekonstruktyvistai nagrinėdami dabarties ir ateities santykį savo kūryba turėjo parodyti tą mažą skirtumą tarp praeities ir dabarties. Galbūt ne visada šių dienų dekonstruktyvistai naudoja tektoninę struktūrą kaip dekorą, tačiau visiškai aišku, kad per visą tą laiką pastato reprezentatyvumo svarba stipriai išaugo. Jeigu architektoninę struktūrą dekonstruktyvistai naudoja siekdami papuošti pastatą, ir tuo pačiu pagerinti savo įvaizdį, reiškiasi J. Derrida dekonstrukcija nėra naudojama pagal jos paskirtį, todėl toks fragmentiškas dekonstrukcijos panaudojimas gali būti įvardijamas tik kaip stilius. Leslie Jaye Kavanaugh apie naujos struktūros paieškas atsiliepia taip: „aš neskelbsiu metafizikos mirties, jos destrukcijos ar jos dekonstrukcijos [...] Taigi, šis projektas skirtas sukurti metafiziką, iš dar vienos filosofinės architektonikos. Galiausiai, įveikti,

pabėgti, pabaigti, dekonstruoti, peržengti, mano nuomone, šiuo metu ne tik kad neįmanoma, bet galbūt net pageidautina“.⁸⁴

Po britų architekto ir architektūros kritiko K. Frampton'o knygos „Modern Architecture: A Critical History“ (1992) ir jo „kritinio regionalizmo“ sampratos pasirodymo architektūros teorijos viduje atsirado entuziastinga kritiška sąmonė. Nežiūrint į J. Derrida filosofinę įtaką, dekonstruktyvizmas turi tokį patį kritiškos teorijos pagrindą kaip ir visos kitos pagrindinės postmodernizmo atšakos. Apžvelgiant kritiškas dekonstruktyvizmo teorijas galima įžvelgti du pagrindinius aspektus, tai aktualumas ir analizės. Pirmoji kritiškos teorijos dalis iš naujo nagrinėja ir bando recenzuoti senus dekonstruktyvistų darbus ar precedentus, kita dalis į pirmą planą iškelia ir svarsto su dekonstrukcija susijusias estetiškumo problemas. Kaip pavyzdys galėtų būti tas pats „Wexner“ šiuolaikinio meno centras. Kritiška teorija, kaip ten bebūtų, yra kapitalizmo ir jo pertekliaus kritika, todėl šiuo atžvilgiu daugelis dekonstruktyvistų darbų yra tiesiog pasmerkti, ypač jeigu jie sukurti elitui ir yra brangūs objektai, nežiūrint teigiamų recenzijų ar atsiliepimų apie objekto dizaino konvencijas. Skirtumas tarp kritikos dekonstruktyvizme ir kritikos kritiškam regionalizme, toks kad kritiškas regionalizmas mažina bendrą sudėtingumo lygį, nes bandant suderinti modernizmo architektūrą su vietos skirtumais išlaiko aiškesnę analizę. Tiesą sakant, taip atsiranda „liaudiško“ modernisto sąvoką. Kritiškas regionalizmas atskleidžia savikritikos trūkumą ir vietos utopizmą. Dekonstruktyvizmas priešingai, palaiko savikritikos ir išorinės kritikos, bei bendrą sudėtingumo lygį.

Kritikai dekonstruktyvizmą suvokia kaip turintį mažai socialinių reikšmių grynai formalų pratimą. K. Frampton'as mano, kad jis skirtas „žmogui, priklausančiam elitui arba atsiskyrėliui“.⁸⁵ Nikos Salingaros'as dekonstruktyvizmą vadina „virusine išraiška“, kuri įsiveržia į dizaino mąstymą siekiant sukurti sunaikintas formas, kurias panašai aprašo J. Derrida ir Philip'as Johnson'as, o tai reiškia viso judėjimo pasmerkimą.⁸⁶ Kita kritika panaši į dekonstrukcionizmo filosofiją, teigia kad dekonstruktyvizmo aktas nėra empirinis procesas, todėl tai gali būti priežastis, kodėl

⁸⁴ Leslie Jaye Kavanaugh, *The Architectonic of Philosophy: Plato, Aristotle, Leibniz*, Amsterdam: University Press, 2007, p. 73.

⁸⁵ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, 3rd edition, 1992, p. 313.

⁸⁶ Nikos Salingaros, *Anti-Architecture and Deconstruction*, Umbau-Verlag, 3rd edition, 2008.

architektas tiek daug nori ir kenčia dėl pastovumo trūkumo. Taip pat galima manyti, jog judėjimo pradžioje sukurta dekonstruktyvizmo filosofija yra prarasta ir viskas, kas liko – tik estetiškas dekonstruktyvizmas.⁸⁷ Dar kita kritika atmeta prielaidą, kad architektūra yra kalba, gebanti būti filosofinių kalbų objektu. Jeigu praeityje ji ir buvo kalba, tai kritikų įsitikinimu, dabar tikrai nebėra. Kiti abejoja dekonstrukcijos išmintimi ir poveikiu būsimoms architektų kartoms, nes ji atmeta praeitį ir nepristato jokių aiškių vertybių, bet dažnai vykdo strategijas, kurios tyčia kursto agresyvius žmogaus pojūčius.⁸⁸

Kritiškai žvelgiant į dekonstruktyvizmą tampa aišku, jog negalima visko, kas susiję su dekonstrukcija vadinti vienu vardu – „dekonstruktyvizmas“. Galutinai atsiskyrusi nuo teksto analizės J. Derrida dekonstrukcija architektūroje tapo visiškai kitu judėjimu, kuris daugiau nagrinėja vizualumo problematiką, bet ne filosofiją. Pirmųjų dekonstruktyvistų architektų projektai yra glaudžiai susiję su dekonstrukcijos teorija, todėl jų negalima lyginti su naujais dekonstruktyvistinio dizaino objektais. Pagrindinės dekonstruktyvizmo filosofijos temos, tokios kaip *metafizikos buvimas*, *pėdsakas* ar *ištynimas*, aptinkamos ir šiandieniniuose dizaino objektuose, tačiau jos savaip interpretuojamos ir papildomos.

Tyrinėjant dekonstrukciją architektūroje, grafiniame dizaine, fotografijoje ir šiuolaikiniame mene galima įžvelgti ir naują dekonstrukcijos teorijos tematiką, kurią plačiau aptarsiu kitame skyriuje. Laikui bėgant pakito dekonstrukcijos panaudojimo galimybės, siekiai ir būdai. Dekonstravimo metodų ir priemonių gausa neleidžia šio reiškinio pavadinti vienu žodžiu, taip pat lengvai įvardinti panašumus ir dėsningumus, susijusius su vizualiniu dekonstrukcijos panaudojimu. Dėl šių priežasčių dekonstruktyvistinis dizainas negali būti apibūdinamas naudojant stiliaus sąvoką, todėl yra individualiai tyrinėjamas ir aptariamas. Akivaizdu, kad dekonstruktyvistinio dizaino objektus persekioja „dekonstruktyvizmo“ terminas, kuris istoriškai saistomas su P. Eisenman'o dekonstruktyvizmo filosofija architektūroje. Šiame teoriniame darbe taip pat taikomas istoriškai susiklostęs „dekonstruktyvizmo“ terminas, o dekonstrukcijos

⁸⁷ Judhajit Chakraborty, *Deconstruction: From Philosophy to Design*, Arizona: State University, 2006.

⁸⁸ Curl James Stevens, *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: University Press, 2007, p. 880.

panaudojimas kuriant dizaino objektus įvardinamas kaip „dekonstruktyvistinis dizainas“. Nagrinėjami dizaino objektai pasirenkami remianti dekonstruktyvizmo filosofija, bet papildomi šiandieninėmis teorinėmis įžvalgomis. Apibendrinant galima pasakyti, jog dekonstruktyvistinis dizainas suvokiamas kaip dizainas aukštinantis ne tik estetines objekto savybes, bet ir gilų filosofinį kontekstą. Filosofinis turinys, tūnantis kiekviename dekonstruktyvistinio dizaino objekte, suvokiamas kaip individualus intelektualumas sąlygojantis kolektyvinį inovatyvumą.

2. DEKONSTRUKTYVIZMAS ARCHITEKTŪROJE IR DIZAINE

2.1 DEKONSTRUKTYVISTINĖ ARCHITEKTURA

Kalbant apie dekonstruktyvizmą šiandieninėje architektūroje ne kaip stilių, bet kaip tam tikrą reiškinį galima tik pabrėžti, jog šis judėjimas daro įtaką jauniems architektams, keičia visuomenės požiūrį, ir iki šių dienų aktyviai veikia. Dekonstruktyvios architektūros atstovais išliko tie patys septyni architektai prieš dvidešimtmetį dalyvavę pirmojoje dekonstruktyvistų parodoje (1988). Šiandien jų darbai vis dar stebina, šokiruoja ir tuo pačiu įkvepia naujus kūrėjus. Šie architektai niekada nebūdami kartu, kurdami atskirai ir skirtingai, tapo pavyzdžiu ir autoritetais naujoms architektų kartoms. Šiame skyriuje tarpusavyje lyginant ir analizuojant skirtingus dekonstruktyvizmo atstovus bandoma nustatyti, kaip dekonstrukcinio metodo panaudojimas vizualiniuose menuose veikia visuomenės inovatyvumą. Siekiama išsiaiškinti dekonstruktyvios praktikos sėkmės paslaptis. Pradedant architektūra ir baigiant konceptuali menu aptariami šiandieniniai dekonstruktyvistai ir jų, visuomenės požiūrį keičiantys, kūriniai.

Disertacijoje neskiriama dėmesio Lietuvos dekonstruktyvistinės architektūros analizei, nes tyrimas, jo uždaviniai ir meno projektas daugiau koncentruoti į dekonstruktyvistinį dizainą, ypač (at)vaizdo dekonstrukcijos analizę,

todėl Lietuvos kontekstas daugiau tiriamas ir aptariamas kalbant apie (at)vaizdo deformacijas, grafinį dizainą, šiuolaikinį meną. Dekonstruktivistinė architektūra Lietuvoje reiškėsi fragmentiškai, „kiek ryškesni realizuoti dekonstruktyvizmo architektūros požymių turintys kūrybiniai bandymai matomi tik XX ir XXI amžių sandūroje, tačiau ir jie yra pavieniai bei gana atsitiktiniai. [...] Šalies architektūrinėje literatūroje nėra aiškiai įvardyti ir sugrupuoti dekonstruktyvizmo architektūros statiniai bei jų kūrėjai“.⁸⁹ Apie dekonstruktyvizmą Lietuvos architektūroje savo tekstuose užsimena Almantas Bružas, Gytis Oržikauskas⁹⁰, plačiau apie šią kryptį savo daktaro disertacijoje „Šiuolaikinės Lietuvos architektūros meninės raiškos tendencijos“ (2013) kalba Algimantas Mačiulis.⁹¹

Architektūros aplinkoje nagrinėjama pasauliniame kontekste gerai žinomų dekonstruktyvistų Daniel'io Libeskind'o (1946) ir Zaha Hadid (1950) kūryba. Šie kūrėjai pasirinkti dėl asmeninių simpatijų jų projektams. Noriu pabrėžti, kad kitų dekonstruktyvizmo architektų, tokių kaip R. Koolhaas'o, F. Gehry'io, „Coop Himmelb(l)au“ ir kt., kūrybą taip pat galima sieti su „kuriančios dekonstrukcijos“ sąvoka. D. Libeskind'as ir Z. Hadid nėra vieninteliai „kuriančios dekonstrukcijos“ architektai, o jų pastatai ne visada turi teorinį dekonstrukcijos pagrindą, galima sakyti, daugumą jų sukurti kaip dekoratyviniai objektai. Todėl kaip priešybė jiems pasirinktas kitokio dekonstruktyvistinio požiūrio į architektūrą atstovas, amerikiečių menininkas Gordon'as Matta-Clark'as (1978). Atskleidžiant dekonstrukcijos fenomeno daugiaprasmiškumą ir galimybes, dekonstruktyvizmas architektūroje nagrinėjamas keliais aspektais, vienas iš jų – šiame skyriuje plačiau aptariama architektūros transformacijos idėja. Pasirinkti du Lietuvoje svarbūs rakursai: daugiabučių renovacijos problematika ir antrinio medžiagų vartojimo tema. Taikant dekonstravimo metodus parodoma kaip galima išspręsti net ir sociokultūrines problemas. Kitas aspektas –

⁸⁹ Almantas Bružas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo architektūros tęsiniu“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, p. 109–120.

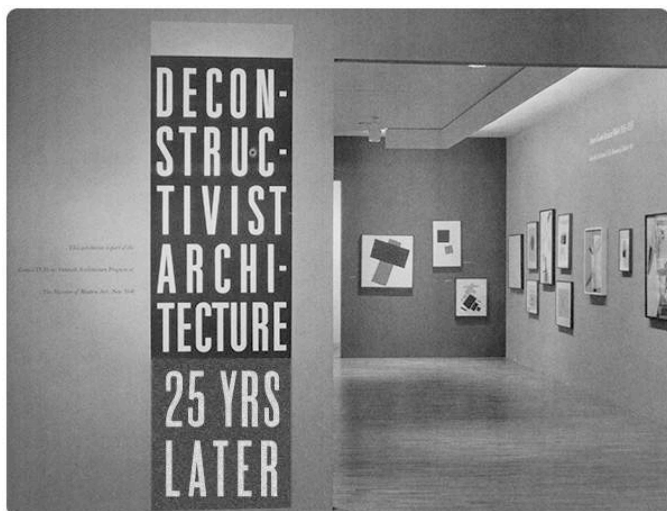
⁹⁰ Gytis Oržikauskas, „Erdvinis naratyvas ir formos percepcija istorinės ir šiuolaikinės architektūros kompozicijose“, in: *Vilniaus gedimino technikos universitetas*, Vilnius, 2013 5(3): 289–295.

⁹¹ Algimantas Mačiulis, „Dekonstruktyvizmo ir minimalizmo tendencijos šiuolaikinėje Lietuvos architektūroje“, in: *Vilniaus gedimino technikos universitetas*, Vilnius, 2013, *daktaro disertacija: Šiuolaikinės Lietuvos architektūros meninės raiškos tendencijos*, p. 107–132.

visuomenei aktuali ir su meno projektu „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ glaudžiai susijusi viešųjų erdvių tema. Viešųjų erdvių nebuvimo problema šiuo metu aktuali Lietuvos didmiesčiuose, ypač sostinėje.

Prisimenant 1988 m. šiuolaikinio meno muziejuje vykusią dekonstruktyvistinės architektūros parodą, kurioje po dviprasmiška antrašte „Dekonstruktivi architektūra“ dalyvavo septyni dalyviai – Peter'is Eisenman'as, Frank'as Gehry, Zaha Hadid, Rein'as Koolhaas'as Daniel'is Libeskind'as, Bernard'as Tschumi ir „Coop Himmelb(l)au“ – buvo vienareikšmiškai vertinami ir tuo pačiu metu nepripažįstami kaip „teoretikai“, kritikuojami įvairių postmodernistinių ir konservatyvių anti-intelektualų šalininkų. Bet kokia mintis, jog dekonstruktyvizmas yra judėjimas, egzistuojantis už meno galerijos sienų buvo iškart atmetama. Tačiau dabar, po dvidešimt penkerių metų, šie architektai „teoretikai“ pasirodė esą pagrindiniai pasaulinio masto architektūros specialistai. Vis dar išlaikę formaliai teorišką ir iš anksto suprogramuotą architektūrinį kelią, šiandien jie yra nutolę nuo teorijos praktikoje, tačiau aktyviai dalyvauja reikšmingiausiuose dvidešimt pirmojo amžiaus pabaigos kultūros įvykiuose. Iš pradžių dekonstruktyvi architektūra didžiąja dalimi įsigalėjo Europos kontekste. Per pastaruosius penkis metus šių architektų, kaip kultūros kūrėjų vaidmuo dar išaugo. Dekonstruktyvios architektūros populiarumas ir gausa leidžia daryti išvadą, kad tai kas 1988 m. buvo pavadinta dekonstruktyvizmo vardu – tai ką šis judėjimas atstovavo, šiandien subrendo ir sulaukė pilnametystės. Anthony'is Vidler'is iškelia klausimą: „ar ši architektūrinė tendencija, kuri niekada nebuvo vieninga, pagaliau įgavo savo judėjimo kryptį?“⁹² Stilistinis įrodymas, jei toks gali būti pateiktas modernizmo kontekste, ginčytųsi su šia prielaida. Net atkakliems periodizatoriams ir stiliaus medžiotojams būtų sunku nustatyti šių architektų kūrybinės išraiškos bendrumą. Etiketės, tokios kaip „vėlyvasis modernizmas“ ir „neo-avangardas“ dekonstruktyvizmui apibūdinti netinka, tuo labiau jie visada priešinosi įtraukimui į apibendrintą postmodernizmą. Jei judėjimas ir gali būti identifikuotas, tai tik kaip visi šiuolaikiniai XX a. judėjimai, remiantis principu – bendra teorine pozicija.

⁹² Vidler Anthony, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, 2002, p. 145.



9. Dekonstruktivistų paroda, *Deconstructivist Architecture, 25Years Later*, MoMA galerija, Niujorkas, 2013.

Žodis „teoriškas“ turėdavo ypatingą reikšmę, kalbant apie 1980-uosius, 60-uosius ir 70-uosius metus, kiekvienas galėjo būti utopiniu (Paolo'as Soleri'is), technotopiniu („Archigram“), distopiniu („Archizoom“) ar net revoliuciniu (Situacionistai angl. „Situationists“). Dekonstruktivizmo judėjimas subūrė daug architektų, kurie įvairiais būdais bandė savarankiškai taikyti struktūralistinės ir poststruktūralistinės teorijos įžvalgas architektūroje. Vieni domėjosi pateikta semiotikos „prasmės“ analize, kiti struktūralizmo ir „struktūros“ atsitiktinumu, dar kiti domėjosi panašiais kaip ir amerikietis eseistas Clement'as Greenberg'is meno „formas“ klausimais arba tipologinio pastovumo ir transformacijos analize, kuri būtų identifikuojama miesto istoriniame precedente. Dekonstruktivistus vienijo bendra pozicija, kuri buvo nukreipta prieš kasdienį profesionalizmą, kuris buvo suprantamas kaip suvaržytas kompromisas tarp kūrėjų ir architektūrinės retorikos poreikio. Visi įtarė pasipriešinimą jų kuriamai „aukštai“ architektūrai ir buvo įsitikinę, jog architektūra turinti kažką pasiūlyti visuomenei yra tokia architektūra, kuri tvirtai laikosi vidaus kodų, formos ir sudėties. Šios pozicijos dėka atsirado daug skirtingų dekonstruktyvistinės architektūros išraiškos formų, nuo P. Eisenman'o abstrakcijos iki D. Libeskind'o ekspresionizmo, nuo ironiško R. Koolhaas'o modernizmo, B. Tschumi, ir Z. Hadid iki lakoniško F. Gehry'io ir architektų grupės „Coop Himmelb(l)au“ meistiškumo. Šių

architektų projektai neatitinka dekonstrukcijos interpretacijos pagal filosofinę ar literatūrinę teoriją, taip pat neturi nieko bendro su 1920-ųjų metų rusų konstruktyvizmu. Kiekvienas iš jų toliau plėtoja šias pareigas bei dekonstruktyvistines raiškos formas, taip skirtumas tarp septynių kūrėjų tampa vis ryškesnis. Išlieka bendras visus vienijantis pagrindas – „teorinė“ pozicija, su kuria jie visi pradėjo savo karjerą. Čia „teoriškumas“ reiškia ne tik intelektualų ar neįgyvendinamą, bet greičiau nuoseklų norą, su kiekvienu nauju projektu ištirti architektūros pobūdį, matyti projektą visada kaip architektūrinės kalbos apklausą savarankiškai, programiškai ir tipologiškai.⁹³

Praėjus lygiai dvidešimt penkeriems metams nuo pirmosios dekonstruktyvistų parodos (2013 m.), ten pat Niujorke modernaus meno muziejuje „MoMA“, buvo surengta antroji dekonstruktyvios architektūros paroda pavadinimu – „Deconstructivist Architecture, 25 Years Later“ [9. il.]. Jubiliejinę parodą lydėjo Barry’io Bergdoll’o kuruojama neoficiali diskusija „Deconstructivism: Retrospective Views and Actuality“, kurioje dalyvavo P. Eisenman’as, B. Tschumi ir vienas iš pirmosios dekonstruktyvistų parodos kuratorių M. Wigley. Šis įvykis paskatino viso pasaulio architektus vėl prisiminti dekonstruktyvistinę architektūrą ir jos septynis atstovus. Diskusijos metu buvo tyrinėjami per pastaruosius 25 metus įvykę pokyčiai ir aptariamas dekonstruktyvios architektūros poveikis. Taip pat buvo iškeltas klausimas ir ateities kartoms, kokią įtaką padarys ši paroda ir dekonstruktyvi architektūra dar po 25-erių metų? Sunku paneigti šių septynių architektų pasisekimą, kuriam didelę įtaką turėjo 1988m. įvykęs renginys. Kas įvyko, jog užsakovai, kurie anksčiau užsakinėję postmodernistinius projektus įgaliojo šituos architektus suprojektuoti jiems namus, muziejus, bokštus? Gerai apsvarsčius, pagrindiniai pasirinkimo prioritetai buvo forma ir stilius, dekonstruktyvi architektūra padarė tik tai, jog sudėtingas, suardytas formas platesnei auditorijai pateikė kaip „lengvai virškinamas“. Pirmoji dekonstruktyvistų paroda dėmesio centre išbuvo vos kelis mėnesius, bet kaip tarptautinė kryptis plečiasi iki šių dienų. M. Wigley diskusijos metu susirinkusiems uždavė klausimą: „ar galėtų panaši paroda į „Deconstructivist Architecture“ (1988) vykti šiandien?“ Ar šiandienis architektūrinis klimatas priima žanrą, apibrėžiantį momentą?⁹⁴ B. Tschumi tvirtina, kad

⁹³ Ibid., p. 150.

⁹⁴ Bergdoll Barry, Eisenman Peter, Tschumi Bernard, Wigley Mark, *Deconstructivism: Retrospective Views and*

šiandien nėra nieko kas konkuruotų su dekonstruktyvistų architektūra, kaip postmodernistinė architektūra prieš 25 metus ir siūlo tokią parodą pavadinti „Iconism“, tokiu būdu akcentuojant architektų dekonstruktyvistų pomėgį kurti ikonas. Tai reiškia, jog pagrindinė konkurencinė kova likusius kelis dešimtmečius turėtų vykti tarp B. Tschumi ir šešių jo kolegų. Taip 25-erių metų sukakties progai paminėti skirto renginio metu susirinkusi architektų – teoretikų grupė ironiškai skambindami savo laidotuvių varpus, kviečia jaunesnę kartą žengti į priekį su naujomis alternatyvomis.

Žiūrint į šiandieninių jaunų architektų kūrybą pasauliniu mastu galima surasti nemažai dekonstruktyvios architektūros pavyzdžių. Deja, dėl informacijos ir kompetentingų literatūrinių šaltinių stokos, per daug skirtingos, nepastovios autorių kūrybos sunku susintetinti ir aptarti jaunosios kartos atstovų dekonstruktyvistinius projektus, tuo labiau išskirti bendrus dėsningumus ar naujas su dekonstrukcijos teorija susijusias ypatybes. Pasak A. Mačiulio, vienu pirmųjų dekonstruktyvistinės raiškos bandymų Lietuvos architektūroje galima laikyti Kauno IX forto memorialinio komplekso projektą (G. Baravykas 1983 m.). Nors kai kurių architektūros tyrinėtojų šis kompleksas įvardinamas kaip struktūralistinis. Tą patį galima pasakyti ir apie kitus dekonstruktyvistinės architektūros statinius Lietuvoje: prekybos centras „Žirmūnai“, Vilniuje (L. Merkinas, 1997 m.), administracinis pastatas Kaune, (G. Natkevičius, V. Kuliešius 2001 m.). Jie nėra stiprūs dekonstruktyvizmo pavyzdžiai, todėl visada kyla diskusijos ir ginčai dėl jų stilistikos.⁹⁵ Lietuvoje dėl panašiu laiku vykusio postmodernizmo ir dekonstruktyvizmo architektūros idėjų išplitimo riba tarp šių dviejų krypčių dažnai atvejais nežymi.⁹⁶ Septyneto įtaka jaunajai pasaulio kartai ir Lietuvos

Actuality, video in: [moma.org, \[interaktyvus\], įkelta 2013-22, \[žiūrėta 2013-11-04\],
http://www.moma.org/exploration/multimedia/videos/255.](http://www.moma.org/exploration/multimedia/videos/255)

⁹⁵ „Lietuvoje naratyvo šiuolaikinėje architektūrinėje kompozicijoje pavyzdžiu gali būti 1982–1989 m. Nepriklausomybės aikštėje E. Miliūno, E. Kisieliaus ir S. Jukšio suprojektuota Kauno paveikslų galerija. Daugelyje šaltinių šis pastatas laikomas būdingiausiu lietuviško postmodernizmo pavyzdžiu. Nepaisant to, nagrinėjant šio pastato kompoziciją niekada nebuvo identifikuoti ryškesni jo kompoziciniai aspektai“. Žr. Gytis Oržikauskas, „Erdvinis naratyvas ir formos percepcija istorinės ir šiuolaikinės architektūros kompozicijose“, in: Vilniaus gedimino technikos universitetas, Vilnius, 2013 5(3): 289–295.

⁹⁶ „Galima paminėti bendrovės „German Invest“ pastato Kaune Mickevičiaus gatvėje atvejį (architektai Vaidotas Kuliešius, Gintautas Natkevičius, 2001). Šis 1991–1993 m. projektuotas pastatas pasižymi dekonstruktyvistiškai įkypiomis langų angomis, tačiau dėl jo eksterjere matomo XX a. pradžios Kauno modernizmo architektūros žinomų elementų koliažo tai yra postmodernizmo architektūros dvasiai gana artimas kūrinys.“ Žr. Almantas Bružas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo

architektūriniam klimatui yra tiesioginė ir nenuginčijama, tačiau šios kartos dekonstruktyvizmo filosofija dar nėra susiformavusi. Dėl šių priežasčių, dekonstruktyvistinio inovatyvumo fenomenas architektūroje, tiriamas aptariant kelių garsiausių septyneto atstovų kūrybą. Analizuojant naudojamus dekonstravimo metodus ir priemones išskiriami pagrindiniai inovatyvumo aspektai. Kalbant apie dekonstruktyvizmą architektūroje ir kitose meno šakose, siekiant didesnio schematiškumo ir tuo pačiu aiškumo, įvedamos tokios sąvokos, kaip kurianti dekonstrukcija ir griaunanti dekonstrukcija.

Kurianti dekonstrukcija – kuriant dekonstrukciją tiesiogiai nenaudojami esami, jau sukurti objektai arba jų dalys. Dekonstrukcijai įgyvendinti sukuriama nauji vaizdai ir objektai, priskiriant tik jiems būdingas sąvokos ir intelektualias kolektyvines reikšmes. Tokiu būdu sukurtas dekonstrukcijas sudėtingiau pritaikyti, visuomenėje jos ne iškart pripažįstamos, nes savyje neturi istoriškai susiklosčiusių, dažniausiai esamiems ir žinomiems objektams būdingų, kolektyvinių reikšmių.

Griaunanti dekonstrukcija – kuriant dekonstrukciją naudojami sukurti vaizdai, istorijos ir objektai. Sugriaunamos anksčiau sukurtos taisyklės, jos reformuluojamos. Išardant ir perkonstruojant egzistuojančius objektus dekonstruojamos ir jų istoriškai susiklosčiusios visuomeninės kolektyvinės reikšmės. Perkonstravimo principu sukurta dekonstrukcija dažniausiai pasirenkama nagrinėjant aktualią problematiką, tokiu būdu suvokėjui lengvai perduodamas socialinis pranešimas.

architektūros tęsiniu“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, p. 109–120.

2.1.1 Kurianti dekonstrukcija: Daniel Libeskind ir Zaha Hadid architektūra

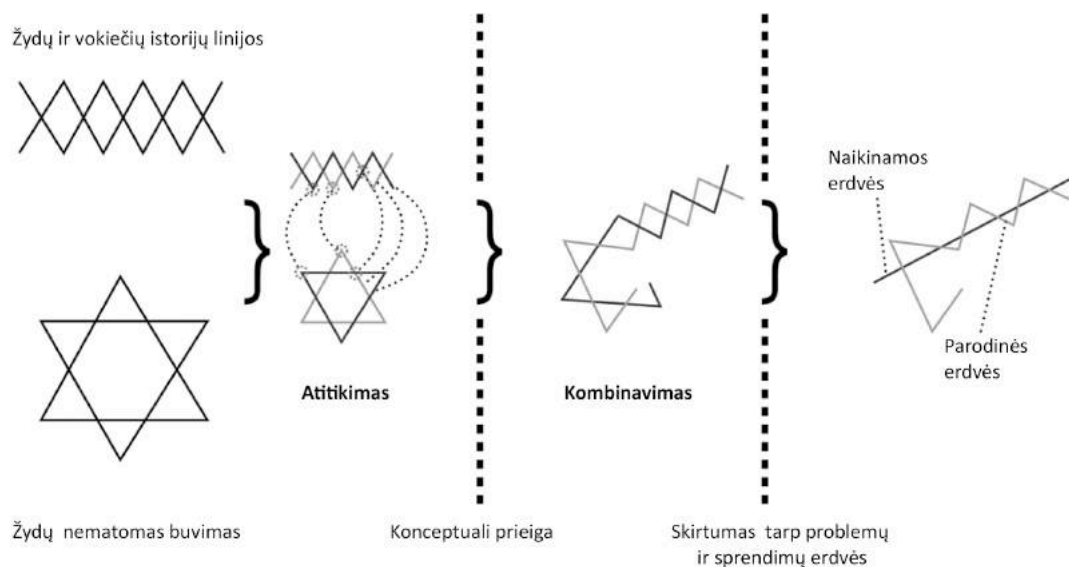
Daniel'io Libeskind'o (1946) ir Zaha Hadid (1950) architektūra aptariama išskiriant pagrindinius autorių individualumo ir jų kūrybos bruožus. Kūrėjai lyginami tarpusavyje siekiant atskleisti naujas dekonstravimo metodo panaudojimo galimybes architektūroje. Kaip jau žinome, autorius vienija J. Derrida suformuluota dekonstrukcijos teorijos ideologija ir pagrindiniai dekonstravimo principai, tačiau jų sukurtos tūrinės, vizualinės dekonstrukcijos nepanašios viena į kitą. Taip yra todėl, nes autorių kūryba pasižymi stipriu individualiu stiliumi, kuris, prisimenant ir kitus dekonstruktyvistus, būdingas visiems septyneto atstovams. Taip J. Derrida anksčiau sukurta dekonstrukcijos teorija tampa individualiu dekonstruktyvistiniu stiliumi, kuris šiandien yra glaudžiai susijęs su dizainu ir mada. D. Libeskind'o ir Z. Hadid kūryba neapsiriboja vien tik architektūra, kuriami tos pačios stilistikos interjerai, dizaino objektai, šviestuvai, baldai.

Daniel'io Libeskind'o skausmo architektūra ir stilius. D. Libeskind'o architektūrą ir individualų stilių galima vadinti vizualia skausmo išraiška, skausmo

architektūra. Norėdamas parodyti pasauliui jo istorijos siaubą, jis nusprendė tapti vienu iš „praeities atstovų“. Integruodamas į savo kūrybą naują viltį ir norą sukurti geresnę ateitį, nori padėti visuomenei suprasti praeitį ir įsisavinti ją. D. Libeskind'as nekuria beprasmės architektūros, kurios turinys nesusijęs su jos formomis, savo architektūra, sukeldamas stiprų poveikį jos lankytojams, perduoda socialinį pranešimą. Pasak jo, žmogaus egzistavimas nuolat lydimas smurto, todėl jo gyvenimo struktūra lieka amžinai „susukta“ ir netvarkinga.⁹⁷ Būtent šią dvasinę būseną jis projektuoja savo dekonstruktyvių formų pastatuose. Rekonstruotos Lietuvos nacionalinės dailės galerijos naujuosius administracinius korpusus (architektai Audrius Bučas, Darius Čaplinskas, Gintaras Kuginys, 2009) galima laikyti panašios, „keliančios grėsmę“ architektūros pavyzdžiu Lietuvoje. Juodi pasvirę tūriai yra ne tik kontrastas senajam pastatui (architektas Gediminas Baravykas, 1993), bet ir gali pasirodyti pavojingai pasvirę, griūnantys. Kitas pavyzdys galėtų būti dekonstruktyviai pasviręs kavinės „Skliautas“ paviljonas Kauno rotušės aikštėje (architektai Darius Čiuta, Rytis Vieštautas, 2000). Architektūros kritikai, tokie kaip Doris'ė Erbacher ir Peter'is Paul'is Kubitz'as teigia, jog D. Libeskind'as yra tikrų tikriausias dekonstruktyvistas, tačiau jis su tuo kategoriškai nesutinka ir vadina save šiuolaikiniu architektu, dirbančiu „su savo laiku“⁹⁸. D. Libeskind'o dekonstruktyvistinė ideologija priešinasi modernistų Ludwig'o Mies'o van der Rohe ir Walter'io Gropius'o iškeltai idėjai, jog pastatai turi būti neutralūs. Priešingai, kurdamas dekonstruktyvistinę architektūrą, jis nori susidurti su istorijos sudėtingumu bei realybės sutrikimu, būnant pastate jausti sielą, atmintį, prasmę. Kiekvieno projekto pradžioje, jis bando suvokti naujos „vietos esmę“, siekia sukurti pastatą, kuris gerbtų ir atspindėtų vietos arba pastato istoriją. D. Libeskind'o architektūros emocionalumas visada liudija praeitį, istoriją, supratimą ir pagarbą duotybėms. Galiausiai pats pabrėžia, kad jo architektūriniai „prisiminimai“ nėra skirti mirusiesiems, bet gyviesiems.

⁹⁷ Libeskind Daniel, *Daniel Libeskind: Countersign*, Rizzoli, First edition, 1992, p. 56.

⁹⁸ Erbacher, Doris ir Kubitz, Peter Paul, *You appear to have something against right angles*, in: *The Guardian*, [interaktyvus], įkelta 2007–10–11, [žiūrėta 2013–11–09], <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/11/architecture>.



10. Nancy J. Nersessian, D. Libeskind žydų muziejaus Berlyne (1999–2001) koncepcijos schema.
Nancy J. Nersessian, *Creating Scientific Concepts*, Cambridge, MA, US: MIT Press, 2008, p. 45.

Daugelį metų būdamas tik architektūros teoretiku ir profesoriumi D. Libeskind'as savo pirmąjį projektą realizavo sulaukęs 52 metų, pirmasis projektas – „Felix Nussbaum Haus“ muziejus (1998) Vokietijoje.⁹⁹ Anksčiau, kritikai vertindavo jo projektus kaip „neįgyvendinamus ir pernelyg savitus“.¹⁰⁰ Pirmas architektūrinis konkursas, kurį D. Libeskind'as laimėjo buvo 1987 m. daugiabučių namų projektas Vakarų Berlyne, tačiau sugriuvus Berlyno sienai šis projektas buvo nutrauktas. Žydų muziejus Berlyne (1999–2001) yra pirmasis D. Libeskind'o tarptautinis pasiekimas, garsinantis jo pavardę iki šių dienų. Įgyvendinus šį projektą stipriai išaugo autoriaus pasisekimas, tačiau tokios sėkmės kol kas nepavyko pasiekti nei vienam naujam jo projektui. Šiandien, kalbant apie architektūrą ir urbanistiką, D. Libeskind'as yra tarptautinė vyraujanti figūra, gerai žinoma dėl savo tarpdiscipliniškumo ir naujo kritinio diskurso apie architektūrą. D. Libeskind'as savo knygos „The Space of Encounter“ (2000) įžangoje atskleidžia kaip prasidėjo ir vystėsi dekonstruktyvi kūryba:

⁹⁹ Yu, Myung-hee, *Daniel Libeskind, OPUS 1946-present*, South Korea: I-Park, 2007, p. 34.

¹⁰⁰ Pearman Hugh, *Walls hold back the forgetting*, *Zeitgeist*, 1998, p. 26–27.

Darbas vystėsi nelauktomis kryptimis per praktiką, kuri nemėgdžiojo egzistuojančių procesų, bet vietoj to bandė pažvelgti į architektūros paslaptis kaip į jaudinamą nuotykį. Metamas iššūkis formai, funkcijai ir programai, pagrindinis dėmesys nukreipiamas į viešosios politikos sritį, kuri tapatinama su architektūra, todėl pastato dinamika įgauna naujas dimensijas.¹⁰¹

D. Libeskind'o dekonstruktyvi praktika daugiausia taikoma projektuojant akcentinius visuomeninius pastatus, tokius kaip meno muziejai, karo muziejai, žydų genocido muziejai, kuriant dizaino objektus, meninius įrenginius bei parodas. Siekiant geriau suprasti D. Libeskind'o dekonstruktyvistinę praktiką analizuojamas vienas iš labiausiai žinomų jo pastatų, tai anksčiau minėtas žydų muziejus Berlyne (1988-99). D. Libeskind'as suprojektavo šį pastatą nepaisant politinių, architektūrinių, konstruktyvinių bei funkcinių sunkumų. Štai ką pats autorius mano apie šį, galima sakyti, „tarp eilučių“ vykusį procesą:

Žydų muziejaus Berlyne projektavimo užduotis buvo daug daugiau, nei vien tik funkcinis išplanavimas. Tokia užduotis visame jos etiškame gylyje pareikalavo Berlyno istorijos inkorporacijos, atskleidžiant kaip praeitis veikia dabartį, kaip teikiantis vilčių horizontas gali būti atvertas per laiko aporias.¹⁰²

Pagal D. Libeskind, galima išskirti tris pagrindinius aspektus, kurie sudaro žydų muziejaus projekto idėjinį fondą:

Visų pirma, negalima suprasti Berlyno istorijos, nesuvokiant didžiulio intelektualaus, ekonominio, ir kultūrinio įnašo, kurį padarė žydų kilmės piliečiai. Visų antra, būtinybė integruoti fiziškai ir dvasiškai Holokausto prasmę į Berlyno sąmonę ir atmintį. Ir visų trečia, tik per šio ištyrimo ir žydų gyvenimo Berlyne tuštumos pripažinimą ir inkorporaciją, Berlyno ir visos Europos istorija gali turėti žmogaus ateitį.¹⁰³ [10. il.]

D. Libeskind'as savo dekonstruktyvistiniais projektai bando sukurti supratimą apie egzistavimą. Kurdamas tai per abstrakcijas ir pagrindinių aplinkos principų dekonstravimą, skatina žmones savarankiškai patirti ir suvokti savo egzistavimą. Tokiai architektūros formai būdingi saviti įstatymai ir principai, sunkiai suvokiamas unikalumas, kuris atsispindi konfigūracijoje ir kiekvienoje detalėje, architektūros medžiagiškume bei struktūros tipologijoje. Pastato erdvinė struktūra

¹⁰¹ Libeskind Daniel, *The Space of Encounter*, New York: Universe Publishing, 2000, p. 17.

¹⁰² Schneider Bernard, *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin*, Munich and New York: Presetel-Verlag, 1999, p. 19.

¹⁰³ Libeskind Daniel, *The Space of Encounter*, New York: Universe Publishing, 2000, p. 23.

sukuria aktyvią sąveiką tarp psichologinių, intuityvių ir emocionalių lankytojo pojūčių. Lankytojų reakcijos ir patiriami išgyvenimai besilankant muziejuje prijungiami prie bendro istorijos vaizdo. Pastatas nėra holokausto istorijos pradžia ar pabaiga, tai yra istorijos tęsinys. Muziejaus forma yra zigzagas, kurio struktūra užpildoma dekonstruota tuštuma. Ši tuštuma yra tai, ką kiekvienas muziejaus lankytojas patiria kaip savo neesantį buvimą. D. Libeskind'as apibūdina muziejų savo terminologija:

Tai nėra koliažas, susidūrimas ar paprasta dialektika, tačiau naujo tipo organizacija, kuri organizuoja aplink centrą, tai kas nematoma. Tai kas nematoma yra žydų paveldas Berlyne, kuris šiandien sumenkinamas kalbant apie jį kaip apie archyvinę ir archeologinę medžiagą, nes tai fiziškai dingę amžiams.¹⁰⁴

D. Libeskind'o žydų muziejaus projekte sutinkamos J. Derrida dekonstruktyvizmo filosofijos temos, tokios kaip *metafizikos buvimas*, *pėdsakas* ar *ištrynimai*, deja, vėlesnėje autoriaus kūryboje šios temos nedomino. D. Libeskind'as projektuoja naują organizacijos tipą, kurios organizavimo principas yra neegzistuojantis centras. Šios organizacijos tipologija glaudžiai susijusi su J. Derrida „decentruotos visatos“ terminologija. Pasinaudodamas šios organizacijos sistema, proceso metu iš naujo apibrėždamas architektūrą, D. Libeskind'as dekonstruoja Vakarų minties epistemas. D. Libeskind'as šia naują architektūros formą aiškina taip:

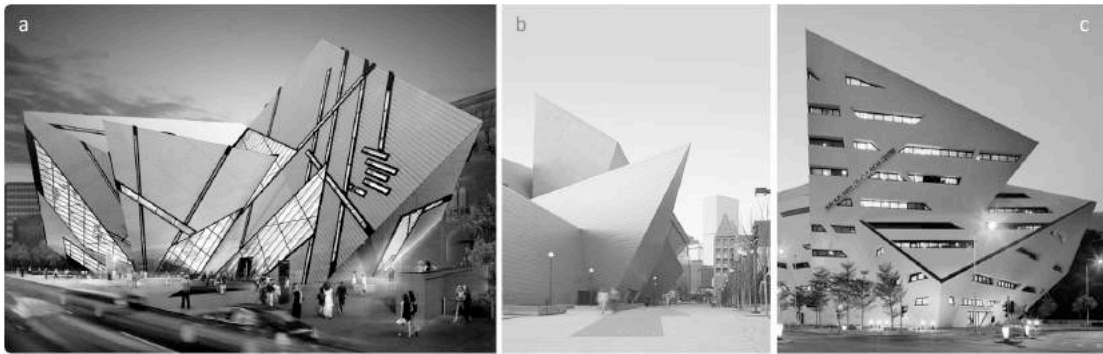
Aš siekiu sukurti naują architektūrą, kuri atspindėtų istorijos supratimą, naują požiūrį į muziejų projektavimą ir naujo santykio tarp programos ir architektūrinės erdvės įsisąmoninimą. Šis muziejus nėra vien tik atsakas tam tikrai užduotai programai, bet tai yra vilties emblema.¹⁰⁵

Šiuolaikinėse architektūros apžvalgose niekada nėra užmirštama D. Libeskind'o veikla ir jo gebėjimas susieti vietos reikšmę su objekto struktūra. Architektūros kritikas Paul'as Goldberger'is, teigia, kad „nėra nieko, kas geriau už D. Libeskind'ą sugebėtų pajauti ir sujungti paprastas, jubiliejinės sąvokas ir abstrakčias architektūrines mintis“¹⁰⁶ Kalbant apie D. Libeskind'o vėlesnę kūrybą, sunku išsiversti be individualaus dekonstruktyvistinio stiliaus sąvokos. Nagrinėjant tokius projektus kaip žydų muziejus Berlyne (1988–99), „Felix Nussbaum“ muziejus Vokietijoje (1998), „Imperial“ karo muziejų Anglijoje (2001), Denverio dailės muziejus (2006), žydų

¹⁰⁴ Libeskind Daniel, *Radix-matrix*, Munich and New York: Prestel-Verlag, 1997, p. 34.

¹⁰⁵ Libeskind Daniel, *The Space of Encounter*, New York: Universe Publishing, 2000, p. 28.

¹⁰⁶ Goldberger Paul, *Counterpoint: Daniel Libeskind in Conversation with Paul Goldberger*, The Monacelli Press, 2008, p. 203.



11. D. Libeskind, a. Royal Ontario muziejus, Torontas, Kanada, 2007 b. Denverio meno muziejus, Koloradas, Jungtinės Amerikos Valstijos c. Run Run Shaw Creative Media centras, Honkongas, 2011.

muziejus San Franciske (2008), Karališkas Ontarijo muziejus Toronte (2007)¹⁰⁷ ir kitus su skausmo, tragedijos tema susijusius projektus sutinkamos J. Derrida dekonstruktyvizmo filosofijos sudedamosios dalys, tokios kaip *pėdsakas* ar *ištrynimasis*, kurie panaudojami išreikšti skirtumui tarp praeities ir dabarties. Sutinkant tokią pačią dekonstruktyvistinę stilistiką tokiuose projektuose kaip „Westside“ prekybos ir laisvalaikio centras (2008) arba „Run Run Shaw Creative Media“ centras (2011) atrodo tiesiog įtartina (žr. p. 37). D. Libeskind'o dekonstruktyvi kūryba ir jo skausmo stilius dėl jam būdingų aštrių, sulaužytų formų literatūroje dar apibūdinamas kaip „kristalinių“ pastatų stilius (angl. „The Crystal Buildings“).¹⁰⁸ [11. il.] Architektūrinėse knygose jis įvardijamas kaip architektas dekonstruktyvistas, kuris savo kompozicijas kuria pastato stačiakampį sudaužydamas į daugybę skirtingų dalių, paskui vėl jas surinkdamas.

D. Libeskind'as niekada daug dėmesio nekreipė į jam klijuojamas etiketes. „Mano darbas apima projektavimą ir realizaciją, tai yra viską prieš atsirandant pastatui ir viską apie vietos istoriją.“¹⁰⁹ Tokioje architektūrinėje alchemijoje, D. Libeskind'as renka mintis apie projekto socialinį ir istorinį kontekstą, paversdamas visa tai į fizinę struktūrą.¹¹⁰ Architektūra, jo manymu, „yra kultūrinė disciplina. Tai nėra vien tik

¹⁰⁷ Pastarąjį autoriaus „kristalinės architektūros“ kurinį primena Lietuvoje neseniai pastatytas Mokslinės komunikacijos ir informacijos centras Vilniuje, archit. R. Palekas, A. Palekienė, B. Puzonas, 2013 m.

¹⁰⁸ Eliinbar, „Daniel Libeskind's Inspiration Sources & „The Crystal Buildings“, in: *archidialog.com*, [interaktyvus], įkelta 2011–10–08, [žiūrėta 2013–11–10], <http://archidialog.com/tag/crystal-buildings>.

¹⁰⁹ Yablon Stephen, *A Conversation with Daniel Libeskind*, in: *Jewish Currents*, [interaktyvus], įkelta 2003–09–14, [žiūrėta 2013–11–10], <http://www.syarch.com/articles/Jewish>.

¹¹⁰ „Dėl tendencijos konkuruoti su istorinio konteksto charakteriu Lietuvoje dekonstruktyvizmo architektūra kartais vertinama kaip globalizacijos produktas“, Žr. Gytis Oržikauskas, „Erdvinis naratyvas ir formos percepcija istorinės ir

svarstomos techninės problemos. Tai yra humanistinė disciplina, įkurta istorijoje ir tradicijoje, todėl istorija ir tradicija turi būti gyvybiškai svarbios projekto dalys”.¹¹¹ Prieštarai, atrodo tai, jog beveik visi jo pastatai visada papasakoja istoriją, išskyrus tokius kaip, pavyzdžiui, „Westside“ prekybos ir laisvalaikio centras (2008), tačiau visiškai nepaiso architektūriškai susiklosčiusio istorinio konteksto esančio aplink juos. Tai yra todėl, kad šiuo atveju dekonstrukcija yra naudojama kaip vizuali ir dekoratyvi emocija, reprezentuojanti istorinę žmonijos skausmą. Frank’as Gehry komentuodamas žydų muziejų Berlyne pasakė: „D. Libeskind’as išreiškė emociją pastatu, tai padaryti yra sudėtingiausia”.¹¹² D. Libeskind’as savo projektais kuria mažas istorines dramas, kurios dėl savo populiarumo, pasak architektūros profesoriaus Jeffrey’io Kipnis’o, gali būti pamėgžiojamos kitų architektų. „Aš nenorėčiau, kad visi pastatai būtų tokie psichologiškai sunkūs, turintys savyje dramą, kaip karo arba žydų holokausto muziejai”¹¹³, teigia J. Kipnis’as. Tačiau tai padaryti beveik neįmanoma, atsižvelgiant į sudėtingas idėjas, kurias D. Libeskind’as įkūnijo savo pastatuose, dekonstruodamas ne tik istoriją bet ir kultūrą, architektūriniuose projektuose cituodamas austrų kilmės avangardistinį kompozitorių Arnold’ą Schoenberg’ą, Graikijos filosofą Heraclitus’ą, Airijos romanų rašytoją James’ą Joyce ir daug kitų.

Zaha Hadid skulptūriška architektūra ir parametrinis dizainas. Šiandieninę Z. Hadid architektūrą ir stilių sunku susieti su dekonstruktyvizmo teorija ir filosofija. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog vienintelis dalykas siejantis ją su dekonstruktyvizmu – jos dalyvavimas pirmojoje dekonstruktyvistų parodoje (1988). Z. Hadid kūryba nepasižymi teoriniu pagrindu, o daugiau praktiniu ir eksperimentiniu pobūdžiu, kuris leidžia jai daug greičiau dekonstruoti nusistovėjusias architektūrines paradigmas. Z. Hadid savitumas ir išskirtinumas glaudžiai susijęs su radikaliai naujo parametrinio metodo panaudojimu architektūroje. Kurdama pastatus, tokius kaip „Rosenthal“ šiuolaikinio meno centras Sinsinatyje (2003), daugialypėmis perspektyvinėmis geometrijomis sukuria šiuolaikinio gyvenimo chaosą.

Šiuolaikinės architektūros kompozicijose”, in: *Vilniaus gedimino technikos universitetas*, Vilnius, 2013 5(3): 289–295.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Meisler Stanley, *Daniel Libeskind: Architect at Ground Zero*, Smithsonian magazine, March 2003, p.12

¹¹³ Ibid., p. 14.

Nuo pat pirmųjų studijų dienų Londone („Architectural Association School of Architecture“) irakiečių kilmės architektė buvo pasiryžusi pakeisti bendrą supratimą apie mus supančią erdvę – ne tik fizine prasme, bet taip pat ir socialiai, ir kultūriškai. Z. Hadid kaip ir kiti šiandien gerai žinomi architektai, tokie kaip R. Koolhaas'as, D. Libeskind'as, Joseph'as Alsop'as ir B. Tschumi buvo Alvin'o Boyarski'o studentai. Z. Hadid pabaigusi studijas dirbo kartu su R. Koolhaas'u ir Elia Zenghelis'u architektūros firmoje „Metropolitan Architecture“, tačiau čia ilgai neužsibuvo. Tuo metu R. Koolhaas'as apibūdino ją kaip „planetą, kuri sukasi tik savo orbitoje“.¹¹⁴ Z. Hadid pradėjo vystyti savo neomodernistinės architektūros ženklą, kuris sugrįžo prie XX-ojo šimtmečio pradžios modernizmo šaknų: konstruktyvizmo ir supermatizmo. Pastarojo atstovas, Kasimir'as Malevich'ius teigė: „mes galime suprasti erdvę, tik tada kai atitrūkstame nuo žemės, kai dingsta mus laikanti jungtis“.¹¹⁵ Kaip matome šiandien, Z. Hadid kurdama metaforiškai kylančias architektūrines struktūras vadovaujasi būtent šiuo principu. Z. Hadid projektuoja, kaip ji pati vadina „naujo tipo skysto erdviškumo“¹¹⁶ perspektyvas ir fragmentiškas geometrines formas, skirtas įkūnyti chaotišką takumą šiuolaikiniame gyvenime. Ši architektūra paneigia savo tvirtumą. Išskyrus tikrų formų kūrimą, Z. Hadid kuria kietą skystų formų būvį, tam kad priverstų mus suprasti erdvę. Priešingai nei D. Libeskind'as, autorė nekalba apie savo projektų teorinį pagrindą, ji neatskleidžia ką simbolizuoja kiekviena naujai sukurta architektūrinė forma, vietoj to leidžia erdvei kalbėti pačiai už save. Tai nereiškia, kad jos sukurti pastatai yra paprasčiausiai architektūrinės formos eksperimentai. Mintys apie šešėlius ir dviprasmybes giliai jai įdiegtos dar Islamo architektūrinėje tradicijoje, o kuriami skysti objektai ir jų santykis su aplinka yra archipolitiškai įkrautas atsakomasis dūris į vis labiau nedemokratiškus šiuolaikinius miesto peizažus.

Ši sudėtinga amorfinė architektūra būtų buvusi neįmanoma be šiuolaikinio kompiuterinio projektavimo, kuris suteikia architektams begalinę laisvę kuriant bet kokią norimą formą. Iš tikrųjų, kuriant tokio tipo pastatus susiduriama su daugybe niuansų. Tokių formų architektūra reikalauja investicijų ir projektavimo detalumo.

¹¹⁴ Koolhaas Rem, *Content*, New York: Taschen, First Edition edition, 2004, p. 342.

¹¹⁵ Drutt Matthew, *Kazimir Malevich: suprematism*, Guggenheim Museum, 2003, p. 34.

¹¹⁶ Morrison Richard, *For ever thinking outside the boxy*, London: The Times, 2007. p. 87.

Pirmieji žingsniai, kuriant tokią architektūrą buvo žengti dar 1980 – aisiais metai, kai dekonstruktyvistai P. Eisenman'as ir F. Gehry pradėjo įtikinėti visuomenę ir tuo pačiu klientus investuoti į jų kuriamą naujo tipo architektūrą. Z. Hadid pirmą kartą visuomenei savo kūrybą pristatė Niujorke vykusioje dekonstruktyvistų parodoje („MoMA“, 1988). Kritikams patiko, tačiau dauguma galerijos lankytojų taip ir liko nesupratę naujų formų architektūros. Pasak Z. Hadid, tradicinis architektūrinis pateikimas negalėjo perteikti skystos erdvės jausmo, todėl inovatyvios idėjos buvo pristatytos impresionistiniuose, abstrakčiuose paveiksluose. Neužilgo pasirodė smalsūs klientai, kurie sutiko išleisti nemažai pinigų norėdami išvysti Z. Hadid specifišką architektūrą.¹¹⁷ Pradžia buvo lėta ir sunki. Pirmoji realizacija – gaisrinės pastatas (1993), pastatytas baldų gamybos komplekse „Vitra“ šalia Vokietijos ir Šveicarijos sienos susilaukė pasisekimo, tačiau ne funkcine prasme. Ugnėgesiai išsikėlė, o pastatas virto kėdžių muziejumi. Didžioji Britanija tada dar buvo sukaustyta konservatyvios politikos ir tradicinės architektūros kultūros. Naujų formų architektūra populiarėjo palaipsniui, tačiau Z. Hadid visada savo mintimis šį procesą lenkdavo keliais žingsniais.

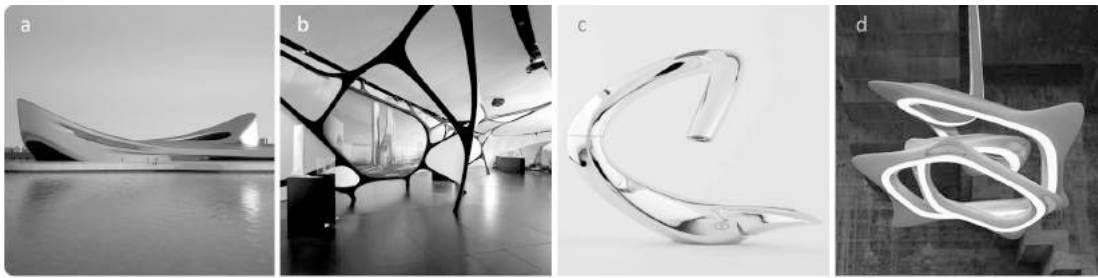
Kol Z. Hadid gilinosi į tokio tipo pastatų statybos politiką realizavo kelis nedidelius, bet jos karjerai svarbius, projektus Austrijoje ir Prancūzijoje: šuolių tramplinas Insbruke (2002) ir tramvajaus stotis Strasbūre (2001). „Rosenthal“ šiuolaikinio meno centro projektas Sinsinatyje buvo puiki proga išbandyti naujas idėjas platesniu mastu. Nusistovėjusi muziejų projektavimo patirtis buvo pakeista, projektuojant muziejų kaip „skirtingų dalių komplektą“, kurį parodų kuratoriai galėjo pritaikyti bet kokiam renginiui. Galerijos įkurdinamos horizontaliuose pailguose stačiakampiuose, kurie sukrauti vienas virš kito kabo virš žemės. Galerijos tarpusavyje sujungiamos į viršų kylančiais eskalatorių zigzagais. Taip pratęsiamas gatvės lygis, šaligatvis projektuojamas ir pastato viduje. „Pastatas kalba apie pasivaikščiojimą“ sako

¹¹⁷ [...] „Postmodernistinė estetika Lietuvos architektūroje atspindi chaotišką ir sudėtingą paskutiniojo XX a. dešimtmečio politinę ir socialinę situaciją. Privatus užsakovas, iki tol nenaudotos medžiagos, galimybė kurti ir realizuoti įvairiausio pobūdžio objektus sąlygojo stilistinę chaosą, iliustruotą postmodernistine eklektika. Pavieniai postmodernistinės architektūros elementai, aplikacijos būdu taikomi vėlyvojo modernizmo kontekste, kūrė vizualią postmodernistinę imitaciją. Šiuo laikotarpiu aktyviai taikoma istorinių formų stilizacija, vietomis perauganti į eklektiškumą, pastebima ženkli konteksto įtaka architektūrinei formai.“ Žr. Algimantas Mačiulis, „Dekonstruktyvizmo ir minimalizmo tendencijos šiuolaikinėje Lietuvos architektūroje“, in: Vilniaus gedimino technikos universitetas, Vilnius, 2013, *daktaro disertacija: Šiuolaikinės Lietuvos architektūros meninės raiškos tendencijos*, p. 132.

Z. Hadid, „kuris priverčia kai kur stabtelėti, apsižvalgyti, pažiūrėti į viršų ir į šonus”.¹¹⁸ Nauja impresionistinė erdvė ir pats meno centras dienraštyje „New York Times“ buvo apibūdintas kaip „svarbiausias naujas pastatas JAV nuo Šaltojo karo laikų”.¹¹⁹ Šis projektas galutinai nutildė visus, kurie teigė, jog Z. Hadid architektūra yra nerealizuojama. Panašios idėjos buvo toliau naudojamos tokiuose projektuose kaip „MAXXI“ šiuolaikinio meno centras Romoje (1998-2010), „BMW“ centrinis pastatas Leipce (2005) ir „Phaeno“ mokslo centras Wolfsburg (2005). „Rosenthal“ šiuolaikinio meno centras Sinsinatyje Z. Hadid suteikė daug pasitikėjimo, kuris leido laimėti dar kelis svarbius architektūrinius konkursus: kelto terminalo projektas Italijoje, greitųjų traukinių stotis Neapolyje, Operos teatras Dubajuje ir Guangdžou, bei daugelis kitų. Didžioji dalis projektų vystomi Abu Dabyje, privačiuose sklypuose Maskvoje ir JAV, taip pat Bilbao, Stambule ir Viduriniuose Rytuose. Net konservatyvioje D. Britanijoje Z. Hadid 2006 m. suprojektavo „Maggies“ vėžio centrą. Šis kuklus projektas žymi „skystos“ architektūros pradžią Jungtinėje Karalystėje, po kurio seka transporto muziejus Glazge (2010), Architektūros fondo galerija (2011) ir Olimpiniis vandens sporto centras Londone (2012). Šiandien Z. Hadid priskiriama prie reikšmingiausių pasaulio architektų sąrašo, kurio didžiąją dalį sudaro architektai dekonstruktyvistai (septynetas). Z. Hadid peržengdama „popierinės“ architektūros ir pastato formos suvokimo ribas žada dar daugiau įdomių projektų ateityje.

¹¹⁸ Hadid Zaha, Dochantschi Markus, *Zaha Hadid – Space for Art: Contemporary Arts Center*, Cincinnati, Lars Muller Publishers, 2004, p. 54.

¹¹⁹ Muschamp Herbert, *ART/ARCHITECTURE; Zaha Hadid's Urban Motherhood*, in: *New York Times*, [interaktyvus], įkelta 2003-06-08, [žiūrėta 2013-11-15], <http://www.nytimes.com/2003/06/08/arts/art-architecture-zaha-hadid-s-urban-motherhood.html?pagewanted=all&src=pm>.



12. Z. Hadid parametrinis dizainas. a. Viduržemio jūros istorijos muziejaus projektas, 2009, b. Paviljono interjeras, Paryžius, 2011, c. Vandens maišytuvas „Triflow“, 2011, d. Šviestuvas „Sawaya & Moroni“, 2012.

Z. Hadid dekonstruktyvi kūryba neapsiriboja vien tik architektūra. Taikant naujo parametrinio dizaino principus kuriamas interjero, baldų, šviestuvų, rūbų ir net batų dizainas. [12. il.] **Parametrinis dizainas** – neturi tikslaus apibrėžimo, tačiau yra lydimas kitų sinoniminių pavadinimų: skaičiavimo dizainas, skaitmeninis dizainas, kompiuteris dizainas, asociacinis dizainas. Iš esmės, tai daug labiau pažengęs kompiuterinis projektavimas nei iki šiol buvo. Šis kompiuterinis projektavimas paremtas algoritmais ir matematine logika, projektuojant leidžia išvengti monotoniškų ir pasikartojančių operacijų, todėl sukurtas objektas neturi vienodų struktūrinių elementų. Tokie dizaino objektai priskiriami parametrizmo stiliui.

Apie parametrizmą kalba Z. Hadid kolega Patrik'as Schumacher'is, „Zaha Hadid Architects“ partneris, kuris 2008 m. Venecijos bienalėje paskelbė manifestą¹²⁰, skelbiantį naujo dizaino stiliaus susikūrimą. P. Schumacher'is parametrizmą vadina nauju epochos stiliumi, pakeisiančiu esamą aplinką bei architektūros semiologiją. Jo teoriniame darbe „The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture“ (2011) detalai aptariama šio stiliaus fizika ir metafizika. Tvirtinama, jog parametrizmas, kuris šiandien veikia kaip avangardinis judėjimas, po dvidešimties metų pasaulyje taps vyraujančia dizaino kryptimi. P. Schumacher'io manymu „nei viena iš pastangų sukurti naują postmodernistinį stilių iš tikrųjų nepakeitė modernizmo paradigmos: tapo aišku, kad mums reikia turtingesnės ir sudėtingesnės aplinkos.“¹²¹

¹²⁰ Schumacher Patrik, *Parametricism as Style – Parametricist Manifesto, Presented and discussed at the Dark Side Club, 11th Architecture Biennale, Venice 2008*, in: patrikschumacher.com, [interaktyvus], įkelta 2008-09-25, [žiūrėta 2013-11-16], <http://www.patrikschumacher.com/index.htm>.

¹²¹ Schumacher Patrik, *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*, Wiley, 1 edition, 2011, p. 243

Dekonstruktivizmas sukūrė mintis apie aplinkos įvairovę ir įgyvendino tai koležo forma, tačiau skirtingi sluoksniai čia sujungiami tarpusavyje be tvarkos ir ryšio. Parametrizmas įveda šių sluoksnių rezonansą. Jis yra vienintelis stilius po modernizmo, kurį galima vadinti epochos stiliumi, todėl kad parametrizmas turi savo diskursą ir yra pagrįstas teorija, skirtingai nuo visų kitų. „Zaha Hadid Architects“ tiki, kad šis stilius subrendo pakankamai, jog taptų nauju dominuojančiu stiliumi. Tai yra daug didesnis judėjimas, nei buvo dekonstruktyvizmas“, teigia P. Schumacher'is.¹²² Pagrindinė parametrizmo ypatybė – gyvybingų formų diferencijavimas ir tęstinumas. Sudėtingumo reikšmė jungia ir aiškina visus parametrizmo elementus. Ši architektūros ateitis kuria daugiaaspektę erdvę, kuri primena mūsų sudėtingą būdą gyventi ir dirbti. Parametrizmo semiologija – „erdvės reikšmė yra savo naudojimas!“¹²³ P. Schumacher'is iškraipė Ludwig'o Wittgenstein'o¹²⁴ aksiomą, kuri teigia kad „žodžio reikšmė yra savo naudojimas“ ir pavertė architektūros semiologiją į gryną funkcionalumą. Parametrizmo architektūra daugiau nebesinaudoja simboliais, bet greičiau kuria savo kalbą per erdvės vartojimą.

Dekonstruktivizmo diskursas. Dekonstruktivizmas niekada nebuvo vieningas stilius, nes taip ir nesuformulavo savo teorinio pagrindo. Dauguma dekonstruktyvistų savo kūrybos pradžioje paviršutiniškai rėmėsi J. Derrida dekonstrukcijos teorija, tačiau kaip matome vėliau, tokie autoriai kaip D. Libeskind'as arba Z. Hadid pradėjo naudoti savo dekonstravimo metodus. D. Libeskind'as daugiau rėmėsi dekonstrukcijos emocionalumu, o Z. Hadid –parametrizmu. J. Derrida dekonstrukcijos teorija davė pradžią dekonstruktyvizmo judėjimui, tačiau jis neišsaugojo šios pirminės duotybės. Dekonstruktivizmo kryptį galima išskaidyti į skirtingus individualius stilius, tai sąlygoja skirtinga architektų dekonstruktyvistų kūryba. Išskiriami pagrindiniai septyni individualūs dekonstruktyvistiniai stiliai ir juos sukūrę architektai: P. Eisenman'as, F. Gehry, Z. Hadid, R. Koolhaas'as, D. Libeskind'as, B. Tschumi ir architektų grupė „Coop Himmelb(l)au“. J. Derrida dekonstrukcijos teorija

¹²² Patrik Schumacher: *The Future is Ready to Start*, in: *Theory Against Theory*, [interaktyvus], įkelta 2012–06–26, [žiūrėta 2013–11–16], <http://theoryagainsttheory.wordpress.com/tag/zaha-hadid/>.

¹²³ Schumacher Patrik, *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*, Wiley, 1 edition, 2011, p. 267

¹²⁴ Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889 – 1951) buvo Austrijos ir Didžiosios Britanijos filosofas, kuris daugiausia dirbo su logikos, matematikos filosofija, taip pat proto filosofija ir kalbos filosofija.

paveikė kiekvieną iš šių asmenybių, tačiau jie niekada nekūrė nieko bendro taip pabrėždami savo, bet ne stiliaus, išskirtinumą. Dekonstrukcijos teorija yra pirmasis visus šiuo architektus vienijantis veiksnys, antrasis veiksnys – kūrybos įrankių stygius. Dekonstruktivistams nuolat trūko įrankių ir priemonių, kuriomis galėtų išreikšti savo idėjas, todėl jos likdavo tik popieriuje kaip tekstas arba piešinys. Tobulėjant skaitmeninėms technologijoms parametrinis dizainas tapo tuo įrankiu, kurį pirmieji išstobulino F. Gehry ir Z. Hadid, leidžiančiu dekonstruktyvistams projektuoti taip kaip jie nori, o ne taip kaip galima. Šis antrasis vienijantis veiksnys – parametrizmas, sąlygoja skirtingų individualių dekonstruktyvistinių stilių susijungimą, o dekonstruktyvi kūryba, išreiškta parametrizmo įrankiu, įgauna bendras geometrines formas ir tuo pačiu bendras teorines reikšmes.

Inovatyvumo diskursas. Analizuojant architektų dekonstruktyvistų projektus sutinkami ne tik skaitmeninio dizaino ar inžinerijos laimėjimai, bet ir sociokultūriniai inovatyvumo bruožai. Dekonstruktivistai, agituodami už savo projektus ir stengdamiesi juos realizuoti (kaip Z. Hadid arba D. Libeskind'as), daug nuveikė keisdami sustabarėjusį visuomenės požiūrį. Pasiūlė visiškai kitą, naują architektūros, kultūros ir visuomenės santykį, taip pat naują miesto erdvių formavimo požiūrį ir principus. Realizuoti projektai įrodo tai, o jų pergalė prieš architektūros kritikus, politikus ir visuomenę yra nenuginčijama. Kiti du svarbūs pasiekimai – skaitmeninis projektavimas ir inžinerija. Dekonstruktyvi kūryba (pirmieji P. Eisenman'o ir B. Tschumi projektai) davė pradžią šiandieniniam skaitmeniniam dizainui, kuris nuolat tobulėja suteikdamas kūrėjams dar didesnę laisvę. Skaitmeninis dizainas, sukurtas projektuoti sudėtingos konfigūracijos pastatus, šiandien naudojamas ir dizaino objektų kūryboje. Jei ne pirmieji dekonstruktyvistai ir jų užsispyrimas realizuoti savo projektus šiandien neturėtume pažangių parametrinių programų. Kitas svarbus inovatyvumo bruožas, susijęs su parametriniu dizainu – yra inžinerija, kuri nuolatos tobulėjo realizuodama dekonstruktyvistų pastatus ir šiandien stebina inovatyviais inžineriniais sprendimais.

Kuriančios dekonstrukcijos diskursas. D. Libeskind'o ir Z. Hadid atveju kurianti dekonstrukcija pasireiškia ne iš karto, tai yra todėl, kad savo kūrybos pradžioje architektai naudojami J. Derrida dekonstrukcijos teorijos ideologiniu pagrindu. Pavyzdžiui, D. Libeskind'as naudoja istorinio laiko ir jam būdingo emocinio turinio

perkėlimą, o nekuria naujų ir nepriklausomų nuo istorijos socialinių reiškinių. Tačiau tai pastebima tik ankstyvoje šių autorių kūrybos stadijoje. Vėlesnę kūrybą galima priskirti kuriančios dekonstrukcijos sąvokai, kur autoriai naudoja naujus dekonstravimo būdus, realizuoja naujas idėjas ir susiduria su politiniu ir visuomeniniu pasipriešinimu. Nagrinėti pavyzdžiai atskleidžia, jog kurianti dekonstrukcija sąlygojanti naujas socialines reikšmes inovatyviai veikia visuomenines socialines kolektyvines reikšmes. Vykstant dekonstrukcijos atmetimo reakcijai visuomenėje susiformuoja ne tik pasipriešinimo ideologija, tuo pačiu metu sukuriama ir inovatyvios abejonės.

2.1. 2 Griaunanti dekonstrukcija: Gordon Matta-Clark architektūra

Griaunančios dekonstrukcijos sąvoka pristatoma analizuojant amerikiečių kilmės menininko Gordon'o Matta-Clark'o (1943–1978) dekonstruktyvią kūrybą. Menininko darbai reprezentuoja dekonstrukcijos metodo panaudojimą ir siekį sukurti naujas senų objektų socialines kolektyvines reikšmes. Matta-Clark'o kūryba atskleidžia kaip dekonstrukcijos metodas veikia taikant jį esamoje aplinkoje, išardant ir sugriaunant egzistuojančius, istoriškai susiklosčiusius ir visuomenėje gerai žinomus pastatus. Meno projekte tiriama visuomenės refleksija į esamų struktūrų kaitą, todėl Matta-Clark'o kūryba pasirinkta kaip aktualus istorinis pavyzdys. Toliau šiame darbe nagrinėjamiems dizaino ir meno objektams, sukurtiems griaunančios dekonstrukcijos principu irgi bus taikomas šis apibrėžimas. Matta-Clark'o architektūrinės dekonstrukcijos ideologija ir sukurtų meno kūrinių prasmė artima vykdomo meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ tikslams ir uždaviniams. Pagrindinis skirtumas, tas jog meno projekte pastatai ir viešosios erdvės dekonstruojami netiesiogiai, o skaitmeninių fotomontažų pagalba. Matta-Clark'as veikia tiesiogiai griaudamas ir pjaustydamas pastatus. Žinoma, nagrinėjamos skirtingos socialinės problemos, Matta-Clark'ui aktuali apleistų pramoninių teritorijų ir pastatų problematika, meno projekte – viešųjų tranzitinių erdvių (ne)realizacija.

Louis'as Kahn'as – vienas iš šiuolaikinės architektūros meistrų, sukūręs keletą garsių XX-ojo amžiaus architektūros šedevrų rašė, jog „šviesa yra viso buvimo davėja ir medžiagos gamintoja, todėl medžiaga priversta mesti šešėlį, o šešėlis priklauso šviesai“.¹²⁵ Panašiomis mintimis rėmėsi ir Matta-Clark'as, kuris nagrinėdamas alternatyvius būdus kaip pakeisti pastatytą aplinką radikaliai kišosi į esamos architektūros struktūrą. Matta-Clark'as visada kūrė apleistuose pastatuose, siekdamas atskleisti kitą medžiagų ir architektūrinės erdvės santykį, nesudėtingais įplovimais pakeisdavo statinių struktūrą ir erdvės funkcionalumą. Svarbiausi darbai sukurti nuo 1968 m., kai jis gavo architektūros bakalauro kvalifikacijos laipsnį „Cornell“ universitete iki pat mirties 1978m. Matta-Clark'as taip pat dalyvavo avangardiniame „Soho“ judėjime Niujorke, o jo meninis veiksmas buvo nuolatinė recenzija apie amerikiečių kultūrą. Sėkmingai pabaigė architektūros studijas „Cornell“ universitete, bet niekada nekūrė kaip architektas. Sorbonoje Paryžiuje praleido metus, studijuodamas prancūzų literatūrą, kur būdavo per 1968 m. gegužės studentų streikus. Būtent Paryžiuje Matta-Clark'as sužinojo apie Prancūzijos filosofus dekonstruktyvistus, apie Guy'ų Debord'ą ir situacionistus. Šie kultūriniai ir politiniai veikėjai išvystė sąvoką *détournement*¹²⁶ arba pakartotinį egzistuojančių anksčiau sukurtų meno elementų panaudojimą urbanistinėje aplinkoje. Būtent šių sąvokų įkvėptas Matta-Clark'as sukūrė, dabar garsiausiais meniniais darbais laikomus projektus, radikaliai pakeitusius apleistų pastatų struktūrą. Menininkas dokumentuodamas savo kūrybą naudodavo žiniasklaidą, sukurtas dekonstrukcijas filmuodavo ir fotografuodavo. Šią dokumentaciją galima suskirstyti į pakartotinai panaudotas pastato dalis, erdvės ir struktūros darbus, tik jam būdingus pastato įplovimus. Matta-Clark'as savo kūryboje naudodavo ir žodžių žaismą, kaip būdą suvokti iš anksto sąlygotus vaidmenis ir santykius tarp jų (viskas, kas sukurta žmonėms skiriama architektūrai). Jo projektai parodė, jog entropijos teorija prisitaiko prie kalbos taip pat kaip prie fizinio pasaulio, ir kad kalba nėra neutralus įrankis, bet transporto priemonė visuomenės vertybėms ir ideologijai transportuoti.

¹²⁵ Kahn Louis, „Silence and Light“, in: R. Twombly (ed.), *Louis L. Kahn: Essential Texts*, New York: W.W.Norton & Company Ltd, 2003 [1969], p. 108.

¹²⁶ *Détournement* (prancūziškai [detuʁnəmɑ], „nukreipimas“, „užgrobimas“) – metodas, 1950 metais sukurtas pagal *Letterist International*, vėliau pritaikytas situacionistų (*Situationist International*). Situacionistų leidžiamame žurnale (1958) apibrėžtas kaip esamų arba buvusių meno kūrinius integracija į statybų aplinką.

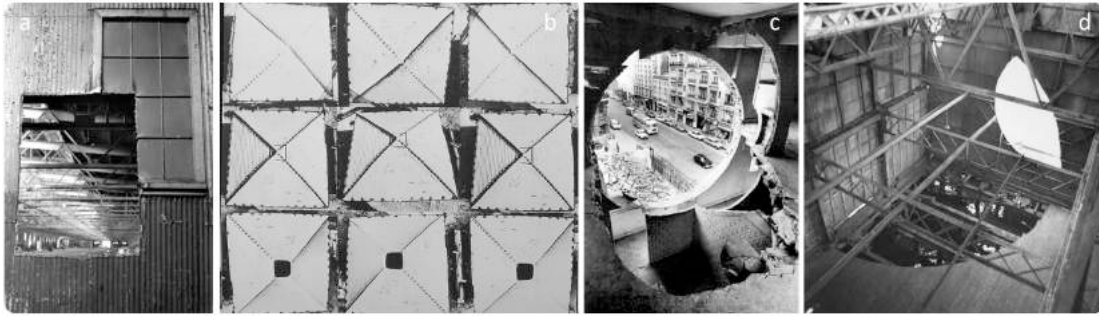
Matta-Clark'as, jungdamas minimalistų ir siurrealistų idėjas, išvystė savo menines mintis apie šiuolaikinio gyvenimo ir urbanistinės aplinkos dehumanizavimą. Apleisti pastatai, esantys priemiesčiuose ir nuvertėjusiuose gyvenamuosiuose rajonuose, naudojami kaip pramoniniai manipuliavimo įrankiai (supjaustyti ir išskrosti). Menininko darbai išreiškia nesutarimą su architektūriniu funkcionalizmu ir šiuolaikinės architektūros principais, taip pat iškelia nesibaigiančią klausimų seriją apie architektūrą, erdvės prasmę ir miesto politiką.¹²⁷

Matta-Clark'as 1974 m. Naujojo Džersio priemiestyje esantį siaurą dviejų aukštų individualų namą perpjovė per pusę. Padalindamas jį į dvi lygias dalis pavertė jį skulptūrą, kurią pavadino „Splitting“. Siauras linijinis pjūvis, namo fasade prasidedantis nuo stogo ir besitęsiantis iki pamatų skiria viską: grindis, sienas ir net laiptus. Šviesa, krintanti per pjūvio liniją įsiveržia į pastato interjerą, o sukurta dramatiška architektūra numato neišvengiamybę. Matta-Clark'as, kurdamas fantasmagoriškų atvaizdų ir svaigulio serijas, visiems gerai pažįstamas kasdienio gyvenimo erdvės paverčia į keistą scenarijų.¹²⁸ Anksčiau buvo atliktas panašus meninis aktas – nukirstas nebenaudojamo inžinierių biuro pastato stogas, darbas pavadintas „W-Hole House: Atrium Roof“ (Genuja, 1973) [12.b il.]. Šis darbas kaip ir pjūvis per visą pastatą „Splitting“ (1974), kur sienas, duris, stogą ir lubas vienija šviesos anga, įkūnija būseną tarp pastato einamosios tikrovės – materialumo, žmogaus natūralios aplinkos – ir jos numatyto ir neišvengiamo sugriovimo. Matta-Clark'as meta iššūkį tradicinei architektūros prasmei: išpjovimas, nuardymas ar pastato skrodimas pabrėžia keistą architektūros pusę, kai senas pastatas nugriaunamas, kad vietoj jo būtų pastatytas naujas.

¹²⁷ Diserens Corinne, *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 244.

Moure Gloria, *Gordon Matta-Clark*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 430.

¹²⁸ Ibid., p. 279–315.



13. Gordon Matta-Clark: a. *Pier In/Out, Pier 14*, Niujorkas, 1973, b. *W-Hole House: Rooftop Atrium*, Genuja, 1973, c. *Conical Intersect*, Paryžius, 1975, d. *Day's End*, Niujorkas, 1975.

Kita vertus, autoriaus darbas „Splitting” pakeitė paprasto architektūrinio objekto pobūdį, kritiškais įpjovimais kuriamas atskirtas trimatis pastato vientisumas, o ne organizuotos sistemos idėja. Tokiu būdu, „Splitting” prieštarauja šiuolaikinės architektūros mintims, susijusioms su būsto nuoseklumu ir tuo pačiu abejotinoms Le Corbusier (1887–1965) idėjoms apie pastatą kaip mašiną. Pasak Germano Celant’o, „Splitting” panaikino vidinių pastato elementų santykį, pavyzdžiui durų ir sienų, lubų ir kampų, atidarymo ir uždarymo, visi šie interjero elementai virsta materialiu kiekiu, nes nebėra geometriškai racionalūs. „Todėl architektūros aristokratija priversta pasitraukti prie savo vulgarybės ir praktinio elementarumo”.¹²⁹ Matta-Clark’o tyčia sukurtas smurtinis ir agresyvus meninis veiksmas, sukuria prieštaravimą tarp kai kurių abstrakčių minčių apie šiuolaikinę architektūrą ir šio modelio dekadanso priemiestiniuose miesto rajonuose. „Laikui bėgant, „Splitting”, nepaisant jo struktūrinio griovimo, tapo ikoniniu šio laikotarpio darbu, išsiskiriančiu ekstremaliu, procedūriniu ir regimuoju paprastumu”.¹³⁰ Šis projektas ir teorinis jo pagrindas taip pat atstovavo aštuntojo dešimtmečio „Soho” avangardinį judėjimą, kaip apibrėžtas kraštutinis požiūris, savo unikalia kalba išreiškiantis ateities intervencijas.

Bendras Matta-Clark’o kūrinių portretas leidžia suprasti pagrindinę mintį apie įtampą, kuri yra neatsiejama nuo šiuolaikinių miestų vystymosi proceso. Jo meninės intervencijos reflektuoja įtampą tarp minčių apie progresą ir senų pastatų

¹²⁹ Celant Germano, „Gordon Matta-Clark, L’architettura e’ un ready-made”, in: Diserens Corinne (ed.), *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 162.

¹³⁰ Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 74.

griovimą, kuris yra būtinas vystant naują miesto audinį. Žvelgiant į jo darbus nuo „Pier In/Out, Pier 14“ (Niujorkas, 1973) [12.a il.] ir „W–Hole House“ (Genuja, 1973) [12.b il.], atkreipiant dėmesį į „Conical Intersect“ (Paryžius, 1975) [12.c il.] ir „Office Baroque“ (Antverpenas, 1977) galima pastebėti, jog ši konfrontacija dalyvauja visada. Matta-Clark'o skylės metaforos dėka visada juntamas tarpas tarp pastato praeities ir neišvengiamo jo sugriovimo vardan progreso.

Skylės metafora siejasi su efemeriniu ryšiu tarp praeities ir dabarties. Fiziškai tai įgyvendinama projekte „Conical Intersect“, kuriame Matta-Clark'as 45 laipsnių kampu sename pastate išpjovė pasvirusio kūgio formos skylę. „Žvelgiant iš išorės skylė priminė teleskopo struktūrą ir tuo pačiu periskopo – iš pastato vidaus. [...] Su šio periskopo pagalba, žiūrovai galėjo tyrinėti ne tik Matta-Clark'o pastato (skulptūros) interjerą, bet per kūgišką gręžinį matyti ir kitus pastatus, kuriuose atsispindi praeities ir dabarties Paryžius“.¹³¹ Projektas įgyvendintas šalia beveik pastatyto meno ir kultūros centro „Pompidou“ (1971–1977), kurį suprojektavo architektai Renzo Piano ir Richard'as Roger'is. Pagrindinė projekto mintis buvo sukurti erdvinį žvilgsnį, aštriai besiskverbiantį per sunaikintus paviršius ir sunkų mūrą į naują „Pompidou“ centro struktūrą. Ši laikina transformacija panėšėjo į šautuvo šūvį, iššautą į pastatą, siekiant sujungti istorinę Paryžiaus vietą su naujo „Pompidou“ centro statyba. Matta-Clark'o miesto transformacijos vizija buvo sukurta naudojant anatomicinį pastato skrodimą, pabrėžiant dramą tarp šviesos lengvumo ir tamsaus, efemerinio kūgiškos tuštumos būvio. Pasak Pamela Lee, darbas „Conical Intersect“ kalba apie „įtampą tarp skirtingų istorinio progreso apysakų, statomo „Pompidou“ meno centro ir istorinės Paryžiaus vietos sunaikinimo, kuris yra būtina sąlyga progresui“.¹³² Trumpai tariant, skylė tampa ciklopiška griovimo ir modernizacijos vizija, dramatiško santykio tarp istorijos ir vykstančių įvykių leitmotyvu. Kita vertus, skylės metafora siejasi su praradimo prasme. Transformacijos ir sugriautų pastatų istorija savyje nešioja idėją apie liūdesį ir laisvę. Galima sakyti, ši skylė yra metafiziška mūsų vienišo, šiuolaikinio gyvenimo interpretacija. Darbas „Office Baroque“ (Antverpenas, 1977) ir ypatingas autoriaus kūrinys „Descending Steps for Batan“ (Paryžius, 1977),

¹³¹ Pamela Lee, *Object to Be Destroyed: The work of Matta-Clark*, Boston: The MIT Press, 2001, p. 180.

¹³² Ibid., p. 171.

sukurtas jo dvynio brolio atminimui, pasižymi gilia vertikalia skylė, skrodžiančia nepriekaištingas naujos Paryžiaus galerijos parodines erdves. Šiame darbe skylė simbolizuoja trūkumą ir tuštumą, atsiradusią po brolio mirties.

Viename iš garsiausių autoriaus kūrinių „Day’s End“ (Niujorkas, 1975) [12.d il.] skylės idėja naudojama kaip priemonė, priverčianti radikaliai ir ekstremaliai suvokti architektūrą. Ši idėja, išreikšta apleisto sandėlio transformacija, esančio vakarinėje Hadsono upės kranto pusėje, stebina savo intervencija, kuri atskleidžia naują pasakojimą apie pastatus apleistuose rajonuose ir abejotinę miesto urbanizavimo politiką. Pastatas su „bazilikoms būdinga šviesa ir proporcijomis“ kažkada buvęs sandėliu turėjo vidinę plieninių santvarų struktūrą ir rifliuotą fasadą. Intervenciją į šį pastatą, Matta-Clark’as apibūdina kaip „darantį didelį įspūdį liūdną istorijos momentą“¹³³, susijusį su apleistomis Manheteno prieplaukomis, ekonominiais pasikeitimais ir naujomis laivybos technologijomis. Ši mintis dar kartą atspindi, ankstesnio autoriaus darbo „Conical Intersect“, idėją apie periskopą ir teleskopą ir jo rūpestingą transformaciją miesto progreso vardan.

Projekto „Day’s End“ intervencijos koncepcija susijusi su vienas kitą dengiančių apskritimų struktūra. Matta-Clark’as rifliuotame pastato fasade išpjovė didžiules ovalo formos skyles, taip į struktūrinį interjerą įleisdamas šviesos spindulius, sukūrė erdvinį kanalą tarp išorės ir pastato vidaus. „Paprastas įpjovimas arba įpjovimų serija yra kaip galingas piešimo prietaisas, gebantis iš naujo apibrėžti struktūrinius komponentus ir erdvines situacijas [...] Kiekvienas pastatas kuria savą, unikalią situaciją“.¹³⁴ Pagrindinis ovalus pjūvis buvo orientuotas į upę, žvelgiant iš čia į sandėlį skylė atrodė kaip pusė Mėnulio, o žvelgiant iš vidaus panašėjo į bažnytinę aurą turintį mėnulio užtemimą. Šis įpjovimas primena Romos Panteono angą kupolo viršuje, sukonstruotą dar antro šimtmečio pradžioje, kaip duoklę visiems romėnų Dievams. Panteonas įgyvendina mintį apie šviesą, kaip viso buvimo davėjas ir atstovauja dramatiškam santykiui tarp materialumo, šešėlio ir saulės šviesos. Matta-Clark’p darbe „Day’s End“, kaip ir Panteone, svarbiausia anga buvo tamsiame pastato interjere esantis centrinis šviesos šaltinis. Šviesos ir išpjautos angos santykis sukūrė tamsių

¹³³ Ibid., p. 121.

¹³⁴ Diserens Corinne, *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press Limited, 2003, p. 19.

vidinių paviršių lengvumą, metaforinį ryšį tarp erdvės, medžiagų ir šviesos dekonstrukcijos. Matta-Clark'as teigė: „aš norėčiau transformuoti statinę, uždara ir kasdienišką architektūrą į tokią architektūros rūšį, kuri įtraukia [...] Ši, atgaivintos geometrijos, architektūros rūšis arba šis atgaivintas menkas santykis tarp tuštumos ir paviršiaus [...] leidžia suprasti kinetinį, bet kokios vidinės erdvės dinamiškumą“.¹³⁵ Akivaizdus šviesos pjūvio dvilypumas yra svarbi dalis, kontemplanuojanti ir užbaigianti trilogiją: šviesa, tuštuma ir paviršius.

Darbas „Day's End“ savyje turi nemažai skulptūriškumo, tačiau priklauso architektūros sričiai, jis įkūnija Matta-Clark'o mintis apie projekto ir vietos santykį. Apvalūs įpjovimai pastate susiję su saulės keliu ir Hadsono upe, paverčia šią vietą į nestabilų miesto peizažą, kuris nubrėžia ploną ribą tarp meno ir architektūros. Esamas sandėlis iš apleistos pramonės struktūros transformuojamas į metafizinę socialinę erdvę. Paralelė tarp Panteono ir projekto „Day's End“ yra tarsi tiltas, jungiantis paslaptingą istoriją su architektūrine erdve. Šiandien, šie du meno kūriniai mene ir architektūroje yra precedentai, tai įrodo menininko Olafur'o Eliasson'o projektas „The Weather Project“, eksponuotas Teito šiuolaikinio meno galerijoje Londone (2004). O. Eliasson'as, kaip Panteono metafora, šiame projekte panaudojo dirbtinę saulę, kuri supainiojo lankytojų erdvinį suvokimą. Ankstesniame jo darbe „Your Sun Machine“ (1997) lankytojai buvo įleidžiami į tuščią kambarį su didele apvalia anga lubose. Saulės judėjimas skrodė erdvę, ant galerijos sienų ir grindų kurdamas iš pradžių trumpą, vėliau apvalų šviesos kontūrą, atskleidžiantį laikiną šviesos ir erdvės santykį. Šis projektas turėjo artimą ryšį su Matta-Clark'o projektais ir „Agrippa“ šventykla Romoje.¹³⁶

Matta-Clark'as dekonstrukcinius projektus, sukurtus jo trumpo gyvenimo metu, galima vadinti architektūrinėmis intervencijomis, taip pat urbanistiniais performansais arba skulptūromis. Šiandien jo meniniai darbai gerai žinomi, nepaisant to, jog jie egzistuoja tik dokumentinių filmų ir fotografijų pavidalu. Tačiau, vis dar kyla daug klausimų apie jo architektūrinių intervencijų ir pasiūlymų motyvus. Matta-Clark'as savo kūrybą apibūdino kaip „anarchitektūrą“ (anarchija + architektūra). Ši

¹³⁵ Pamela Lee, *Object to Be Destroyed: The work of Matta-Clark*, Boston: The MIT Press, 2001, p. 153.

¹³⁶ Madeleine Grynsztejn, *Olafur Eliasson*, London: Phaidon Press, 2003, p. 160.

sąvoka apibrėžia jo susidomėjimą architektūros puvimu ir socialiniais pokyčiais vidinėse miesto erdvėse. Savarankiškai jis domėjosi ne miesto struktūra, kaip tai daro architektai, bet gatvėmis ir ribinėmis zonomis. Pjaustydamas apleistus pastatus kūrė architektūrines intervencijas tarp gyvenimo ir mirties, statybos ir griovimo, masės ir svorio, praeities ir dabarties, šviesos, tuštumos ir paviršiaus. Šviesa yra šiuolaikinės architektūros ypatybė, tai pastebi garsiausi architektūros meistrai, todėl galima skelbti Matta-Clark'o laimėjimą prieš universitetines įstaigas ir tradicinę praktiką, pagrįstą architektūrinėmis žiniomis. Jo kūryba yra ne tik asmeninė kova, bet ir urbanistinis, socialinis reikalavimas.

Kaip matysime vėliau, nagrinėjant dekonstruktyvizmą dizaine ir vaizduojamajame mene, griauinančios dekonstrukcijos principas, dekonstruojant vaizdus, istorijas ir objektus, taip pat naudojamas kuriant šiuolaikinį dizainą. Sugriaunamos anksčiau sukurtos visuomeninės estetinės taisyklės, jos performuluojamos ir iš naujo pateikiamos. Išardant ir perkonstruojant egzistuojančius, istoriškai susiklosčiusius, objektus tuo pačiu dekonstruojamos ir jų visuomeninės kolektyvinės reikšmės, todėl griauinančios dekonstrukcijos principas šiandien daugiausia naudojamas socialinio pobūdžio reklaminiuose projektuose ir meno kūrinuose. Šie meno kūriniai, dekonstruodami istorinį pėdsaką išreiškia pagrindines šiandieninėje visuomenėje susiklosčiusias socialines problemas. Dekonstruotas objektas, sukurtas naudojant griauinančios dekonstrukcijos principą, turi netiesioginį ryšį su kiekvienu visuomenės nariu, nes ši dekonstrukcijos forma kalba apie visiems bendros pastovios aplinkos nepastovumą ir sąlygoja jos intelektualią ir tuo pačiu fizinę kaitą.

2.1.3 Dekonstruojanti architektūros transformacija: ekologiškumo aspektas

Ekologiškumo aspektas pasirinktas kaip šiandienai aktuali tema, vyraujanti ne tik dizaine bet ir architektūroje. Tekste aptariant architektūros transformacijos ir dekonstravimo metodiką parodoma kaip panaudojant inovuojantį dekonstruktyvistinio dizaino potencialą galima išspręsti urbanistinio (ne)ekologiškumo problemą. Siekiant atskleisti dekonstrukcijos reiškinių daugiafunkciškumą pateikiama dekonstravimo kaip aplinkos transformacijos idėja. Dekonstraktyvaus ekologiškumo aspektas šiame tekste siejamas su anglų kilmės menininko Simon'o Starling'o (1967) inovatyviu požiūriu, ir jo darbu „Mobili architektūra, stoginė – valtys – stoginė“ (angl. „Shedboatshed, Mobile Architecture No 2“), kuris buvo eksponuojamas Bazelio dailės muziejuje (2005) ir laimėjo Turnerio premiją. Menininkas išrinko šalia upės stovinčią stoginę ir iš jos susikonstravo valtį, kurioje susidėjęs likusias pastato dalis nuplaukė iki meno muziejaus ir ten surinko iš naujo tokią pačią stoginę¹³⁷. Taigi, kalbama apie protingą požiūrį į architektūrą, jos dekonstravimą ir pervartojimą. Nagrinėjant architektūros dekonstravimo galimybes darnaus vystymosi kontekste, siūloma daugiau dėmesio kreipti ne į naujus su „žaliąja“ architektūra susijusius išradimus ar energijos atsinaujinimo ir taupymo mechanizmus, o apie esamos architektūros panaudojimą, kuriant naują architektūrą. Dekonstruojant esamus nereikalingus objektus ir panaudojant tam tikrus jų elementus ar medžiagas protingai kuriama nauja, „protinga“ architektūra.

¹³⁷ Gregory Burke, *Simon Starling: cuttings [supplement]*, Toronto: Power Plant, 2008, p. 23–45.

„Žalioji“ architektūra – visada lydimą tam tikro ekologiško požiūrio, kurį vis bandoma įskiepyti šiuo atžvilgiu dar nesubrendusiai visuomenei. Galbūt patys architektai jau susitaikė su naujosios architektūros ateitimi ir daugiau gilinasi į technologinę „žaliosios“ architektūros pusę, stengdamiesi perprasti protingos architektūros bruožus. Kuriant išmaniąją, aplinką tausojančią architektūrą, reikėtų pradėti nuo savęs ir savo požiūrio arba supratimo apie „žaliąją“ architektūrą. Išmani architektūra – tai dar ne protingas požiūris. Naudojant naujausius išradimus bei mokslinius-fizikinius principus, gaunamas puikus tausojantis aplinką ir jos išteklius architektūrinis produktas, tačiau daug kainuojantis ir nenaudojantis esamų architektūrinių resursų. Kuriant naujus architektūrinius produktus naudojami nemaži ištekliai, todėl pervartojimo tema išlieka aktuali.

Populiariu auklėti ir lavinti architektūrą, pritaikant kompiuterizuotas energiją taupančias sistemas, paversti ją „išmaniaja architektūra“.¹³⁸ Galbūt, reikėtų tobulinti save ir formuoti naują ekologišką požiūrį į architektūrą bei jos pervartojimą, kurį protingai suvokiant ir panaudojant galimą kurti kitokią „žaliąją“ architektūrą. Dekonstruojant esamą struktūrą išlieka ne tik senosios architektūros elementai ir bruožai, bet ir kolektyvinės, socialinės – visuomeninės reikšmės. Tik pakeitus save galima pakeisti ir mus supančią aplinką¹³⁹, todėl architektūrą reikėtų suprasti ne kaip statinį, bet kaip objektą, kuris gali virsti bet kuo, o po to vėl tapti statiniu. Panaudojus tai ko miestui nereikia galima sukurti kitus, šiai dienai aktualius, miesto objektus ir nebūtinai pastatus. Dekonstruktivi ir nuolat kintanti aplinka pakankamai greitai keičia savo pavidalą, todėl norint žengti koja kojon su ja, reikia taikyti su dekonstrukcija ir formų pervartojimu susijusius architektūrinius principus, taip taupant išteklius ir tausojant aplinką.

Pagrindinės darnaus vystymosi nuostatos suformuluotos pasaulio viršūnių susitikime Rio de Žaneire (1992). Darnus vystymasis įteisintas kaip pagrindinė ilgalaikė visuomenės raidos ideologija, kurios pagrindą sudaro trys lygiaverčiai komponentai –

¹³⁸ *Protingas namas* (ang. „Smart Home“) – tai sistema į kurią sujungti visi namo įrenginiai: apsaugos, oro kondicionavimo, šildymo, ventiliacijos, šviesos, žaliuzių valdymo ir kt.

¹³⁹ Remigijus Čiegis, Algirdas Gavenauskas, *Darnus vystymasis – poveikis gyvenimo kokybei*, Vadyba, Klaipėda: Vakarų Lietuvos verslo kolegija, nr. 1 (6). 2005, p.75–79.

aplinkosauga, ekonominis ir sociokultūrinis vystymasis. Lietuvoje kaip ir visoje Europoje darnaus vystymosi principais ar jų dalimi paremtos architektūros kūrimo idėjos yra itin populiarios, tačiau atsiradusios visai neseniai. Nacionalinė darnaus vystymosi strategija Lietuvoje patvirtinta Lietuvos Respublikos Vyriausybės 2003 metais. Populiariojoje ir mokslinėje literatūroje, architektūriniuose projektuose vis dažniau vartojami tokie terminai kaip „darni architektūra“ (angl. „Sustainable architecture“), „ekoarchitektūra“, „ekologiška architektūra“, „žalioji architektūra“. Dėl darnaus vystymosi koncepcijos naujumo, skirtingo jos suvokimo ir interpretavimo, ekonominių niuansų, darnios architektūros projektai dažnai prieštarauja aplinką tausojantiems principams. Pasitelkiant naujausias technologijas ir išradimus kuriamos naujos ekologiškos vietinės medžiagos, todėl dažnai „ekologiška architektūra“ siejama tik su ekologiškų medžiagų panaudojimu statyboje. Daug dėmesio ir finansinių resursų skiriama ekologiškos medžiagos gamybai, transportavimui, taip pat architektūros modernizavimui ir technizavimui, kitais žodžiais tariant, dėl kažkam palankių ekonominių paskatų kuriama brangi, bet „protinga“, dažnai neestetiška, neturinti psichologinio priimtimumo, ryšio su aplinka, architektūra.

Visas „ekologiškumo“ dėmesys sutelkiamas į architektūros, kaip darnios aplinkos produkto tobulinimą bei pristatymą visuomenei, tačiau nėra ugdomas pats sociumas, kurio požūris į darnios aplinkos vystymą ir „žalią architektūrą“ yra toks pat „žalias“. Šį teiginį patvirtina ir XX a. paskutiniajame dešimtmetyje darnaus vystymosi ir visuomenės poveikio aplinkai temoms skiriamas vis didesnis dėmesys mokslinėje literatūroje. (Užtenka paminėti H. Daly ir J. Cobb'o (1989), J. R. Engel'io ir J. G. Engel'io (1990), S. Rockefeller'io ir J. Elder'io (1992), D. Brown'o (1994), J. R. Engel'io ir J. Denny-Hugher'io (1994), H. Skolimowski'o (1990) darbus). Pasak Remigijaus Čiegio, „neigiamų ateityje dabartinio poveikio aplinkai padarinių žinojimas savaime dar nėra pakankamas pagrindas radikaliai pakeisti žmogaus gyvenimo būdą ir jo požiūrį į gamtą, kadangi lieka nepaliestos giluminės individualios ir kolektyvinės sąmonės struktūros [...] būtina, kad globaliai pasikeistų pagrindiniai žmonijos prioritetai ekologinių prioritetų naudai“.¹⁴⁰ Savaime suprantama, jog globaliu mastu pakeisti žmogaus

¹⁴⁰ Ibid., p. 76.

gyvenimo būdą nėra lengva, ypač šioje vartotojiškoje kultūroje, kurioje naujo architektūrinio objekto įsigijimas yra skatinamas labiau nei senos architektūros dekonstravimas ir pervartojimas.

Dėl ekonominių veiksnių ir neteisingai orientuotos darnaus vystymosi kampanijos, ekologiška architektūra ir pats ekologiškumas visuomenėje suvokiamas kaip prabangos ir prestižo (arba mados) objektas, kuris yra prieinamas tik tam tikrai visuomenės daliai. Architektūroje pritaikius paprastą antrinio panaudojimo sistemą (angl. „Recycling System“), kuri seniai taikoma buitinių atliekų rūšiavimo, perdirbimo ir kitose srityse būtų geriau suvokiama darnios architektūros ir tuo pačiu darnaus vystymosi koncepcija.¹⁴¹ Architektūros rūšiavimo, kaip šiuo metu buitinių atliekų antrinio panaudojimo sistema, visuomenėje būtų traktuojama kaip kasdienis ir savaime suprantamas reiškinys, nereikalaujantis didelių investicijų, taip pat, kaip nauja sistema, kurianti visai kitokią naujo ir išskirtinio dizaino inovatyvią aplinką. Ekologiškumo skatinimas ir edukacija naudojant visuomenei lengvai prieinamus, suprantamus vartojimo ir pervartojimo metodus leistų „darnios architektūros“ sąvoką priskirti prie kasdienybės antrinio panaudojimo sistemų.¹⁴² Energijos taupymo, architektūros modernizavimo, technizavimo sistemos papildo naujai sukurtą antrinio panaudojimo architektūrinį produktą, taip sukuriamas pilnavertis, visapusiškai aplinką tausojantis, šiuolaikinis, bet turintis istorinį pėdsaką, objektas. Naudojant aplinką tausojančią architektūros dekonstravimo koncepciją išsprendžiama ne tik apleistų pastatų utilizavimo problema, taikant dekonstravimo metodus išsaugomos visuomenėje pripažintų utilizuojamų architektūrinių objektų socialinės kolektyvinės reikšmės, tuo pačiu ir miesto istorinis identitetas, nes kuriant naują architektūrą naudojami socialines kolektyvines reikšmes turintys utilizuotų pastatų elementai bei medžiagos.

¹⁴¹ Brian Poon, *Buildings Recycled: City Refurbished*, London: Journal of Architectural Education, 54(3), 2001, p. 191–194.

¹⁴² Allen Seeman, *Cost-effective Deconstruction by a Combination of Dismantling, Sorting and Recycling Processes*, Karlsruhe: University of Karlsruhe, CIB Publication, 2002, p. 272.



14. Simon Starling, *Shedboatshed, Mobile Architecture No 2*, Bazelis, Šveicarija, 2005.

Išanalizavus literatūrą, galima teigti, jog pagrindinis dėmesys projektuojant skiriamas energijos ir žaliavų sąnaudoms mažinti, eksploatavimo ekologiškumui, naujausioms aplinką tausojančioms technologijoms, tačiau dažnai pamiršamas architektūros priimtumas, ryšys su aplinka, „bendruomenės poreikių įvertinimas ir identiteto jausmo stiprinimas, aplinkos savitumo respektavimas ir kultūros paveldo racionalus naudojimas“.¹⁴³ Darnaus vystymosi principais paremto aplinkos formavimo, darnaus projektavimo, darnios statybos nuostatas analizavo K. Jong-Jin'as ir B. Rigdon'as (1998), J. F. McLennan'as (2004), M. Roe (2007), Ch. J. Kibert'as (2008), J. Stuart-Murray (2007) ir daugelis kitų tyrinėtojų. Tokios tematikos mokslinėje literatūroje mažai kalbama apie architektūrinių objektų socialines kolektyvines reikšmes bei darnios architektūros pagarbą sociokultūriniam kontekstui. Lygiagrečiai išryškėja socialinis humanistinis, vietos tapatumo, respektavimo ir plėtojimo prioritetas. Architektūra turėtų būti suvokiama ne kaip statybos menas, bet kaip aplinkos formavimo būdas ir priemonė.

Architektūros transformacija profesinėje literatūroje ir bendruose moksliniuose veikaluose siejama su pastato fizine kaita (pvz. modulinė architektūra), pakartotinio panaudojimo tendencijomis, kurios įgyvendinamos transformuojant pastatus ir pritaikant juos naujai funkcijai.¹⁴⁴ Tokios transformacijos apibrėžiamos

¹⁴³ Jūratė Virbašienė, Indrė Vileniškė, *Darnios pastatų architektūros genotipas ir fenotipas*, Vilnius: Urbanistika ir architektūra, Technika. ISSN 1392-1630 print / ISSN 1648-3537 online. T. 35, nr. 2, 2011, p. 82–91.

¹⁴⁴ Terry Williamson, *Understanding Sustainable Architecture*, London: Spon Press, 2003, p. 34–44.

sąvokomis „architektūros konversija“, „architektūros adaptacija“. Pastarasis terminas daugiau susijęs su tam tikrų, dažniausiai didelių, objektų urbanizuotoje aplinkoje transformacija į architektūrą, kai miesto aplinkoje netikėtai atsiranda industriniai arba transporto objektai pritaikomi gyvenamajai funkcijai.¹⁴⁵ „Mobili architektūra“ arba tiksliau architektūros mobilumas lydimas transformacijos termino suvokiamas kaip sraigės namas, kurį galima pasiimti su savimi. Vyraujant klajokliškam gyvenimo būdui bei vis didėjant pasaulinio masto emigracijos epidemijai atsiranda tokios idėjos kaip keliaujantys miestai.¹⁴⁶ Tačiau tiek architektūros transformacija tiek architektūros mobilumas yra suvokiamas pakankamai primityviai ir paviršutiniškai neišnaudojant visų šios urbanistinės mutacijos galimybių, kurios tiesiogiai siejasi su darnia miestų plėtra.

Architektūros transformacijos ir mobilumo jungties potencialą atskleidžia britų menininko S. Starling darbas pavadinimu „Mobili architektūra, stoginė – valtis – stoginė“ (angl. „Shedboatshed, Mobile Architecture No 2“) [14. il.]. Meno projekte vadovaujantis darnaus vystymosi bei medžiagų antrinio panaudojimo principais, atskleidžiamas architektūros kaip objekto transformacinis mobilumas, ekonomiškumas ir ekologiškumas. Architektūra traktuojama ne kaip pastatas, bet kaip daiktas, tai būdinga dizaino elementų kūrimo procesui, kuris nėra priklausomas nuo vietos.¹⁴⁷ Architektūrinis daiktiškumas pasireiškia pastatams prarandant vietos reikšmę. Utilizuojamos architektūros daiktiškumo niuansas leidžia transformuoti architektūrinius objektus į kitos paskirties mobilius ir stacionarius urbanizuotos aplinkos daiktus arba kaip šiuo S. Starling'o atveju – transporto priemones. Architektūros mobilumas pasireiškia netiesiogiai, o transformacijos proceso metu, todėl yra suprantamas ne kaip primityvus stacionaraus reiškinių bandymas pajudėti. Architektūros transformacija į kitos paskirties objektus leistų miestui racionaliai išnaudoti turimą nebenaudojamų architektūrinių objektų potencialą, laikinai

¹⁴⁵ Craig Langston, *The Sustainability Implications of Building Adaptive Reuse*, Beijing: CRIOCM 2008, 2008, p. 98–112.

¹⁴⁶ Keliaujantis miestas (angl. „Walking City“) idėja pasiūlyta britų architekto Ron'o Herron'o 1964 m. Avangardinės architektūros žurnale „Archigram“ išspaudintam straipsnyje R. Herron'as pasiūlė statyti didžiulius mobiliųjų robotų struktūras, kurios galėtų laisvai klajoti po pasaulį. Įvairios konfigūracijos keliaujantys miestai gali susijungti vienas su kitu ir taip sudaryti didesnes struktūras, taip pat išsiskirstyti, kai jų koncentracija nebereikalinga.

¹⁴⁷ Gregory Burke, *Simon Starling: cuttings [supplement]*, Toronto: Power Plant, 2008, p. 23–45.

paverčiant juos į šiai dienai miestiečiams aktualius viešųjų erdvių elementus, suteikiant architektūrai naują funkciją, paskirtį bei galimybę kažkada vėl tapti pastatu.¹⁴⁸ Tenkinant miesto kasdienes poreikis architektūriniais ištekliais juos transformuojant gali būti sukurta nauja darnios miestų plėtros tendencija, kuri labiau nei bet kurios kitos būtų susijusi su ekologiškumu ir aplinkos tausojimu, nes miestas, tiesiogine prasme, pats taptų antrinio panaudojimo objektu.

2004 m. parengtas Europos Komisijos politinis dokumentas „Urbanistinės aplinkos strategijos link“ teigia, kad darnus gyvenamosios aplinkos projektavimas yra procesas, kuriuo siekiama sukurti estetišką, savitą, stiprinančią bendruomeniškumo ir identiteto jausmą, gyvenamąją aplinką, taupiai ir efektyviai naudoti žemės paviršių, tausoti vandenį, energiją, medžiagas, saugoti ir gausinti kultūros paveldą.¹⁴⁹ Esamos architektūros dekonstravimas kaip antrinio medžiagų panaudojimo ir naujos kokybiškos fizinės aplinkos kūrimo būdas įgyvendina beveik visus šio politinio dokumento siekius. Siekiant žaliavų ir išteklių tausojimo, galima naudoti perdirbtas arba nesunkiai perdirbamas statybines medžiagas, statybos technologijas derinti prie vietos sąlygų.¹⁵⁰ Šiaurės šalių ir Europos statybos bei medžio apdirbimo specialistų federacijos deklaruoja, kad darnaus vystymosi principai turėtų būti taikomi visam statybos ciklui nuo statinio idėjos, projektavimo, statymo iki jo sugriovimo ir atliekų tvarkymo. Dekonstruojant architektūrinius objektus ir kuriant iš jų naują gyvenamąją aplinką, tausojama ne tik energija, medžiagos, istorinio pėdsako dėka pasiekama didesnė architektūros kokybė, tuo pačiu sustiprinamas naujai sukurtos aplinkos identitetas. Dekonstruktinė prieiga išryškina prieštarų jungtį ir kultūrinį pėdsaką, todėl pasitelkta dizaine ji skatina kasdieninės patirties permąstymą.

Architektūros kokybė dažnai apibrėžiama kaip atitinkantis visas taisykles, naudojantis naujas ir kokybiškas medžiagas projektavimo ir statybų procesas, siejamas su naujų technologijų, architektūrinių, urbanistinių sprendimų panaudojimu.¹⁵¹

¹⁴⁸ Brian Poon, *Buildings Recycled: City Refurbished*, London: Journal of Architectural Education, 54(3), 2001, p. 191–194.

¹⁴⁹ *Communication towards a Thematic Strategy on the Urban Environment* (COM(2004)60 final [interaktyvus], 2004 [žiūrėta 2012–05–05], http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/en/com/2004/com2004_0060en01.pdf).

¹⁵⁰ James Wines, *Green Architecture*, Koln: Taschen, 2000, p. 67–72.

¹⁵¹ *Guide to the Commission's architectural policy* [interaktyvus], Brussels, 23rd of September 2009 C (2009) 7032 final [žiūrėta 2012–05–05], http://ec.europa.eu/civil_service/docs/comm_guide_en.pdf.



15. Architektūros dekonstravimas kaip aplinkos ir bendruomenės indentiteto formavimo būdas. a. Daugiabučių renovacija, b. F. Hundertwasser, *Maishima Incineration Plant*, Osaka, Japonija, 1997–2000

Architektūros kokybė yra neatsiejama nuo estetikos (šį kriterijų sunku įvertinti dėl subjektyvumo), įvaizdžio ir bendruomeniškumo jausmo bei vietos indentiteto kūrimo. Šie svarbūs kokybės kriterijai pasiekiami dekonstruojant esamą urbanistinę aplinką.¹⁵² Architektūros dekonstravimo poveikį, urbanistinės aplinkos estetikai bei kultūriniam vietos indentiteto formavimui, galime suvokti per garsaus austrų menininko F. Hundertwasser'io (1928–2000) kūrybą, kuri turėjo unikalų dekonstruktyvistinį požiūrį į architektūros kūrimo procesą. Menininkas pasisakė prieš racionalų ir monotonišką naujos gyvenamosios aplinkos kūrimą, skyrė daug dėmesio žmogui „draugiškos“ aplinkos formavimo ypatumams [15. il.]. F. Hundertwasser'io kūryba nebuvo paremta ekologiškumo ir antrinio medžiagų panaudojimo koncepcija, tačiau joje netrūko darnios aplinkos formavimo principų, vienas iš jų – želdynų sistemos. Dekonstruktyvistinę menininko kūrybą galima suvokti kaip puikų architektūros dekonstravimo ir pervartojimo pavyzdį, kai iš utilizuojamos architektūros dalių ir elementų, taip išsaugant vietos kultūrinį indentitetą, „kuriam ne tik bioekologinius, ekonominius, ergonominius, bet ir sociokultūrinius bei estetinius kriterijus atitinkanti pastatų interjerinė bei eksterjerinė aplinka“.¹⁵³

Gyventojai nesuvokia savo gyvenamosios aplinkos vertingumo ir nėra linkę jos saugoti, nes į aplinkos formavimo procesus įtraukiami tik finansiškai ir tiesiogiai

¹⁵² Brad Guy, Scott Shell, *Design for Deconstruction and Materials Reuse*, CIB Publication, Gainesville: University of Florida, 2002, p. 67–89.

¹⁵³ Jūratė Virbašienė, Indrė Vileniškė, *Darnios architektūros kūrimo urbanizuotoje aplinkoje prielaidos*, Vilnius: Technika, Urbanistika ir architektūra, Priedas, T. 33, 2009, p. 363–373.

nedalyvauja savo gerbūvio formavime, todėl nesusiformuoja bendruomeniškumo jausmas ir vietos sociokultūrinis identitetas. Taip pat, „gyvenimo kokybė turėtų būti suvokiama ne tik kaip fizinis patalpų komfortas, bet ir kaip dvasinis bei psichologinis architektūros kaip kūrinio priimtinumas, susijęs su pastatų išorės ir vidaus charakteristikomis bei ryšiais su aplinka“.¹⁵⁴ Darnios architektūros ryšys su fizine ir socialine aplinka gali būti abipusis: architektūra gali ne tik skatinti darnų vystymąsi, taip pat darnaus vystymosi idėjoms įgyvendinti palanki aplinka gali prisidėti prie darnios architektūros kūrimo. Architektūros dekonstravimo procesai leidžia patiems gyventojams dalyvauti fizinės ir tuo pačiu sociokultūrinės terpės kūrime, dekonstruojant nebereikalingą architektūrą, pagal savo estetiškes nuostatas pritaikant ją esamiems poreikiams, sukuriamas bendruomeniškumo ir gyvenamosios aplinkos vertingumo suvokimas. Prisimenant, F. Hundertwasser'io požiūrį, jog kiekvienas gali būti architektu, kurti aplinką pagal savo poreikius ir estetines vertybes.¹⁵⁵ Galima teigti, jog būtent fizinės aplinkos kokybės gerinimo ir vertingumo nuostatos gali paskatinti daugiabučių gyventojus, identitetą praradusiuose blokiniais namais užstatytuose miegamuosiuose rajonuose ir priemiestinėse teritorijose, padėti kurti išskirtinius ir tam tikra prasme, miesto dvasių atspindinčius gyvenamuosius, visuomeninius ir kitų paskirčių pastatus, kurti sociokultūrinį požiūrį kokybiškesnės viešąsias erdves.¹⁵⁶

Kaip jau minėta anksčiau, dažnai pamirštant sociokultūrinę darnaus vystymosi dimensiją, pagrindinis dėmesys projektuojant skiriamas energijos ir žaliavų sąnaudoms mažinti, eksploatavimo ekologiškumui, diegiamos naujausios aplinką tausojančios technologijos, o architektūros estetiškumas, psichologinis priimtinumas ir ryšys su aplinka nustumiami į antrą planą. Estetiškumas, kaip ir kontekstualumas bei psichologinis priimtinumas, taip pat turėtų būti suvokiami kaip neatsiejami darnios architektūros bruožai, nes architektūroje taikant aplinką tausojančias technologijas gautas rezultatas dažnai neatitinka estetikos kriterijų. Darni architektūra tampa

¹⁵⁴ Ibid., p. 76.

¹⁵⁵ Simone Philippi, *Friedensreich Hundertwasser, Kunst Haus Wien*, Koln: Benedikt Taschen Verlag GmbH. 1999, p. 78.

¹⁵⁶ Raimonda Laužikienė, *Miestų viešosios erdvės. Kūrybiškumas ir meninė intervencija*, Klaipėda: VšĮ Klaipėdos ekonominės plėtros agentūra, 2010, p. 23–30.

technologizuota, monotoniška želdinių sistemomis papuošta struktūra, kuri pati būdama inovatyvi ir „tobula“ neskatina sociokultūrinės terpės kūrybiškumo ir kasdienybės interpretacijos. Tik estetiška, kontekstuali, psichologiškai priimtina, visapusiškai darnaus vystymosi principais paremta architektūra, galinti tapti paveldu ateities kartoms, tokios architektūros darnumas turėtų pasireikšti per visą jos gyvavimo laikotarpį ir skatinti darnų fizinės bei socialinės aplinkos vystymąsi bei inovatyvumą.

Taigi, galima sakyti, kad dekonstravimo pagalba sukuriamas ne tik aplinką tausojantis architektūrinis produktas, bet ir išsaugomos socialinės kolektyvinės vietos reikšmės, urbanizuotos aplinkos tapatumas, kuriamas vietos išskirtinumas, stiprinamas ir nuolat palaikomas socialinės aplinkos istorinis identitetas. Suvokiant architektūros transformaciją ir mobilumą kaip du atskirus procesus neišnaudojamos visos urbanistinės mutacijos galimybės, kurios tiesiogiai siejasi su darnia miestų plėtra. Architektūros mobilumas kaip transformacija leidžia miestui racionaliai išnaudoti turimą ir neeksploatuojamą fizinį urbanizuotos aplinkos potencialą, laikinai paverčiant jį šiai dienai miestiečiams aktualius viešųjų erdvių elementus, suteikiant architektūrai naują funkciją bei paskirtį. Sociokultūriniu požiūriu svarbūs architektūros kokybę nulemiantys procesai, tokie kaip estetikos įvaizdžio ir bendruomeniškumo jausmo bei vietos identiteto kūrimas yra lengviau pasiekiami dekonstruojant esamą urbanistinę struktūrą. Antrinio architektūros panaudojimo dėka gyventojai gali tiesiogiai dalyvauti fizinės ir sociokultūrinės terpės kūrime, todėl dekonstruojant architektūrą ir pritaikant ją esamiems poreikiams sukuriamas bendruomeniškumo ir gyvenamosios aplinkos vertingumo suvokimas. Architektūros dekonstravimo, medžiagų pervartojimo būdais pasiekiamas didesnis sociokultūrinės aplinkos inovatyvumas, nes dekonstruktyvistinis dizainas sugriauna nusistovėjusį fizinės aplinkos vaizdą, keičia įsisenėjusias visuomenės nuostatas. Visuomenė sunkiai priima inovatyvius pasikeitimus, naujovės beveik visada yra susijusios su egzistencine dekonstrukcija, todėl naujos idėjos vertinamos skeptiškai, o inovatyvi kūryba suprantama ir įsisavinama ne iš karto.

2.1.4 Miesto viešųjų erdvių dekonstravimas

Viešosios miesto erdvės – pagrindinė meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ veikimo sritis. Praktiniame darbe dekonstruojamos viešosios erdvės, kaip pagrindinis tyrimo objektas, yra svarbiausios, todėl aktualu ištirti sociokultūrinius urbanistinės struktūros niuansus, susijusius su dekonstrukcijos poveikiu miestui ir konkrečiai erdvei, visuomenei ir individui. Tekste analizuojamas teigiamas ir neigiamas dekonstravimo poveikis, taip pat visuomeniniai, socialiniai, kultūriniai aspektai, susiję su dekonstrukcija viešosiose miesto erdvėse.

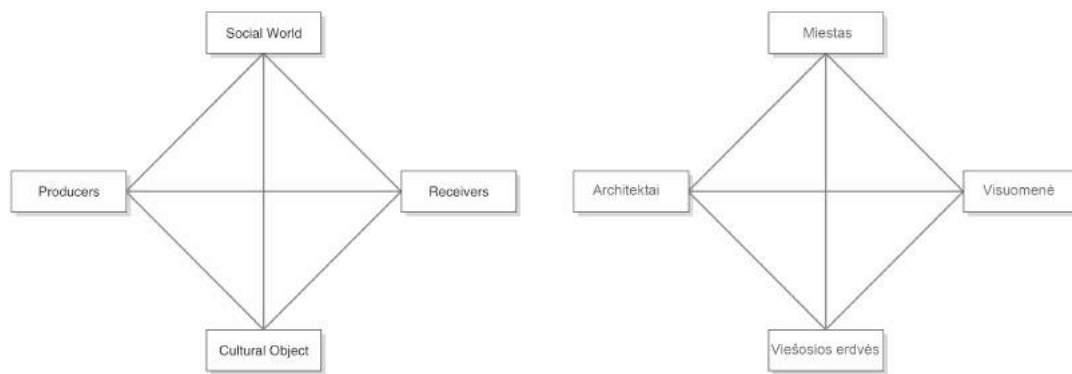
Žvelgiant į miesto viešąsias erdves socialiniu, kultūriniu požiūriu, jos suvokiamos kaip kultūros objektai, kuriuos formuoja žmogaus išraiškos laukas (architektūra, infrastruktūra), žmogaus elgesio būdas (įvairios subkultūros) arba reikšmės kūrimas (normos, vertybės, reikšmės, visuomeniniai aspektai). Socialiniu požiūriu miestas yra savotiška urbanistinė kultūra, kuri per savo fizinę formą gamina konkrečias kolektyvines visuomenines reikšmes. Miesto viešoji erdvė ir jos formavimo(si) politika – galios ir erdvės santykio problematika – vienas esminių miesto sociologijos disciplinos klausimų, pradėtas kelti klasikinių socialinės ir kultūrinės geografijos sričių teoretikų Henri’o Lefebvre, Michel’io Foucault, Edward’o Soja ir kt. Nagrinėjant miesto erdves kaip kultūros objektus, miestas įvardinamas kaip kultūros laukas arba architektūrinis sociumas, kuriame kuriami arba kuriasi kultūros objektai. Kitaip tariant, miesto erdvėms nagrinėti pritaikoma Wendy’io Griswold’o kultūros deimanto schema (angl. „The Cultural Diamond”).¹⁵⁷

¹⁵⁷ Wendy Griswold, *Culture and Society in Changing World*, Chapter 1: *Culture and the Cultural Diamond*, Chapter

Pagal kultūros deimanto schemą, miesto struktūra atitinka socialinį pasaulį, miesto viešosios erdvės – kultūros objektą, kultūros objekto kūrėjas – architektas, o gavėjai – visuomenė. Tačiau, dažnai pasitaiko, kad miesto erdvių kaip kultūros objektų kūrėju tampa miesto bendruomenė arba suformuota miesto erdvė netampa kultūros objektu, nes yra nepriimtina gavėjui t. y. visuomenei. [16. il.] Miesto viešosios erdvės kaip kultūros objektai susiklosto palaipsniui, laikui bėgant miesto erdvė įgauna istorinę, socialinę, kultūrinę prasmę, kurią sukuria visuomenė. W. Griswold'o kultūros deimanto schema pasirinkau siekdamas geriau atskleisti santykį tarp miesto erdvių kūrėjų bei visuomenės. Pagrindinis konfliktas tarp kūrėjų ir visuomenės kyla dekonstruojant susiklosčiusias kaip kultūros objektus miesto viešąsias erdves, keičiant struktūrą arba papildant ją naujais architektūriniais elementais. Miesto erdvių kūrėjai sukuria fizinį, estetinį karkasą, kurį įsisavina ir įprasmina bendruomenė, kurdama savo asmeninį santykį su mikro elementais, todėl inovatyvi miesto erdvių, kaip kultūros objektų, kaita dažnai nepageidaujama ir suvokiama kaip bandymas pakenkti susiformavusiam miesto kultūros objektui, o ne bandymas jį papildyti ir tobulinti.

Miesto viešųjų erdvių dekonstravimas – tai paieška šiuolaikinių, kitokių erdvinių prasmų, kurių galbūt nepastebi ne tik individas, bet ir patys miesto erdvių kūrėjai. Kuriant naujus objektus arba keičiant nusistovėjusią erdvių struktūrą, ardamos, išsklaidomos įprastos stereotipinės miesto viešųjų erdvių prasmės, sustiprinama kultūros objekto – miesto erdvių reikšmė. Dekonstrukcija suvokiama kaip antiteorija, kaip ankstesnių teorijų ardymo veiksmas. Ji nedisponuoja teorijai būdingomis aiškiomis nuostatomis ir terminais, o yra kuriama kaip metafizinio mąstymo dekonstravimo programiniai pasiūlymai. Norint suvokti susiformavusių viešųjų erdvių reikšmę miestui ir problematiką, reikia jas dekonstruoti, pakeičiant individo bei visuomenės sąsąmonėje nusistovėjusias miesto erdvių prasmes.

Nagrinėjant dekonstruotas miesto erdves kaip kultūros objektus kyla nemažai klausimų. Ar dekonstruota kaip kultūros objektas susiformavusi miesto erdvė nepraranda kultūros objekto indentiteto? Kokia susiformavusių miesto viešųjų erdvių dekonstravimo reikšmė ir prasmė socialinei bendruomenei? Ar gali susiformavęs



16. Wendy Griswold, *Kultūros deimanto schema*, 2008.

miesto kultūros objektas likti nepakitęs ir toliau populiarus visuomenėje?

Miesto erdvės kaip kultūros objektai nagrinėjamos iš dekonstrukcijos ir nuolatinės miesto kaitos perspektyvos. Iškeliama didžioji tezė: miesto viešosios erdvės tobulėja ir nepraranda kultūros objekto reikšmės susidūrusios su dekonstruojančia nuolatine miesto struktūros kaita. Mažosios tezės: miestas – palaipsniui kintanti kultūra, kuri pereina į vis naują socialinę fazę; miestas – ir istorinių reikšmių santalkos vieta, ir šiuolaikinių tendencijų išblaškyta padrika struktūra; miestas – viešoji erdvė, skirta asmeniniams tikslams įgyvendinti; kiekvienos miesto vietos pokytis veikia visas kitas jo erdves; dekonstruojantis poveikis apibūdinamas kaip perėjimas nuo vieno egzistencijos periodo prie kito; laikiskumas, atverdamas naujus socialinius poreikius, yra erdviškumo kaitos ir tobulėjimo aspektas.

Miesto erdvių kaip kultūros objektų idėja suvokiama per žmogiškosios dimensijos viešųjų erdvių koncepciją. Kultūriniu ir socialiniu požiūriu, viešoji erdvė yra pagrindinis veiksnys, atspindintis simbolinį miesto gyvenimą, patirties ir kasdienės miesto gyventojų rutinos refleksiją, kuri bendruomenės gyvenime yra fiziškai atstovaujama. Fizinį ir tuo pačiu socialinį erdvės karkasą konstruoja valstybė ir miesto valdžia, o miesto gyventojai tik koreguoja sukonstruotą socialinę aplinką, kuri dažnai neatitinka visuomenės poreikių ir turi nemažai spragų.

Miesto viešosios erdvės turi būti laikomos daugiau nei tik fizinės erdvės ar viešosios erdvės, priklausančios valstybės turto reglamentui, o traktuojamos bendruomenės, sociokultūriniu požiūriu kaip kontakto išraiška ir bendrystės tarp žmonių vieta. Kaip erdvinės bendrijos įsikūnijimas, „visuomenė“ gali atsirasti

spontaniškai iš natūralios miesto dinamikos ir žmonių elgesio, susikuriant tokioms socialinėms erdvėms, kurios juridiskai necharakteringos arba nebuvo planuotos kaip tokios.¹⁵⁸ Remiantis fizinio racionalumo ir lygybės prielaida, taip pat moralinėmis vertybėmis bei gamtos vaidmeniu šiuolaikiniams miestams, keičiasi žmogaus ir valstybės politinė viešosios erdvės samprata, kuri apibrėžiama ne kaip fizinį pavidalą turinti erdvinė visuma, bet kaip abstrakčias bendruomenės vertybes ir ne tik fiziologinius individo poreikius atitinkanti miesto struktūra.¹⁵⁹ Pagrindinis dėmesys kreipiamas į moralinius, socialinius ir kultūrinius niuansus, derinant juos su fiziologiniais individo poreikiais.

Miesto urbanizacijos procesus visada lydėjo funkcionalizmas, besiremiantis vartojimo efektyvumu. Tokio planavimo rezultatai beveik visada koreguojami politiniais veiksmais ir būna priklausantys nuo valstybės ar miesto savivaldybės įtakos, tačiau šie veiksmai neatspindi įvairialypės miesto poreikių įvairovės ir sudėtingumo. Planuojant didelius struktūrinius projektus, kiekviena operacija yra skirta tam tikram socialiniui segmentui, pirmenybė paprastai teikiama kelių infrastruktūrai, įvairiems užsakymo elementams ir investicijoms. Dėl painių urbanistinių būsto ir viešųjų darbų, miesto viešosios erdvės, kaip potenciali miesto vertė yra pamiršta, šiandieninės viešosios politikos atskirtos ir darniai neįsiliejančios miesto struktūros dalys.¹⁶⁰ Šis ribotas požiūris į viešąsias erdves nulėmė tokių miesto dalių suvokimą kaip paprastą tranzito zoną, arba kaip miesto oksigenaciją¹⁶¹, pamirštant lemiamą vaidmenį, kad miesto erdvės yra socialinės sąveikos sankryžų elementai. Miesto erdvių socialinė reikšmė turi būti atstatyta naudojant naujus socializuotus planavimo principus, taikant racionalią urbanistinę koncepciją, kurioje žmogus yra fiksuotas ir nepamirštas kaip socialinis, kultūrinis vienetas, nuo kurio iš esmės priklauso socialinė terpė. Viskas, kas buvo sukurta anksčiau, įvardijama kaip atsitiktinis procesas, kuris neturi būti ignoruojamas,

¹⁵⁸ Jordi Borja, Zaida Muxi, *Public Space: City and Citizenship*, Barcelona: Electa, 2003, p. 187.

¹⁵⁹ Le Corbusier sukūrė savo planavimo principus *la ville contemporaine* (1922) ir *la ville redieuse* (1933). „Raktas yra žinomas paradoksas: mes turime didinti mūsų miestų centrus ir jų tankį. Be to, turime pagerinti apyvertą ir prisiminti atviros erdvės svarbą. Šis erdvinis paradoksas gali būti išspręstas, statybos užima labai mažą visos žemės dalį [...] todėl esami miestų centrai turi nusileisti ant žemės. Norint pasiekti šios naujos struktūros veiksmingumą būstas turi priklausyti nuo darbo“ (Hall 1988: p. 209).

¹⁶⁰ Ibid., p. 188.

¹⁶¹ Medicininis terminas reiškiantis deguonies padavimą. *Oksigenacija* – purškiamo deguonies terapija.

tačiau eliminuojamas ar racionalizuojamas.

Šiandieninės globalizacijos sąlygomis socialiniai individo judėjimo mieste aspektai yra atkuriami. Miesto erdvių transformacijos projektai sutinkami daugelyje didmiesčių, suprantama, jog reikia dirbti socialinio konteksto vakuume, kuris suvokiamas kaip erdvė, galinti realizuoti idealią gyvenamąją, darbo ir švietimo vietos viziją (viskas ten pat). Laisvos miesto vietos, kurios paprastai yra pasenusios infrastruktūros, tapo puikiu istorinio ir kultūrinio eksperimentavimo pagrindu, nes šios miesto erdvės neturi susiklosčiusių istorinių ir kultūrinių niuansų, būtent dėl jų turinio izoliacijos nuo tradicinių funkcijų, socialinių procesų ir renginių.

Ši situacija slepia skirtingą tikrovę, kurioje miesto erdvė buvo homogenizuota ir privatizuota. Miestas nebėra sąveikos ir socialinių priemonių integracijos instrumentas, priešingai, šios miesto erdvės turi daug labiau suvienodintą socialinę kompoziciją, nei likusi tradicinė miesto sudėtis. Integracija tarp įvairių socialinių ir ekonominių grupių nėra būtina, nes jos priklauso tai pačiai kartai. Kaip Richard'as Sennett'as pastebi, įvairovės nebuvimas atsiranda, nes mes visi esame „bendraamžiai“ ir apima jausmas, kad nėra dėl ko derėtis dėl visuomeninių vertybių, kurios sudarytos „lygiateisių bendruomenių, kurios priklauso tai pačiai klasei ir dalinasi tomis pačiomis nuomonėmis“.¹⁶²

Viešosios erdvės išnykimas yra kaip integracijos ir sąveikos forumas tarp skirtingų socialinių grupių, tarpusavyje generuojančių miesto erdves kaip „lygias“, susvetimėjimas tarp gyventojų priklauso nuo vietinių formų solidarumo ir bendruomeninio gyvenimo dezintegracijos.¹⁶³ Šioje naujo tipo urbanistinėje schemoje, gyventojai ekonomiškai integruotuose sektoriuose vertina miestą pagal du prioritetus: asmens saugumą ir erdvių, kuriose vyksta jų kasdieninio gyvenimo raida, prieinamumą. Šie reikalavimai tampa naujais vertės standartais miesto erdvei, išstumiant tradicinius strateginius aspektus, tokius kaip nevienalytiškumas ir socialinė įvairovė. Šiame skilimo, fragmentacijos ir privatizacijos procese miestas yra veikiamas viešųjų erdvių kaip pilietinių erdvių silpnėjimo, kurio rezultate teritorijos charakteringumas

¹⁶² Richard Sennett, *Flash and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York and London: W.W. Norton, 1994, p. 43–56.

¹⁶³ Zygmunt Bauman, *Globalization. Human Consequences*, Buenos Aires: Background Economic Culture, 1999, p. 32–54.

apibūdinamas ne visuomeninėmis savybėmis, o produktais, nelygybe ir marginalizacija¹⁶⁴.

Nepaisant to, alternatyvios homogenizacijos teorijos mato pasaulinę ir vietinę tapatybę, jų tarpusavio santykius. Ulrich'o Beck'o teigimu, globalizacija gali būti homogenizacijos procesas, kuris sustiprintų vietos tapatybę ir savybes. Nes nėra įmanoma, jog vietos identitetas atsirastų iš pasaulinio identiteto, globalizacijos procese yra numanomas vietos lygmenų svarbos pripažinimas. Miestas gali rasti galimybę ugdyti savo globalizuotame kontekste unikalumą ir taip siekti susiderinti su išorės pasauliu. Tokiu būdu vietinės sritys gali pristatyti naujos formos tarptautinės integracijos „sėklą“, kuri yra susijusi su įvairiais savo tapatybės aspektais. Vietos pripažinimas kaip vertinimo taškas pagrįstas vietinių ir globalių santykių perskirstymu. „Miestai skatina save išsireikšti lokaliais ženklais, bendrais pasauliniame kontekste, o globalizuoja savo identiteto unikalumą“.¹⁶⁵

Globalizacija ir jos poveikis vietiniam identitetui yra nepaneigiami. Tai reikalauja gilių pokyčių sanglaudos, identiteto ir pilietinės priklausomybės sferose kiekviename metropolijoje. Tačiau ši strateginio planavimo paradigma negali pakeisti miesto viešosios erdvės, kaip centrinio įrankio urbanistinėms transformacijoms, nes jos turi pagrindinį potencialą skatinti simbolinę ir socialinę identifikaciją, ekspresiją ir kultūrinę integraciją. Į simbolinę visuomeninio gyvenimo dinamiką kiekvienas individas, kaip vienetas ir kaip visuomenės narys, netgi su aliuzija į identišką erdvę, reaguoja atspindėdamas visos socialinės grupės viziją.¹⁶⁶ Tai yra potenciali visuomeninės erdvės vertė: tai yra išskiriantis elementas, kurio kultūriniai asignavimai daro įmanomą socialinio miesto identiteto konsolidavimo idėją. Ši daugialypė miesto erdvės dimensija gali būti vertinama ne tik kaip jos fizinių formų kokybiškumas, bet ir, kaip pažymi Jordi's Borja: „socialinių santykių intensyvumas ir kokybė, palengvinanti kurti bei sustiprinti grupes ir šiuo pagrindu padrąsinti simbolinį identiškumą, išraišką ir kultūrinę integraciją“.¹⁶⁷ Štai kodėl, tai yra tik projektuojama vieša erdvė, kaip

¹⁶⁴ *Marginalizacija* – grupės arba jos nariai praranda ryšį su savo kultūra, tačiau neužmezga kontakto ir su naująja kultūra.

¹⁶⁵ Ulrich Beck, *Freedom and Capitalism: Conversations with Johannes Willms*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 11–18.

¹⁶⁶ Aguilar Lindon, *The City and Urban Life Through the Urban Imaginary*, Santiago de Chile, 2007, p. 67–112.

¹⁶⁷ Jordi Borja, Zaida Muxi, *Public Space: City and Citizenship*, Barcelona: Electa, 2003, p. 187–198 p.

bendruomenės domeno vieta, kurią miestai gali nukonkuruoti ir perkvalifikuoti, atsižvelgiant į istoriškai susidariusias periferijas, sujungiant jas į miestą, kaip į vieną visumą.

Transformacijos procesą, pradėtą dar 80-taisiais Europoje, aiškiai parodo viešų erdvių, kaip kultūrinio ir socialinio poveikio dalies, atsiradimas bei integravimas, o ne atskyrimas. Strategija „miestas mieste“ buvo grindžiama visų lygių viešųjų erdvių kūrimu ir teigiamo poveikio aplinkai skatinimu. Naujas centralizacijos planas, sukurtas ispanų architekto Oriol'o Bohigas'o¹⁶⁸ (įtraukiant disperguotas kintančias intervencijas bei turinį) padarė galimą priemiesčių užstatymo panaudojimą ir viešųjų erdvių dizaino išskirtinumą kaip pagrindinę strateginio urbanistinio planavimo priemonę. Miesto struktūros specifika pagrįsta „pervertinimo tarp vietų, tarp viešų erdvių, miesto buveinių, gyvenimo kokybės, dialektikos tarp miesto ir jo rajonų ir miesto megacentrų“. Ši intervencijos rūšis aiškiai skatina urbanistinę koncepciją, kuri vertina miesto erdvę kaip socialinę, kasdieninę patirtį tai vadina „mikropoliu“.¹⁶⁹ Ar remiantis šiuo požiūriu į urbanistinę erdvę yra įmanoma įsivaizduoti alternatyvias miesto produktyvumo galimybes? Urbanistinė intervencija turėtų generuoti intensyviuosius taškus, kaip „veiksmo taškus“, kurie būtų pajėgūs kurti simbolinį identitetą ir socialinę integraciją. Šie taškai būtų tarpinės komunikacinės erdvės su pritaikytais renginiais, traukos centrais kuriančiais „bendrą“ visuomenei erdvę. Jų svarbos ir sėkmės šaltinis taps ne planuotojo, besistengiančio primesti situacijų sprendimus, vizijos, bet veikiau jų panaudojimo ir pačios bendruomenės vystymasis.

Miesto viešosios erdvės kultūros objektais tampa susiklosčius tam tikrai socialinei terpei, kurią sukuria pavieniai individai, o kultūros objekto kūrėjai t. y. miesto planuotojai ar architektai sukuria tik galimybę vystyti socialinei gerovei. Tačiau tai nereiškia, jog jie negali toliau prisidėti prie tolimesnio sukurtos socialinės urbanistinės erdvės vystymo. Miesto viešosios erdvės kaip kultūros objektai sukuriamos kūrėjų ir gavėjų bendradarbiavimo procesu. Miesto erdvės negalėtų egzistuoti be gavėjų, todėl

¹⁶⁸ Oriol Bohigas i Guardiola (Barselona, 1925) – ispanų architektas ir miesto planuotojas. Jis yra architektūros biuro MKM partneris. Nuo 1980 m. iki 1984 m. buvo Barselonos miesto vyriausiasis architektas. Tarp daugybės kitų apdovanojimų, jis garsus savo *Academie d'Architecture de Paris* urbanistikos medaliu.

¹⁶⁹ García Canclini, *Different, uneven and disconnected. Intercultural map*, Barcelona: Gedisa, 2004, 65–78 p.

kūrėjai visada stengiasi kurti pritaikant kultūros objektus visuomenei. Pagrindiniai konfliktai tarp kultūros objektų kūrėjų ir gavėjų kyla kai abiejų pusių suformuotas kultūros objektas bandomas dekonstruoti pritaikant jį naujai susiklosčiusiai socialinei terpei.

Kiekvienas miesto kultūros objektas turi kolektyvines visiems bendras ir asmenines visuomenines reikšmes, kurias pakeisti sunku, nes nuo jų priklauso kultūros objekto prasmė. Prarandant kultūros objekto reikšmes, sunaikinamas ir pats kultūros objektas, todėl svarbu kuriant arba dekonstruojant esamas miesto erdves atsižvelgti į susiklosčiusias kolektyvines ir asmenines to objekto reikšmes visuomenei ar atskiriems individams. Visuomenė naujai atsiradusį kultūros objektą toliau konstruoja per reikšmes, sukurdamą įvairias jai priimtinas socialines prasmes, tačiau pagrindinę kultūros objekto reikšmę sukonstruoja kūrėjai ir norėdami ją pakeisti, pritaikant kultūros objektą naujai kultūros epochai, susiduria su visuomenės nenoru ir pasipriešinimu permainoms.

Visuomenė kaip ir kiekvienas iš mūsų negali gyventi bereikšmėje aplinkoje, todėl kuria asmenines erdves taip įprasmindama savo egzistenciją socialiniame pasaulyje. Aplinka yra sudaryta iš materialių elementų, sujungtų painiomis tarpusavio santykių grandinėmis. Susiformavusios miesto terpėje socialinės ir kultūrinės reikšmės paverčia viešąsias erdves kultūros objektais, kurių prasmė keičiasi kintant socialinėms reikšmėms.

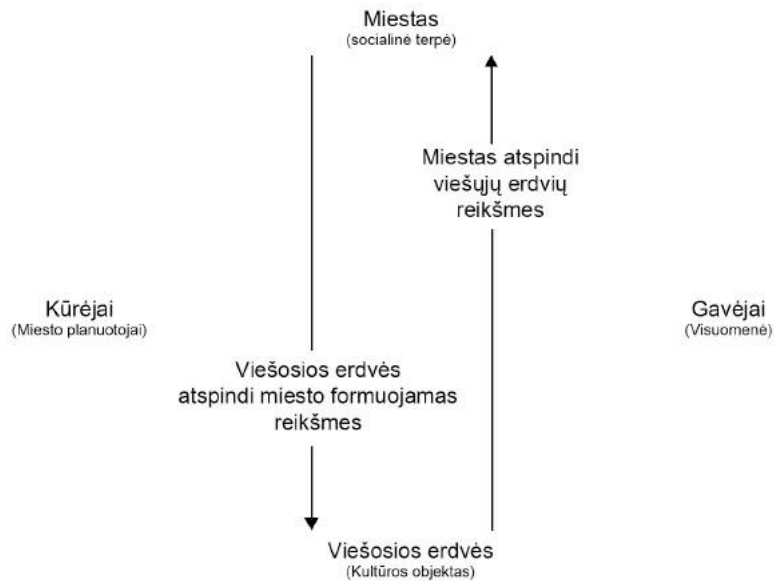
Kiekvienas individo poelgis ar potyris, išgyventas miesto erdvėje, yra sureikšminamas ir suasmeninamas, bei suvokiamas kaip savo veiklos įprasminimas. Galima išskirti tris socialinių miesto reikšmių grupes: kūrėjo sukurta erdvės reikšmė, kolektyvinės visuomeninės reikšmės ir pačios mažiausios, tačiau irgi svarbios asmeninės individų reikšmės, kurias jungiant ir grupuojant atsiranda kolektyvinės visuomeninės reikšmės. Visos trys reikšmių grupės yra susijusios, nes jas vienija fizinė erdvė, kurioje šios reikšmės ir susiformavo. Tačiau ne visada toje pačioje visuomeninėje erdvėje atsiradusios arba kūrėjo suformuotos reikšmės sutampa. Kaip pavyzdys, galėtų būti televizijos bokštas Vilniuje, kuris pastatytas televizijos reikmėms tenkinti, todėl kūrėjo sukurta reikšmė yra susijusi su objekto ir teritorijos funkcija. Po Sausio 13-tosios įvykių visuomenėje susiformavo kitokia kolektyvinė šios erdvės

reikšmė, susijusi ne tik su televizija, bet ir su laisve, pasipriešinimu. Kūrėjo sukurtas miesto elementas ir taip buvo kultūros objektas, kaip miesto simbolis, tačiau po Sausio 13-tosios įvykių jis įgavo daug didesnę socialinę reikšmę ne tik miesto gyventojams, bet ir valstybei ir tapo laisvės simboliu kitoms tautoms. Žvelgiant į šią miesto teritoriją per asmeninių individo reikšmių prizmę, erdvė įgauna kitokias reikšmes. Galbūt, minėtoji vieta jam yra svarbi, nes joje praleido savo vaikystę po to kai atsirado kolektyvinė šios miesto erdvės reikšmė, todėl individui daug svarbesnė asmeninė teritorijos reikšmė nei gerai žinoma susiklosčiusi kolektyvinė reikšmė.

Socialinės kultūros reikšmės suvokiamos paprastai ir sudėtingai (reikšmių sistemos). Bendra socialinės erdvės prasmė reikalinga tam, kad būtų sutvarkyta reikšmių sistema, kurioje reikšmė yra kaip komunikacijos priemonė. Norint išvengti socialinio ir kultūrinio chaoso erdvėje, reikia išskirti bendrą arba pagrindinę vietos reikšmę, tačiau neišvengiamai vyksta nuolatinė pagrindinių miesto viešųjų erdvių reikšmių kaita, kurią sąlygoja tam tikri socialiniai įvykiai.

Fenomenologinės socialijos atstovas Peter'is Berger'is¹⁷⁰ išskiria tris pagrindinius reikšmės kūrimo procesus: eksternalizacija, objektyvacija ir internalizacija. Eksternalizacijos reikšmės kūrimo procesas pasižymi tuo, jog sukurtas objektas tiesiog patalpinamas viešojoje erdvėje arba įkeliamas į viešumą ir tampa kultūros objektu (įvairūs fiziniai objektai). Objektyvizacijos proceso metu objektas pasidaro kaip objektyvi duotybė, šiam procesui būdingos įvairios religinės ar ideologinės sistemos. Internalizacijos procesas trunka ilgiausiai ir pasižymi tuo, jog kultūros objekto gavėjas „sugeria“ duotą objektą ir jį interpretuoja, lemia jo vystymąsi, trumpai tariant, toliau jį formuoja kaip kultūros objektą ir tai yra visą gyvenimą trunkantis su bendru socializacijos procesu sutampantis reiškinys.

¹⁷⁰ Peter Ludwig Berger (1929) – iš Austrijos kilęs amerikiečių sociologas, gerai žinomas jo ir Thomas'o Luckmann'o veikalas „*The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*“ (Niujorkas, 1966).



17. Wendy Griswold, *Socialinių reikšmių atspindžio modelis*, 2008.

Svarbu, kaip miesto viešosios erdvės tampa kultūros objektais, nes nuo to priklauso kultūros objekto svarba ir bendrinė reikšmė. Dekonstruojant ir norint išsaugoti miesto erdvę kaip kultūros objektą reikia atsižvelgti į socialines reikšmes ir koku būdu susiformavo kultūros objektas. Fiziškai dekonstruojant kultūros objektą reikia išsaugoti miesto erdvės elementus, turinčius kolektyvines socialines reikšmes, taip esamas, bet nepopuliarus kultūros objektas performuojamas į tas pačias socialines reikšmes turintį, bet kitaip atrodantį kultūros objektą. Išsaugant kolektyvines reikšmes, bet pakeičiant pagrindinę kūrėjo suformuotą reikšmę kultūros objektas nepraranda savo statuso, nebent kūrėjo suformuota reikšmė yra ir kolektyvinė reikšmė. Dekonstruojant fizinę kultūros objekto būseną keičiasi ir nusistovėjusios socialinės reikšmės, jungiant jas su naujomis atsiranda naujos prasmės arba naujas požiūris į jau seniai nusistovėjusias socialines miesto erdvės reikšmes.

Puikus sustabarėjusio kultūros objekto pavyzdys yra pačiame Vilniaus miesto centre merdinti Lukiškių aikštė.¹⁷¹ Žinoma, daug ieškoti nereikia tokių kultūros

¹⁷¹ Tomas Grunskis, *Apie kai kurias šiuolaikines aikščių formavimo tendencijas Lietuvoje*, Vilnius: Urbanistika ir architektūra, 2009, 33(3): p. 135–144.

objektų, dar alsuojančių sovietmečiu, apstu, tačiau kai kurie iš jų yra svarbūs ir dekonstravus juos galima sukurti „gyvus“ ir daug patrauklesnius kultūros objektus. Daug kartų vykę ir nerealizuoti, šios svarbios miestui teritorijos, architektūriniai konkursai tik įrodo, jog Lukiškių aikštė, kaip miesto kultūros objektas yra praradusi savo socialinį populiarumą, tačiau dar turinti susiformavusias socialines kolektyvines reikšmes, kurias prarasti bijanti visuomenė trukdo naujiems kūrėjams pakeisti pirminę šios miesto erdvės reikšmę ir fizinę būseną. Baimė prarasti dalelę savęs visuomenei ir pačiam miestui trukdo iš naujo atrasti save.¹⁷²

Visuomenė turi pagrindą bijoti, nes dažnai kurdamas kūrėjas neatsižvelgia į socialines miesto erdvės reikšmes. Sukuriant naują kultūros objektą ir sunaikinus senąjį rizikuojama tuo, jog naujas objektas iš karto praras pagrindinę savo reikšmę, nes visuomenė bandys jį socializuoti ir pritaikyti savo poreikiams. Po kurio laiko, naujas kultūros objektas adaptuojasi ir įgauna naujas socialines reikšmes, tačiau atsiradus visiškai kitokiai erdvės reikšmei prarandama dalis viešųjų erdvių komplekso reikšmės. Kūrėjas pakeitęs susiklosčiusio kultūros objekto reikšmę į naują, pats praranda kartu su kitais individais kurtas kolektyvines socialines reikšmes, nes jis yra visuomenės dalis ir jo kūryba atspindi susiklosčiusią socialinę terpę. Remiantis klasikine graikų socialinės tikrovės atspindžio teorija, kūrėjas savo kūryba atspindi miesto socialinę kultūrą, o miesto struktūra atspindi kūrėjus ir visuomenę. [17. il.]

Nagrinėjant socialinės tikrovės atspindžio teoriją, kurioje kultūra yra tik socialinio pasaulio atspindys, kyla elementarus klausimas, kas yra svarbesnis, kultūros objektas ar socialinis pasaulis? Galbūt kultūra kaip socialinio pasaulio produktas tik antraeilis reiškiny, kaip mano marksistinės atspindžio teorijos šalininkai. Pagal šią teoriją kultūra nustumiama į antrą planą, o socialiniai ryšiai ir reikšmės iškeliami ant pjedestalo. Tačiau suvokiant, kad sukurtieji kultūros objektai, tokie kaip viešosios miesto erdvės, sudaro ir sukuria socialinę bei kultūrinę miesto terpę, reikia ieškoti balanso tarp šių dviejų sistemos dalių. Viešosios erdvės kaip kultūros objektai ir miesto

¹⁷² Taip pat šią temą gvildeno: Audrius Novickas, *Atminties įprasminimas miesto aikštėje: nuo paminklo iki patirčių erdvės*, Vilnius: VGTU leidykla Technika, 2010, p. 34–38.

Audrius Novickas, *Miesto aikštė: formos ir turinio semantinis tyrimas*, Humanitarinių mokslų srities menotyros krypties daktaro disertacija [rankraštis]. Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2004.

Vaidas Petrulis, *V. Nacionalinio savitumo strategijos sovietmečio Lietuvos architektūroje*, Vilnius: Urbanistika ir architektūra., 2005. 29(1), p. 3–12.

struktūra kaip socialinė terpė yra glaudžiai susiję veiksniai, todėl miesto erdvėms praradus socialines kolektyvines reikšmes prarandama dalis miesto kultūrinio indetiteto. Žinant tai, kad nuolat atsiranda naujos kolektyvinės ir individualios socialinės miesto erdvių reikšmės galima teigti, jog tai tik nuolat kintantis, nepastovus ir miesto struktūrai būtinas reiškiny, kurio dėka keičiasi tiek kultūros objektas, tiek pats miesto veidas, o natūralus atspindintis ryšys yra nenutraukiamas.

Visuomenei saugant savo socialines kolektyvines reikšmes miesto erdvėse neliko vietos išsišokėliams, urbanistiniams bepročiams.¹⁷³ Kaip kultūros ir socialinių reikšmių trikdytojus, išsišokėlius norima atskirti nuo miesto, stengiantis nustumti juos į pakraščius. Šie urbanistiniai bepročiai yra pagrindiniai miesto erdves dekonstruojantys veiksniai, kurių dėka miesto erdvės kaip kultūros objektai atsinaujina ir įgauna naujas socialines reikšmes. Miesto pakraščiai tampa tomis vietomis, kur skleidžiasi naujoji kultūra kaip skandalingai išsišokęs naujagimis, trikdantis tradicines urbanistines ir socialines vertybes, o bet koks naujas „beprotiškas“ pastatas arba nauja erdvės formavimo koncepcija pretenduoja suardyti nusistovėjusias miesto erdvių reikšmes.

Miestas, socialinių ir kultūrinių erdvių terpė, yra pereinamoji grandis tarp skirtingų žmogaus veiklų tam tikroje erdvėje. Miestą galima apibūdinti, kaip daugiasluoksnį naratyvą, kuris keičiasi atsinaujinant socialinėms miesto erdvių reikšmėms. Dekonstruotų kultūros objektų dėka iškyla naujos istorinės erdvės mieste, kurios tampa pereinamąja grandimi tarp skirtingų kartų, sukurtų kultūrinių vietų. Sąveika tarp skirtingų miesto erdvių (miestas kaip socialinė aplinka ir kaip kultūros objektas) pripildo individo siekius socialinės reikšmės, kuri būdinga kultūros naratyvui. Kultūros naratyvų, kurie formuojasi veikiami socialinių sąveikų, perspektyvoje atsiranda kultūrinės miesto erdvės – tiek vidaus ar išorės, tiek dabarties ar praeities.¹⁷⁴

Miesto erdvės kaip kultūros objektai tobulėja ir nepraranda kultūros objekto reikšmės susidūrusios su dekonstruojančia nuolatine miesto struktūros kaita. Miestas – palaipsniui kintanti kultūra, kuri pereina į vis naują socialinę fazę, o noras sustabdyti natūralią aplinkos kaitą, bijant prarasti kolektyvines socialines reikšmes, yra

¹⁷³ Plg. M. Foucault (1972) tyrinėjimus.

¹⁷⁴ Tomas Kačerauskas, *Miesto erdvės ir kultūros naratyvai*, in: Urbanistika ir architektūra, 2011, 35(2): p. 141–146.

tik eilinis bandymas nuslopinti šį procesą. Miesto viešosios erdvės yra istorinių ir socialinių reiškinių santalkos vieta, taip pat šiuolaikinių tendencijų išblaškyta padrika struktūra. Kiekvienos miesto erdvės socialinės reikšmės pokytis veikia visas kitas jo erdves, o dekonstruojantis šiandieninės aplinkos poveikis apibūdinamas kaip perėjimas nuo vieno socialinės egzistencijos periodo prie kito. Todėl laikiškumas, atverdamas naujus socialinius poreikius, yra erdviškumo kaitos ir tobulėjimo aspektas. Kaip kultūros objektas susiformavusi miesto viešoji erdvė nepraranda kultūros objekto indentiteto, jei išsaugomos susiformavusios kolektyvinės arba pirminės kūrėjo sukurtos socialinės reikšmės. Daugeliu atvejų tai priklauso nuo dekonstruojamos erdvės specifikos bei socialinės būsenos.

Dekonstruotos miesto erdvės, kaip atsinaujinę kultūros objektai, turi didelę reikšmę socialiniam bei kultūriniam miesto, kaip socialinės terpės tobulėjimui, todėl savaime suprantama, kad seniai susiformavę miesto kultūros objektai negali likti nepakitę ir toliau būti socialiai populiari. Norint išsaugoti istorinius miesto objektus reikia juos dekonstruoti pritaikant šiuolaikiniams miestiečių poreikiams, nepamirštant palikti susiklosčiusias pagrindines socialines kultūros objekto reikšmes. Miesto kultūros objektas turi kolektyvines-bendras ir asmenines-visuomenines reikšmes, kurias pakeisti labai sunku, nes nuo jų priklauso kultūros objekto prasmė. Prarandant kultūros objekto reikšmes, sunaikinamas ir pats kultūros objektas. Norint suvokti istorinių dar socialiai „gyvų“ miesto erdvių prasmę ir problematiką reikia jas dekonstruoti, pakeičiant individo bei visuomenės sąmonėje nusistovėjusias miesto viešųjų erdvių prasmes.

2.2 DEKONSTRUKTYVIZMAS DIZAINO APLINKOJE

Pradėjus plačiai taikyti dekonstrukcijos teoriją architektūroje ja susidomėjo ir kitų sričių menininkai. Radusi naujas meno nišas, ši teorija tapo dar plačiau taikoma ir realizuojama vizualinio meno srityse, tokiose kaip grafinis dizainas, pramoninis dizainas, reklamos-spaudos dizainas, fotografija, rūbų modeliavimas. Anksčiau aptartų architektų, tokių kaip D. Libeskind'o (brėžinių serija „Micromegas“) ir Z. Hadid, grafinė kūryba bei pedagoginė veikla stipriai įtakojo grafikos, spaudos dizainerius. Grafinio dizaino specialistai kvestionuodami modernizme taikytą monotonišką dizaino koncepciją, susižavėjo J. Derrida suformuota, laisvę reprezentuojančia antiteorija, kuri prieštaravo F. Saussure ženklo (signifikanto) teorijai [psl. 17]. Pradėjus taikyti dekonstrukcijos teoriją apipavidalinant įvairius laidinius, knygų viršelius, kuriant kino plakatus ir pan. ši antiteorija išplito vaizduojamajame mene. Dekonstrukcijos teorijos įsisavinimo procesas vyko lygiagrečiai tiek grafiniame, tiek pramoniniame dizaine, mados ir konceptualiajame mene. Būtų neteisinga skirstyti dizaino sritis, rikiuoti pagal tai kaip ir kada jos perėmė dekonstrukcijos idėjas. Šioje tiriamojo teksto dalyje išskiriamos ir aptariamos kelios pagrindinės vaizduojamojo meno kryptis: grafinis dizainas, pramoninis dizainas, šiuolaikinė fotografija ir konceptualus menas. Jų eiliškumas neturi reikšmės.

Tiriant dekonstrukcijos teorijos mutacijas šiuolaikiniame dizaine ir vaizduojamajame mene, daugiau dėmesio skiriama šiandieninei dizaino situacijai nustatyti ir apibrėžti. Siekiama išsiaiškinti naujas dekonstrukcijos teorijos atmainas, atsiradusias XXI a. pradžioje skirtingose dizaino srityse. Šiame tekste nesiekama perpasakoti postmodernistinio dizaino istoriją, o norima atskleisti dekonstruktyvistinio dizaino paplitimo mastą, populiarumą bei galimybes. Akcentuojami tik svarbūs, pagrindiniai istoriniai veiksniai, įvykiai ir asmenys, nulėmę dekonstrukcijos teorijos kaitą dizaino evoliucijos procese. Šioje disertacijos dalyje nėra aptariamas ekologiškumo aspektas, parodant architektūros (ir tuo pačiu dizaino) transformacijos galimybes ši tema buvo plačiai aptarta skyriaus pradžioje. Tiesa, kalbant apie pramoninį dizainą išskiriama „ekologiško“ dizaino atmaina.

Didžioji teksto dalis – tai įvairios, šiuolaikiniame dizaine taikomos, dekonstravimo metodikos aptarimas ir palyginimas. Tyrimas fokusuojamas į dekonstruktyvistinio dizaino naujoves, kurios lygiagrečiai susijusios su inovatyvumu ir tolimesne dizaino ir tuo pačiu mus supančios aplinkos kaita. Taip pat, siekiama išskirti bendrinius šiuolaikinio dizaino veikimo principus, metodiką ir priemones. Šiuolaikinio meno sąvoka glaudžiai susijusi su dekonstrukcijos teorija, kuri vienaip ar kitaip taikoma vaizduojamajame mene ir yra neatsiejama šiandienio dizaino dalis. Šiandieninė dekonstrukcijos teorijos interpretacija dėl gausybės taikomų priemonių, ardymo būdų ir idėjų tapo nebevaldoma bei sunkiai prognozuojama, todėl šiame tekste kalbant apie skirtingas meno sritis pateikiama sukonkretinta ir suklasifikuota dekonstruktyvistinio dizaino struktūra.

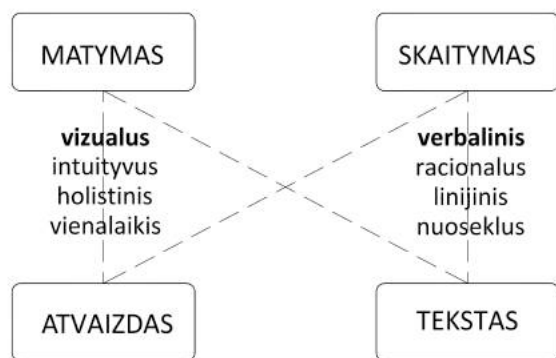
2.2.1 Dekonstruktivizmas grafiniame ir pramoniniame dizaine

Prie dekonstruktyvistinio grafinio dizaino vystymosi ir tolimesnio tobulėjimo daugiausiai prisidėjo Cranbrook meno akademija (JAV, Mičiganas). Profesorių, Michael'io ir Katherine McCoy, dėka ši akademija nuo 1970-ųjų metų vidurio tapo vienu iš garsiausių grafinio dizaino centrų, skatinančiu postmodernistines diskusijas JAV ir Europoje. Galima sakyti, Cranbrook akademija pirmoji plačiai paskelbė apie poststruktūralizmo ir grafinio dizaino susidūrimą. Cranbrook išleidžia pirmąjį leidinį „Vizuali kalba“ (angl. „Visible Language“, 1978 m.), kuris susilaukė didelės kritikos, nes buvo klaidingai sukurtas remiantis šiuolaikine prancūzų literatūros estetika. D. Libeskind'as, Cranbrook architektūros programos vadovas, plačiau supažindino grafikos dizainerius su literatūrine dekonstrukcijos teorija, kuri padėjo išgryninti jų veiklos strategiją – sistemingai skaidyti esė, plečiant erdvę tarp linijų ir žodžių, pastumiant išnašas į erdvę, paprastai rezervuotą svarbiausiam tekstui. Prancūzų literatūros srovės įžeisti dizaineriai numatytą problematiką atidavė į sprendžiančios ir tiesioginės komunikacinės ideologijos rankas, palikę prieštarinę orientyrą naujai sukurta, eksperimentiniame grafiniame dizaine.

Pradedant nuo poststruktūralistinės teorijos (Roland'as Barthes'as¹⁷⁵ ir vėliau J. Derrida), kuri plėtojosi iš literatūros teorijos, dizaineriai apibrėžė darbo (projekto) sąvoką kaip „tekstą“. Asmuo, kuriantis „tekstą“ buvo vadinamas „autoriumi“. Taikydamas šias mintis grafiniame dizaine, K. McCoy atmetė skirtumą tarp skaitymo ir matymo. Jei apie viską galvoti kaip apie tekstą, galima suprasti, kad atvaizdai gali būti ne tik „pamatyti“, jie gali būti „perskaityti“. Tekstas, gali būti ne tik „perskaitytas“, bet gali veikti kaip „atvaizdas“, arba būti „pamatytas“ taip pat kaip „perskaitytas“. Būtent taip iki 1980-ųjų metų pabaigos atrodė Cranbrook akademijos projektai. Modernistinė fotografinio atvaizdo fiksacija buvo pakeista tipologiniu žavesiu. Žodžiai netikėtai tapo vizijos objektais, tačiau iki *Univers* ir *Helvetica* (nauji skaitmeniniai šriftai) naudojimo ankstyvieji grafikos dizainerių darbai buvo suvaržyti. K. McCoy manė, kad normatyvinė mintis, teiginiai, jog atvaizdai pirmiausiai yra regimieji, o tekstas – žodinis, buvo paradigma. Ji nuspėjo, jog skaitymo procese, tipiškai „jungiant atvaizdus su žodiniu procesu, užšifruojant teksto rašytinės kalbos ženklus – raides, kiekvienas išmoktų perskaityti tam tikrą pranešimą. Šis procesas yra racionalus, tyčinis [...] ir linijinis. Jei rūpestingai nejungiate ženklų sekos, tai ne kiekvienas gali iššifruoti siunčiamus pranešimus“.¹⁷⁶ Cranbrook meno akademija pradėjo mokyti dizainerius sumaišyti pranešimus, t. y. sumaišyti patirties kategorijas – meno kūriniai bus perskaityti ir parašyti, žodžiai gali būti vizijos objektais. Tokiu būdu sukurtas Cranbrook grafinis plakato dizainas nuo 1989 atrodo kardinaliai kitaip, beveik neįskaitomai. Tokiu būdu buvo siekiama priversti žmones praleisti daugiau laiko skaitant ir šifruojant pranešimą. Ta pati komunikacijos diagrama (matyti-skaityti-atvaizdas-tekstas) [18. il.], pasirodo plakato viduje, kirsdama per centrą seriją dichotomijos ir opozicijos: matematinis/poetinis, menas/mokslas, pranešimas/dialogas, asmeninis/visuotinis, forma/turinys. Turinys buvo daugiau, nei tik pranešimas. Jis veikė kaip ženklas. Ženklas skelbė, „jei mėgstate avangardą – projekto idėjos jums priimtinos“, ir priešingai, „jei

¹⁷⁵ Roland Gérard Barthes (1915-1980) – prancūzų literatūros teoretikas, filosofas, lingvistas, kritikas ir semiotikas. R. G. Barthes'o idėjos įvairiose srityse įtakojo mokyklų teorijas, įskaitant struktūralizmo, semiotikos, socialinės teorijos, antropologijos ir post-struktūralizmo plėtrą.

¹⁷⁶ Wild Lorraine, *Katherine McCoy: Expanding Boundaries*, The American Institute of Graphic Arts, 1999, 3 March 2009, p. 87.



18. Ignas Lukauskas, *Cranbrook komunikacijos diagrama*, 1989.

norite būti konservatyviu komerciniu dizaineriu – galbūt nebūkite juo”. Didžioji

Cranbrook akademijos studentų sukurto dizaino dalis buvo tyčia provokacinė. Šis dizainas buvo skirtas *Status quo* keitimui, todėl 1980-aisiais Cranbrook meno akademija buvo vadinama – „pavojingiausia dizaino mokykla pasaulyje”.¹⁷⁷ Pasirodančios mintys pabrėžė santykio reikšmę tarp auditorijos ir meno kūrinio dizaino, dar vadinamo „regimuoju sandoriu”, kuris atitinka žodinę komunikaciją. Remdamiesi kalbinėmis semiotikos teorijomis, bet moksliškai atmesdami tikėjimą numatomu reikšmės perdavimu, dizaineriai susitelkė ties skaitymo ir matymo procesais. Tekstai ir atvaizdai buvo skirti perskaityti detaliai, jų reikšmes išreiškiant struktūralizmu ir semiotika. Tokiu būdu, dizaineriai teorizavo, o jų projektai tapo auditorijos provokacija, konstruojančia reikšmę, naujų minčių ir išankstinių nuomonių svarstymą.

Cranbrook akademija apibrėžė pagrindinį grafinio dizaino statusą, kuriam buvo būdingas postmodernistinio stiliaus jautrumas. Grafinio dizaino stilistika atsisuko prieš švarią ir logišką, racionalią erdvę, būdingą konstruktyvistiniam modernizmui. Šios kompozicinės vertybės pakeistos tankiu, sudėtingu elementų sluoksniavimu ir jų sumaišymu. Tai yra galbūt pastebimiausias ir labiausiai kritikuotas šio naujo tipografinio dizaino aspektas. Įskaitomumo dominavimas buvo kvestionuojamas. Pagrindinis Cranbrook akademijos tikslas buvo dekonstruoti, suardyti ir tuo pačiu atskleisti naujo dizaino kalbą. Šis grafinis dizainas pagal savo pobūdį – manipuliavimo ir

¹⁷⁷ Rick Poyner, „After Cranbrook: Katherine McCoy on the Way Ahead”, in: *Eye Magazine: The International Review of Graphic Design*, 2001. 3 March 2009, p. 12.

įtikinėjimo. Cranbrook metodas ieško įvairių prasmų, inkorporuotų dizaine, ir tuo pačiu metu kalba apie tai, kaip dizainas turėtų slėpti savo sukūrimo procesą ir prasmę. „Dekonstrukcijos metodas taikomas projektuojant kiekvieną sluoksnį, per kalbos ir įvaizdžio panaudojimą, dizaineris sąmoningai sukuria žaismingą žaidimą, kuriame žiūrovas gali atrasti ir patirti paslėptą kalbos sudėtingumą.“¹⁷⁸ Dekonstruktivistinis Cranbrook metodas, (ilustruotas dizainerių Katherine McCoy, Allen'o Hori'o ir P. Scott'o Makela) yra tiesioginis iššūkis auditorijai, kuri yra privesta išmokti „perskaityti“ šiuos paslėptus sluoksnius primenančias, atvertas užbaigto atvaizdo/tipo struktūros konstrukcijas. Iš pradžių tai atrodė kaip didelis iššūkis skaitytojui, tačiau tikslinė postmodernistinė auditorija šiam „sudėtingumui“ buvo ruošiama iš anksto, suvokėjas turėjo sugebėti skaityti sudėtingus ir painius tekstus (prisiminkime Michel'į Foucault'ą arba Martin'ą Heidegger'į). Žinoma tai buvo elitinė, išsilavinusi auditorija. Grafikos dizainerių, tipografų Wolfgang'o Weingart'o ir Dan'o Friedman'o pradinis tikslas buvo sukurti sudėtingą šiuolaikinį Europos dizainą, kuris natūraliai kuriamas tuo pačiu metu taptų išskirtinis, o toliau tobulėjant taptų dialogo ir derybų dizainu.

Dekonstrukcijos teorijos pradžią ir pagrindinius naudojimo principus architektūroje ir dizaine tyrinėjo Christopher'is Norris'as ir Andrew'ius Benjamin'as¹⁷⁹. Grafinio dizaino srityje dekonstrukcijos temą gvildeno Michael'is Beirut'as, William'as Drenttel'is, Steven'as Heller'is¹⁸⁰. Remiantis pastarųjų autorių įžvalgomis galima išskirti pagrindines dekonstrukcijos teorijos sudedamąsias dalis arba, kitaip tariant, pamatines nuostatas – principus, kuriuos naudojant vystomas vaizdo dekonstravimo procesas [1 lentelė]. Pagrindinės dekonstrukcijos teorijos ir dekonstravimo proceso sudedamosios dalys grafiniame dizaine: decentravimas, disjunkcija, dekompozicija, pertraukimas, istorijos neigimas, vidinis teksto formavimas.

- **Decentravimas** – dekonstruojant dažnai naudojamas principas, kurio pagalba objekto kompozicijoje įvedami palinkę elementai, naudojamos pakrypusios linijos. Atsisakoma simetrijos, lygiavimo, standartinio tinklelio (ang. Grid) sąvokų, kuriomis

¹⁷⁸ Timothy Samara, *Making and Breaking the Grid: A Graphic Design Layout Workshop*, Beverly, Massachusetts: Rockport, 2002, p.56.

¹⁷⁹ Christopher Norris, *Andrew Benjamin, What is Deconstruction?*, London: Academy Editions, 1988, p. 60–71.

¹⁸⁰ Michael Beirut, William Drenttel, Steven Heller, *A Brave New World: Understanding Deconstruction, Looking Closer 1*, New York: Allworth Press, 1997, p. 44–47.

vadovaujantis naudojamos tik vertikalios ir horizontalios plokštumos. Dizaino teorijoje decentravimo principas siejamas su išsilaisvinimu nuo vertikalumo ir horizontalumo, kurie kažkada buvo „De Stijl“¹⁸¹ stiliaus esmė. Pastovumą ir ramybę reprezentuojantis vertikalumo ir horizontalumo kriterijus dizaine pakeistas į objekto dinamiką, įtakančią nepastovumą, nežinomybę ir emocinį nerimą. Grafiniame dizaine decentravimas daugiau naudojamas vaizdo komponavimo, skaitmeninio kadravimo prasme, kai kuriama pakrypusi, dinaminė, o ne simetrinė atvaizdo kompozicija.

2 lentelė. Ignas Lukauskas, *Dekonstrukcijos teorija vizualinių komunikacijų dizaine*, 2013.

Dekonstrukcijos teorija	Taikymas	Konceptualus požiūris
• Decentravimas	Decentravimas	Sunaikinamas sistemiškumas; atsisakoma horizontalumo ir vertikalumo; dizaino teorijos destrukcija.
• Disjunkcija	Disjunkcija (<i>atskyrimas</i>)	Naudojant pakaitalus sunaikinama erdvinė kompozicija.
• Dekompozicija	Dekompozicija (<i>skaidymas į dalis</i>)	Naikinamas įskaitomumas; tradicinės tipografijos destrukcija.
• Pertraukimas	Pertraukimas (<i>naikinamas tęstinumas</i>)	Formos estetinė dekonstrukcija, spalva ir dydis.
• Istorijos neigimas	Praeities ir dabarties atskyrimas	Buvimas postmodernizmo srityje.
• Vidinis teksto formavimas	Supažindinimas su ženkliskumu (<i>angl. Logos</i>)	Tradicinės tipografijos neigimas. Laikų ir tikslų chaotiška pozicija.

- **Disjunkcija** (lot. *disjunctio* – atskyrimas) – tai atskyrimo principas, kuris išryškina nesutarimą su išorinėmis kultūrinėmis aplinkybėmis. Naudojant naujus dizaino elementus, kurie nėra plačiai paplitę arba nėra naudojami (objektai iš kitų ne dizaino sričių), prieštaraujama esamoms dizaino kūrimo tradicijoms, sunaikinama erdvinė ankstesnio dizaino kompozicija. Plačiąja prasme disjunkcija reiškia gana amžiną ir mechaninę operaciją, kuri susidūrusi su tradicinio dizaino sukurtais vaizdais metodiškai kuria naujoje erdvėje ir laike.

- **Dekompozicija** (lot. *decompositio* < de... + lot. *compositio* – sudarymas) – tai struktūros arba objekto ardymas, skaidymas į dalis. Dekonstruoto objekto struktūra suvokiama konceptualiai, nes nėra aiškus struktūros sudarymo procesas ir tikslai. Dekompoziciją galima pavadinti analizavimo (interpretavimo) įrankiu, kuris atsisako

¹⁸¹ *De Stijl* – terminas apibūdina Olandų menininkų organizaciją gyvavusią nuo 1917 m. iki 1931 m. Šios grupės idėjas plėtojo dailininkai Piet’as Mondrian’is ir Bart’as van der Leek’as, ir architektai Gerrit’as Rietveld’as bei J. J. P. Oud’as. *De Stijl* stengiasi išreikšti naują utopinį idealą susidedantį iš dvasinės harmonijos ir tvarkos.

sąmoningai sukurti formą arba vaizdą. Naujo dizaino objekto kūrimui naudojamos kitų objektų dalys, esamas objektas išardomas ir vėl surenkamas atsitiktinai arba atsisakant logikos jungiant kompozicinius elementus. Tokių transformacijų dėka gaunamos konceptualios, geometriškai sunkiai identifikuojamos ir nepaaiškinamos, kartais nefunkcionalios dizaino objektų formos. Atvaizdai, gauti šio transformacijos proceso metu, tiria savo sukūrimo procesą ir kilmę, kuri atsisako būti tradicinio dizaino dalimi.

- **Pertraukimas** – tai dizaino objekto istorinio tęstinumo griovimas, skirtingu laikotarpiu sukurtų dizaino stilių, objektų, elementų susimaišymas, istorinio ir visuomenėje gerai žinomo (at)vaizdo iškraipymas arba tiesiog atsitiktinė interpretacija. Grafinio dizaino tęstinumas susijęs su dviem vidiniais santykiais: pirmasis nurodo erdvinį ankstesnės kompozicijos tęstinumą, o kitas atskleidžia tęstinumą tarp kompozicijos ir jos populiarumo. Šie du santykiai reikalingi tam, kad dizaino objektas būtų pragmatinis ir socialinis.

- **Istorijos neigimas** – tai praeities ir dabarties atskyrimas, savotiškas istorijos klastojimas, kai kuriant dabarties vaizdus naudojami praeities vaizdų fragmentai arba atvirkščiai – įterpiant šiuolaikiškus objektus į istorinius vaizdus, objektus ar įvykius sukuriama abejotini, tačiau tikroviški vaizdai, manipuluojama istoriniais faktais. Taip pat, dažnai grafiškai aiškiai atskirti vienas kitam prieštaraujantys praeities ir dabarties vaizdai tarpusavyje lyginami, bet vizualiai nejungiami.

- **Vidinis teksto formavimas** – visų pirma, tai dizaino objekto (vaizdo) vidinių reikšmių ir prasmų dekonstravimo principas, pagrįstas paslėptų ženklų ir simbolių kalba¹⁸². Šiuo atveju formuojamos naujos reikšmės minimaliai dekonstruojant esamą vaizdą – vidinis dekonstravimas. Visų antra, tai išorinis vaizdo dekonstravimas sukuriant vaizdą, kaip sunkiai perskaitomą ir skirtingai interpretuojamą ženklą, tokiu būdu nutolstama nuo tradicinės tipografijos, kuri pritaikyta tiek skaitymo lengvumui, tiek funkcionalumui.

Dekonstrukcijos teorijos pritaikymui ir vystymuisi grafiniame dizaine padėjo kompiuterinių technologijų tobulėjimas, naujų skaitmeninių vaizdo apdorojimo technikų atsiradimas, kurios leido dizaineriams džiaugtis laisve grafinio vaizdo kūrimo

¹⁸² Christopher Norris, Andrew Benjamin, *What is Deconstruction?*, London: Academy Editions, 1988, p. 88–89.



19. Grafisches Büro, *If Fonts Were Dogs*, 2010

procesu. Skaitmeninės galimybės pakeitė modernizme nusistovėjusias estetiškes normas ir vertybes, atsirado ekstremalus, bandomasis ir spontaniškas grafikos vaizdavimas. Naujo grafinio stiliaus pasirodymas privertė jaunos dizainerius patirti katarsį, tačiau džiaugsmas ir vaizdavimo laisvė turėjo savo pasekmes. Grafinis dizainas tapo perpildytas neapgalvotu dekoravimu, komercinės leidybos persvara didino tokių, artistiskai patobulintų, darbų skaičių. Nereikalingas dekoravimas, įdiegtas į bendrą leidinio turinį kišosi į jo prasmę, todėl informatyvi pranešimo vertė pablogėjo. Tuo pačiu, skaitytojai priprato daugiau dėmesio skirti leidinio stiliui, todėl jų pasirinkimą nulėmė ne turinys, bet stilius. Šiuolaikinio grafinio dizaino specifiką ir problematiką plačiai tyrinėja JAV grafikos dizainerė, rašytoja, kuratorė bei pedagogė Ellen'a Lupton (1963). Autorė savo tekstuose taip pat akcentuoja grafinio dizaino dekoravimo problemą. Svarbiausi autorės tekstai, dekonstruktyvistinio grafinio dizaino tema yra

„Thinking With Type”(2008) ir „Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory” (2009). Pastarojoje esė E. Lupton išskiria dvi pagrindines šiuolaikinio grafinio dizaino, plačiai naudojamo spaudoje ir interaktyvioje žiniasklaidoje, grupes. Pirmoji grupė susijusi su vaizdavimo politika, antroji su dizaino išorės ir vidaus kalba.¹⁸³

- **Vaizdavimo politika** – tai žiniasklaidoje arba spaudoje egzistuojančių vaizdų manipuliavimas. E. Lupton teisingai šia grupę įvardina kaip dizaino politiką. Ši grupė susijusi su skirtingų šiuolaikinės žiniasklaidos skleidėjų konkurencija, tačiau čia dažniausiai daugiau dėmesio kreipiama pranešimo turiniui, o ne dizainui. Iš esmės, tai konteksto dekonstrukcija. Informacija iš vieno konteksto ir laiko perkeliama į kitą kontekstą ir laiką. Tarkim, kažkada straipsnyje apie homoseksualus naudota vizualinė informacija vėliau pateikiama iliustruoti straipsniui apie politikus arba žinomus asmenis. Kitas, ne toks drastiškas pavyzdys, Vienos grafikos dizainerių „Grafisches Büro“ sukurta neįprastų plakatų serija. [19. il.] Darbas žaismingai sieja šuns veislę su tinkamu šriftu. Kiekvienai veislei būdingos fizinės ir charakterio savybės prilyginamos šriftų grafinei išraiškai – *dalmation* kaip kurtas, arba vokiečių aviganis kaip helvetica. Ši dekonstruktyvi grafinio dizaino forma veikia būten taip, tekstui priskiriama prieštaraujanti jo turiniui vizuali informacija. Tokiu būdu dekonstruojamas pirminis pranešimas, paliekant tą patį tekstą, bet keičiant iliustracijas kiekvieną kartą sukuriami vis nauja intelektualiai reikšmė. Konteksto dekonstrukciją galima išskirti, kaip vieną iš stipriausių grafiniame dizaine taikomų dekonstravimo metodų. Naudojant šią dekonstrukcijos formą suvokėjui pateikiamas stiprus intelektualinis impulsas, teksto ir vaizdo pagalba, teigiamai arba neigiamai sužadinant jo emocionalumą. Konteksto dekonstrukcijai naudojami grafinio dizaino objektai, skaitmeniniai vaizdai bei fotografija. Būtent tokio tipo dekonstrukcija, jos veikimo principai, nauda bei pasekmės akcentuojamos šiame moksliniame darbe, šie dekonstravimo metodai visada pasiekia suvokėją, jį sukrečia.

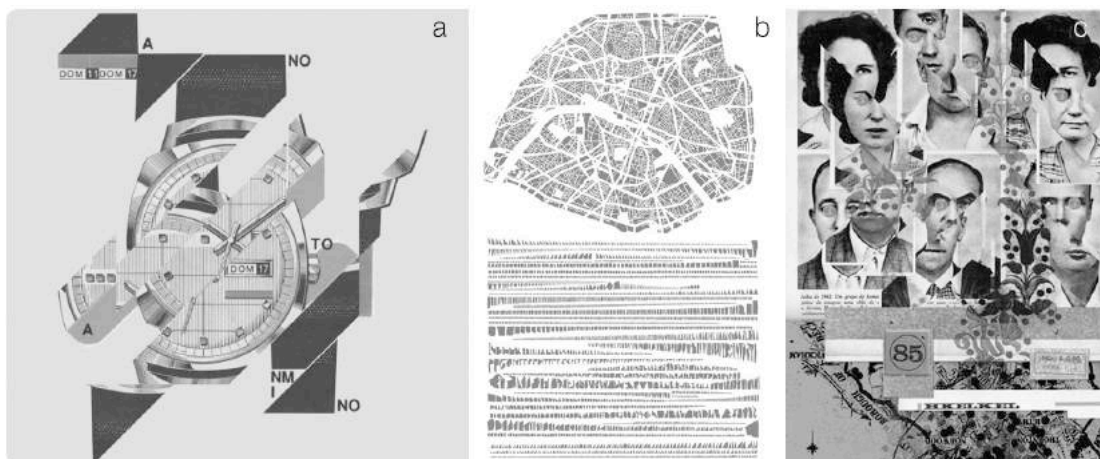
¹⁸³ Lupton Ellen, *Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory*, Typotheque, 1994, 16 February 2009, p. 6–7.



20. a. Daniel H. Cantwell's, *Graphic Deconstruction 1*, 2013. b. Dani Alvarado-Speager, *Autism Poster Series*, 2011 c. David Carson, *The End of Print*, 1995. d. David Carson, *Back to Old School*, 1998.

- **Grafinio dizaino išorės ir vidaus kalba** – ši grupė yra lydimą gausybės dekonstravimo metodų, kurie buvo aptarti prieš tai. Tai decentravimas, disjunkcija, dekompozicija, pertraukimas, istorijos neigimas, vidinis teksto formavimas ir t. t. Visa ši dekonstravimo metodų gausybė yra ne kas kita kaip, grafiniame dizaine taikomos priemonės išreikšti arba užmaskuoti vidaus kalbą – pranešimą. E. Lupton šios grafinio dizaino grupės smulkiau nedetalizuoja, tačiau savo esė „Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory“ (2009) akcentuoja jos inovacinį potencialą. Nuolat vykdomas skaitmeninės vizualinės komunikacijos tyrinėjimas, prasidėjęs dar nuo atspaudų sukūrimo. Dizaineriai, dirbantys žiniasklaidoje vysto naujus būdus siekdami sukurti, paskirstyti, ir panaudoti informaciją – šiandien jie iš naujo išranda grafinio dizaino kalbą, tuo pačiu ir naujus dekonstravimo metodus. Grafinio dizaino išorės ir vidaus santykį remiantis skirtingais dekonstravimo metodais, pateikimo forma bei turiniu, taip pat istorinio laiko sąvoka, galima suskirstyti ir tris pagrindines grupes: **teksto dekonstrukcija, objekto/vaizdo dekonstrukcija, spalvos/formos dekonstrukcija**. Taip lengviau suvokiamas dekonstruktyvistinio grafinio dizaino evoliucinis procesas ir tuo pačiu ši klasifikacija padeda ištirti sudėtingo vizualinio aparato sudėtį bei veikimo tikslus.

Grafinio dizaino išorės ir vidaus kalba remiantis teksto dekonstrukcija – tai grafinio dekonstruktyvistinio dizaino pradžia, kurią, kaip minėta, sukūrė Cranbrook akademija kartu su K. McCoy (1991). Dizaineriai daug dirbo su įvairia tipografija, kaip



21. a. Lucas Lima, *Caught in Transition*, 2012. b. Armelle Caron, *Everything Tidy*, 2013. c. Raul teodoro, *Aka Mustaxd*, 2012.

dizaino elementus naudodavo senus bilietus, raidžių iš skirtingų plakatų koliažus, senas sulankstytas fotografijas. Eksperimentavo ir visais įmanomais būdais ardė statines tekstines kompozicijas. Komunikacija vykdoma per emocionalią kompozicinę išraišką, o ne dizaino turinį. [20. il.] Kaip teigia E. Lupton, šiai grupei būdinga antiestetinė, atsisakanti koncentruotos rimties dekonstravimo metodika. Pagrindinis kompozicinis dėmesys sutelkiamas į malonumą, emocijas. Naudojami į malonumą orientuoti, nereikšmingi dizaino konteksto reikšmei kompoziciniai elementai, tokie kaip „keverzonės“, plastiškos linijos, tekstas, raidės. Ši metodika populiori, nes vizualiai per numatomą ir gerai suplanuotą medžiagos ir kompozicijos pasirinkimą teigiamai motyvuoja skaitytojus.¹⁸⁴ Dėl šios priežasties ši grafinio dizaino grupė toliau sėkmingai vystoma ir šiandien, tai patvirtina gausybė pavyzdžių sutinkamų šiuolaikiniame grafiniame dizaine. Dauguma šios grupės grafikos dizainerių kurdami remiasi David'o Carson'o (1954) dekonstruktyvistine grafine išraiška. D. Carson'as – amerikiečių kilmės grafikos dizaineris, meno vadovas, gerai žinomas dėl savo novatoriško spaudos dizaino. Būdamas žurnalo „Ray Gun“ meno vadovu apipavidalinimui naudojo dekonstruktyvistinį tipografinį stilių. [20.c il.]

D. Carson'as tikslingai kuria dizainą be struktūros ir kompozicinio tinklo. Jis chaotiškas ir beprasmis, sąmoningai atmetantis visas klasikinės iškiliaspaudės spaudos

¹⁸⁴ Lupton Ellen, *Thinking with Type*, Princeton: Architectural Press, 2 Rev Exp edition, 2010, p. 98.

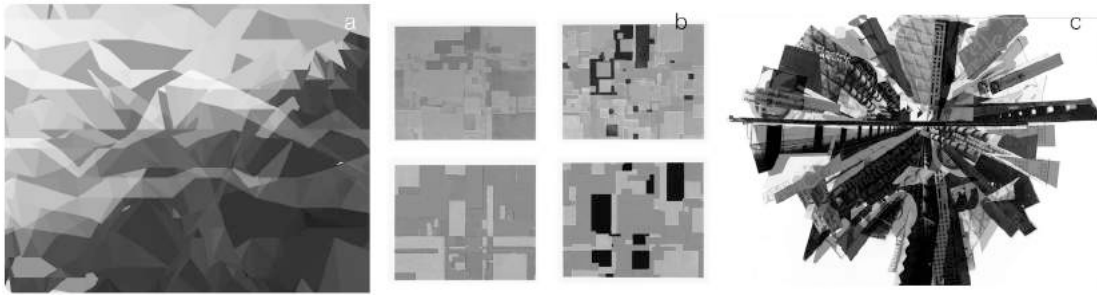
taisykles ar konvencijas, vartotojui akcentuojantis turinį.¹⁸⁵ Šiandien viena iš plačiausiai grafiniame dizaine taikomų dekonstrukcijos formų – **objekto/vaizdo dekonstrukcija**. Šiai grafinio dizaino išorės ir vidaus kalbos grupei galima priskirti tokius dekonstravimo metodus, kaip disjunkcija, dekompozicija, pertraukimas. [21. il.] E. Lupton šią metodiką įvardina tiesiog kaip iškraipymą, kuris gali būti lengvai sukurtas šiandieninių skaitmeninių technologijų dėka. Grafikos dizaineriai teikia pirmenybę būtent šiai dekonstruktyvistinei metodikai, kurią nesudėtingai gali išmokti bet kuris dizaineris, norintis išreikšti tiek daug, kiek jam norisi. Iškraipymas, kaip dekonstruktyvi skaitmeninė praktika, lavina dizainerių suvokimą bei plečia vaizdavimo sritį.¹⁸⁶ Ši dekonstruktyvistinio dizaino kalbos grupė yra geriausiai atpažįstama ir suvokiama, ne tik grafiniame dizaine, bet ir kitose dizaino formose, tiek pramoniniame dizaine, tiek fotografijoje. Tačiau tai nereiškia, jog tokia dekonstravimo metodika paremta dizaino strategija yra veiksmingiausia. Priešingai, tai yra viena iš silpniausiai suvokėjo pasąmonę veikianti dekonstruktyvistinio dizaino grupė. Žiūrovai lengvai atpažįsta dekonstravimo metodiką, dekonstruojamą objektą, pakankamai lengvai suvokia apgavystę ir jos nevertina rimtai, todėl nelieka šokiruoti ar sukrėsti. Žinoma, nebūtinai visi šios grupės dizaino objektai pasižymi tokia praktika. Vienas iš pavyzdžių, kaip tinkamai naudojama objekto dekonstrukcija yra Prancūzijos menininkės Armelle's Caron grafinio dizaino serija „Everything Tidy“ (2013), kurioje menininkė tyrinėja garsiausių pasaulio didmiesčių „tvarkingą“ urbanistinę struktūrą. [21.b il.] Dauguma pasaulio didmiesčių atpažįstami dėl savo individualaus urbanistinės struktūros tinklo. A. Caron tyrinėja kaip kinta prasmė, supratimas ir miesto tapatumas, pertvarkant esamą miesto tinklą.¹⁸⁷

Trečioji grupė – **spalvos/formos dekonstrukcija**, taip pat dažnai pasitaikanti komponavimo metodika, paremta spalvine ir tūrine dekonstrukcija. Naudojama plakato apipavidalinime kaip dekonstruktyvus fonas, patraukiantis žiūrovo dėmesį

¹⁸⁵ Blackwell Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Laurence: King Publishers, 2000, p. 9–15.

¹⁸⁶ Lupton Ellen, *Thinking with Type*, Princeton: Architectural Press, 2 Rev Exp edition, 2010, p. 99–101.

¹⁸⁷ Lucarelli Fosco, *La ville rangée, by Armelle Caron*, in: <http://socks-studio.com>, [interaktyvus], įkelta 2011–02–01, [žiūrėta 2014–03–05], <http://socks-studio.com/2011/02/01/la-ville-rangee-by-armelle-caron>.



22. a. Andrea Pinchi, *Deconstructing Images*, 2011 b. Anything Else, *Deconstruction of CMYK & RGB*, 2011.
c. James Bradley, *Deconstructing earlier posters*, 2012.

sudėtinga spalvine kompozicija. Spalvomis formuojamas aštrių, daugiakampių turinių elementų santykis. [22. il.] Ši grafinio dizaino išorės ir vidaus kalbos grupė beveik visada papildoma teksto išraiška.

Galima tik pabrėžti, jog tarp šių trijų grafinio dizaino išraiškos grupių nuolatos vyksta metodologinė sintezė, todėl nėra lengva išskirti kokia metodika remianti buvo sukurtas vienas ar kitas dekonstruktyvistinio grafinio dizaino objektas. Šią problemą gerai iliustruoja ir tuo pačiu išsprendžia parametrinis grafinis dizainas. Skaitmeninių programų pagalba generuojant grafinę kompoziciją tarpusavyje jungiami skirtingi dekonstravimo metodai. Siekiant sukurti norimą grafinę dekonstrukciją programoje suvedami skirtingi parametrai, tokie kaip kompozicijos tipas, medžiaga, spalva, dydis, pasirenkamas vienas arba keli dekonstravimo metodai. Pagal pasirinktus parametrus programa sugeneruoja dekonstruktyvistinę kompoziciją. Toliau programuojant galima užduoti sukurtos kompozicijos kaitos greitį, kryptį ir pan. Parametrizmo dėka sukuriamą kinetinę grafinę kompoziciją, kuri dinamiškai keičiasi užduoto algoritmo ribose. Matome, kad parametrizmas, anksčiau architektūroje aptartas kaip stilius [p. 51], grafiniame dizaine stipriai reiškiasi kaip populiarus dekonstrukcijos raiškos priemonė. Parametrizmas grafikos dizaineriams suteikia dar didesnę kūrybos laisvę nei prieš tai buvusi dekonstrukcijos teorija, tačiau ši skaitmeninė praktika turi algoritminę matematinę struktūrą, kuri yra logiška, todėl mechaniškai kartojasi ir yra nuspėjama.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Aish Robert, Woodbury Robert, *Multi-level interaction in parametric design*. In *Smart Graphics*, Berlin: Heidelberg, 2005, p. 151–162.

Pramoninis dekonstruktyvistinis dizainas

Pramoninis dizainas – tai masinės gamybos, plataus vartojimo produktų dizainas. Pramoniniai dizaineriai, dažnai mokomi, kaip architektai ar kitų vizualiųjų menų specialistai, dirba kūrybinėse komandose. Pagrindinis jų tikslas – sukurti praktiškus, plataus naudojimo, savo prekinę išvaizdą išsiskiriančius gaminius, komerciškai patrauklius, naudingus dizaino objektus. Pramoninio dizainerio darbas susijęs su grafiniu dizainu, pavyzdžiui, reklamos ir pakuotės dizainas, įmonių įvaizdžio ir prekės ženklo dizainas, ir interjero dizainu. Pramoninis dizainas turėdamas glaudžias sąsajas su architektūra ir grafiniu dizainu savaip interpretuodamas lengvai perima dekonstrukcijos teorijos sudedamąsias dalis. 1980-aisiais taikydami dekonstrukcijos metodiką architektai Michael'is Graves'as, Stanley'ius Tigerman'as ir Hans'as Hollein'as sukūrė namų apyvokos reikmenis kompanijoms „Alessi“ Milane ir „Swid Powell“ Jungtinėse Amerikos Valstijose. Tam tikri dizaineriai, tokie kaip Ettore Sottsass'as ir jo kolega iš Austrijos Matteo'nas Thun'as, tapo visiems gerai žinomais vardais, beveik kaip Ludwig'as Mies'as van der Rohe ir Marcel'as Breuer'is modernizmo laikais, kai jų baldų projektai buvo pakartotinai išleisti „Knoll Associates“ ir kitų garsių kompanijų. Tarptautinės parodos ir publikacijos, tokios kaip „Design Heute“ („Design Today“, 1988), keliaujančios parodos, organizuotos Frankfurto architektūros muziejaus, skelbė apie šį keistą postmodernistinį dizainą visuomenei ir dizaino profesionalams. Šis individualizmas pasiekė savo viršūnę 1980-ųjų pabaigoje, kaip tik prieš tai kai 1990-ųjų pradžios recesija paskatino dizainą daugiau nukrypti į architektūrą, dizaino objektų vertės projektavimą, siekiant geresnio santykio tarp kainos ir funkcinės kokybės.

John'as Zukowsky's, savo esė „Postmodern design and its aftermath“ (2013), kalbėdamas apie pramoninį postmodernistinį dizainą išskiria dvi pagrindines kryptis. Pirmoji kryptis susijusi su individualaus dizaino kūrimu, kai talentingi pavieniai dizaineriai kuria meno kūriniams prilygstančius dizaino objektus. Kita kryptis remiasi komandinio darbo tarp dizainerių ir inžinerijos specialistų suformuotu galutiniu

produktu.¹⁸⁹ Pastarasis modelis akivaizdus architektūros lauke. Prisiminkime architektą F. Gehry ir jo suprojektuotą Guggenheim'o muziejų Ispanijoje (Bilbao, 1991-97). Produkto diziane ir pramoniniame dizaine 21-ojo šimtmečio pabaigoje tokio lygio šlove galėjo pasigirti vos keli dizaineriai. Išimtis, dizaineris iš Prancūzijos Philippe Starck'as, kurio „kibiro“ formos kėdė iš faneros, pavadinta „Costes chair“ (1982) išpopuliarėjo, plačiai panaudojus ją kavinių tinklo „Café Costes“ (1984) interjeruose. P. Starck'as iki 90-tųjų metų daugiausia projektavo interjerus viešbučiams, po to plataus vartojimo prekes, tokias kaip vazos ir dantų šepetėliai. Padidėjus šio „dizaino“ produktų paklausai prekybos centrų tinklas „Target“ pasamdė dizainerį Michael'į Graves'ą, kad sukurtų namų įrengimų dizaino liniją. Dizaino objektus lydėjo sėkmė, todėl prekybos centrų tinklas pasamdė ir P. Starck'ą. Jo sukurti namų apyvokos daiktai pasiekė parduotuves dar 2002 metais. Tuo metu, kalbant apie postmodernistinį pramoninį dizainą, visuomenės informavimas apie P. Starck'o dizaino objektus buvo išimtis.

Nagrinėjant įvairius literatūros šaltinius¹⁹⁰, susijusius su postmodernistiniu pramoniniu dizainu, tampa aišku, jog tokia sąvoka kaip „dekonstruktyvistinis pramoninis dizainas“ neegzistuoja. Literatūroje postmodernistinis pramoninis dizainas tyrinėjamas bendrai neišskiriant šiam istoriniam laikotarpiui būdingų dekonstruktyvistinio dizaino elementų. Tiesa, panaši sąvoka, kaip „Deconstruction design“ egzistuoja, tačiau ji susijusi su kitais procesais. „Deconstruction design“ terminas plačiai taikomas literatūroje, susijusioje su antriniu medžiagų panaudojimu, aplinkos tausojimu ir ekologija. Ši tema aktuali, todėl mokslinių leidinių, straipsnių gausu. Pastarojo pobūdžio literatūroje dekonstrukcija apibrėžiama kaip procesas, kurio metu kažkas pastatytoje aplinkoje metodiškai išmontuojama siekiant pakartotinai panaudoti arba išgelbėti įvairius pastato komponentus ir medžiagas. Dar vienas dekonstrukcijos apibrėžimas pristatomas William'o Lidwell'io ir Gerry'io Manacsa

¹⁸⁹ John Zukowsky, *Industrial design, Postmodern design and its aftermath*, in: Encyclopædia Britannica / [interaktyvus], įkelta 2013–11–14, [žiūrėta 2014–03–18], <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/286993/industrial-design>.

¹⁹⁰ John Heskett, *Industrial Design*, Thames & Hudson, 1980, reissued 2003.

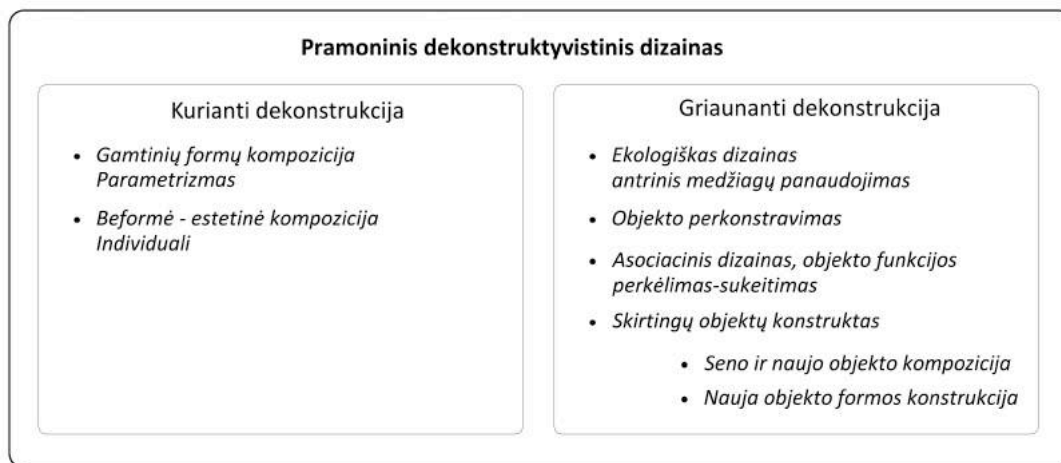
Volker Albus, Reyer Kras, Jonathan M. Woodham, *Icons of Design: The 20th Century*, Prestel Publishing, 2004.

Charlotte Fiell, Peter Fiell, *Designing the 21st Century*, Taschen, 2001.

Catherine McDermott, *Design Museum book of 20th century design*, Overlook Press Peter Mayer Publishers, 1997.

Michael Tambini, *The Look of the Century*, DK ADULT; 1st American ed edition, 1996.

Sweet Fay, *Frog: Form Follows Emotion (Cutting Edge)*, Watson–Guptill, 1999.

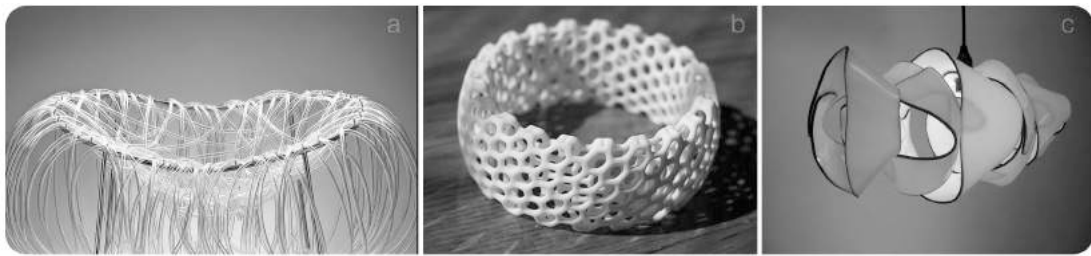


23. Ignas Lukauskas, *Pramoninis dekonstruktyvistinis dizainas, klasifikacija*, 2014.

knygoje „Deconstructing Product Design“ (2011).¹⁹¹ Leidinyje susirinkti geriausi ir daugiausiai pasisekimo susilaukę pramoninio dizaino produktai, kuriems sukurti buvo panaudotas išardymo metodas. Knygoje dekonstrukcija pateikiama tiesmukai ir paviršutiniškai, išskiriant vieną dekonstravimo metodą – išardymą. Pristatant dizaino objektą atskleidžiama jo atsiradimo istorija ir sudėtis, t. y. iš kokių dizaino objektų jis buvo sukurtas. Pagrindinė knygos mintis – atskleisti dizaino objektų populiarumo paslaptį, pabrėžiant jog visi pastarojo meto „geriausi“ dizaino objektai sukurti remiantis dekonstrukcija. W. Lidwell'is ir G. Manacsa nesirišdami prie J. Derrida dekonstrukcijos teorijos savo knygoje akcentuoja dizaino objektų išardymo ir surinkimo proceso naudą pramoniniam dizainui. Minėti pavyzdžiai neatsako į klausimą, kas yra dekonstruktyvistinis pramoninis dizainas, tačiau analizuojant šiandien pramoniniame dizaine vykstančius procesus, galima nustatyti pagrindines pramoninio dizaino vystymosi kryptis. Kaip matysime vėliau, šiandieninis pramoninis dizainas glaudžiai susijęs su dekonstrukcijos teorija.

Dekonstruktyvistinį dizainą galima priskirti pirmajai J. Zukowsky'io pramoninio dizaino kryptčiai – individualaus dizaino kūrimas, ir P. Starck'o sėkmės atvejui. Būtent dėl savo individualumo dekonstruktyvistinis dizainas tik retais atvejais

¹⁹¹ Gerry Manacsa, William Lidwell, *Deconstructing Product Design*, Rockport Publishers, Reprint edition, 2011.



24. a. Ryan Gander, *Reconstruction and deconstruction of furniture*, 2010. b. Jessica Rosenkrantz, Jesse Louis-Rosenberg, *Cell Cycle line*, 2007. c. Stefan Wieland's, *White of My Eyes*, 2012.

gali būti pavadintas pramoniniu. Dauguma dizaino objektų sukurti pavienių dizainerių arba dizaino namų, kaip koncepcijos ir eksperimentai. Didžioji pramoninio dekonstruktyvistinio dizaino objektų dalis priklauso griaušančios dekonstrukcijos kategorijai. Ši kategorija apima pavienius smulkius dizaino objektus, sukurtus kaip instaliacijos, performansai, įvairios koncepcijos su istoriniu ar ideologiniu kontekstu, formos eksperimentai. Pagrindinis skirtumas tarp šio dizaino ir konceptualaus meno yra tas, jog dekonstruktyvistinis dizainas orientuotas į plataus vartojimo produktus. Kita pramoninio dekonstruktyvistinio dizaino kryptis – kurianti dekonstrukcija. Susijusi su plataus vartojimo dizaino objektais, tai masiškai gaminamos dekonstruktyvistinio dizaino koncepcijos, įvairūs objektai, turintys tik dekonstruktyvią išvaizdą – be ideologinio ar istorinio turinio. Išskiriant skirtingus dekonstravimo metodus šias dvi dekonstruktyvistinio pramoninio dizaino kryptis galima skirstyti į dar smulkesnes kategorijas. Kurianti dekonstrukcija: a) gamtinių formų kompozicija, parametrizmas, b) beformė – estetinė kompozicija. Griauanti dekonstrukcija: a) ekologiškas dizainas, b) objekto perkonstravimas, c) asociacinis dizainas, d) skirtingų objektų konstruktas. [23. il.]

Parametrizmas / gamtinių formų kompozicija – viena iš sparčiausiai besivystančių dekonstruktyvistinio dizaino krypčių, veikianti pramoniniame dizaine, grafiniame dizaine ir architektūroje. Pasižymi sudėtinga gamtinių formų kompozicija, sukurta skaitmeninio projektavimo metu arba atsitiktiniu – meniniu būdu. Pastaruoju keliu dažniausiai eina menininkai, tokie kaip „Campana Brothers“ (Ryan'as Gander'is) [24.a. il.] arba Stefan'as Wieland'as [24.c. il.], kurių pagrindinis tikslas – ištirti



25. a. Alexander Gendell, *The Leaf chair*, 2013. b. Tembolat Gugkeav, *Tectonic Bookcase*, 2013. c. Linda Kostowski, *The T-Shirt*, 2013. d. Kitaplik Modelleri, *Beyaz modern*, 2013.

medžiagas. Naujausi jų projektai tiria fizines skirtingų medžiagų savybes, kurios gali būti panaudotos kuriant naujo tipo baldus.

Kita dizainerių grupė kuria pramoninius dizaino objektus remiantis skaitmeninio projektavimo metodais. Čia susikerta mokslas, menas ir technologijos. Jessica Rosenkrantz ir Jesse Rosenberg savo kūryboje naudoja sudėtingus kompiuterinius algoritmus, pagrįstus gamtoje vykstančiais procesais, „natūralia“ struktūra ir geometrija. Sukuriamas unikalus ir „įperkamas“ menas, papuošalai, įvairūs namų apyvokos daiktai. Kurdami papuošalų liniją „Cell Cycle line“ [24.b. il.], dizaineriai naudoja „skaitmeninį gaminimą“. Sukurtos geometrinės formos spausdinamos trimačiais spausdintuvais, todėl gaminys vientisas, neturi sujungimo žymių. Užuo projektavę specifinę formą, jie sukuria sistemą, kurios rezultatas – nesuskaičiuojama skirtingo rezultato galimybė. Šios sistemos interaktyvios, reaguoja į specifinių kintamųjų pakeitimus ir į fizines įvestis. Galiausiai išsirenkamas vienas iš variantų, kuris atsižvelgiant į masinį pritaikymą tampa galutiniu produktu.¹⁹²

Dar viena, plačiai pramoniniame dizaine taikoma, kuriančios dekonstrukcijos kryptis – beformė / estetinė kompozicija. Dizaino objektų kompozicija, neturinti nieko bendro su gamtinių formų geometrija, pasižyminti sudėtinga konstrukcine sistema. Chaotiškas kompozicinis darinys, sukurtas vadovaujantis dizainerio menine išraiška, todėl formos prasmė ir tikslas neatskleidžiami. [25. il.] Dažniausiai taikomi dekonstravimo metodai: destrukcija, konstravimas, perkonstravimas. Analizuojant skirtingus šios krypties pramoninio dizaino objektus

¹⁹² Aaron Seward, *Focus on Fabrication > Nervous System*, in: Archpaper / [interaktyvus], įkelta 2013–05–16, [žiūrėta 2014–03–20], <http://archpaper.com/news/articles.asp?id=6653>.

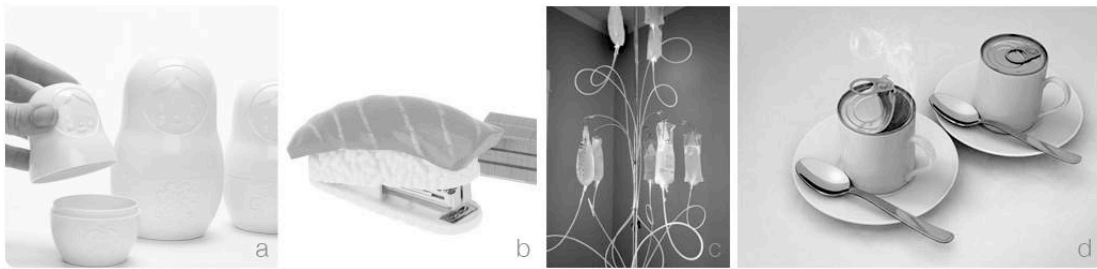


26. a. Thomas Bina, *Environment Furniture*, 2010. b. Shao Fan, *Deconstructed chairs*, 2005. c. Hannes Grebin, *German parlour/living room*, 2009.

galima daryti išvadą, jog vyraujantis ir dažniausiai dizainerių taikomas dekonstrukcijos metodas – destrukcija. Dizaino objekto kompozicijos išreiškia dinaminę griūtį, nestabilumą, taip pat nepastovumą ir tuo pačiu sustingusio laike judesio (veiksmo) momentą. Destrukcija konstruojama remiantis kasdienine aplinka, todėl atspindi šiandieninio pasaulio chaosą ir tragedijas. Tokio pramoninio dizaino pavyzdys yra Rusijos pramoninio dizainerio Tembolat'o Gugkeav'o sukurta „Tectonic Bookcase“ knygų spinta. [25.b. il.] Viena iš interviu¹⁹³ dizaineris prisipažino, jog kurdamas šios knygų lentynos dizainą buvo įkvėptas nesenai išgyvento žemės drebėjimo. Šios krypties dekonstruktyvistiniai dizaino objektai prilygsta meno kūriniais, kurių prasmė neaiški, o pagrindinė paskirtis – estetiškai. Sukurta dekonstruktyvi estetiškai išvaizda intuityviai veikia meno lauką (įkvėpia kurti dekonstruktyvistinį dizainą) ir individų sąmonę (moko suprasti dekonstrukciją).

Griaunančia dekonstrukcija besiremiantis pramoninis dizainas sudėtingesnis ir įvairesnis. Šio dizaino objektai konstruojami iš kitų plataus vartojimo prekių, sintetinės skirtingos medžiagos, kompozicijos ir stiliai. Galima išskirti tris pagrindines sintezės grupes, kurios plačiausiai taikomos konstruojant griaunančios dekonstrukcijos principais paremtą dizainą. Tai stiliaus dekonstrukcija [26.b. il.], formos dekonstrukcija [26.c. il.], medžiagos dekonstrukcija [26.a. il.]. Visas šias sintezės grupes galime sutikti tyrinėjant **ekologišką dizainą**. Ekologiškas dizainas (angl. „Sustainable design“), arba kitaip „Deconstruction design“ remiasi ekologiškumo principais ir kaip pagrindinį dekonstravimo metodą naudoja perkonstravimą. Dizaino

¹⁹³ Gil Haddi, *Grungy Design: The Devolution of Luxury*, in: TrendReports/ [interaktyvus], įkelta 2013–11–12, [žiūrėta 2014–03–20], <http://www.trendreports.com/article/grungy-design>.



27. a. Carl Mitsch, *Matryoshka M-Cups*, 2009. b. Jay Mug, *Sushi Stapler*, 2011. c. Dan Corson, *Drip IV Seattle*, WA, 2008. d. Colarusso Giuseppe, *Improbability*, 2013.

objekto perkonsrvimas gali būti tiesioginis ir netiesioginis. Pirmuoju atveju dizaino objektas išardomas – jo medžiagos panaudojamos kuriant naują objektą. Antruoju atveju, perkonstruojant daugiau dėmesio teikiama dekonstuojamam objekto reikšmei – keičiama forma, stilius. Tiesioginio perkonstravimo pavyzdys, susijęs su medžiagos dekonstrukcija yra dizainerio Thom'o Bina atvejis. Išmestas iš teisės mokyklos Los Andžele, T. Bina iškeliavo į Indoneziją ieškoti savęs. Vietoje to, jis surado savo amatą – rankų darbo baldai iš perdirbtos medienos. Sugrįžęs į Los Andželą sukūrė savo dizaino liniją „Environment Furniture“ (2010) [26.a. il.]. Baldai gaminami iš braziliško kietmedžio jungiant senos, perdirbtos ir naujos medienos rūšis. Norėdamas šiuos baldus gaminti plačiu mastu T. Bina kreipėsi į draugą Brett'ą Hatton'ą, vieną iš kompanijos „Four Hands“, importuojančios ir gaminančios baldus, įkūrėją. „Four Hands“, viena iš 500 sparčiausiai augančių bendrovių, neseniai sudarė sutartį su dizaineriu T. Bina ir įkūrė naują dukterinę bendrovę, kurią pavadino tiesiog „Bina“.¹⁹⁴

Kita pramoninio dizaino griauinančios dekonstrukcijos kryptis – **asociacinis dizainas**. Naudojami perkėlimo, sukeitimo ir pakeitimo dekonstravimo metodai. Kaip pagrindinį galima išskirti perkėlimo metodą. Jis susijęs su objekto funkcinės ir sociokultūrinės reikšmės perkėlimu į naujai konstruojamą plataus vartojimo prekę. [27. il.] Ši kryptis vysto dizaino objekto formos transformacijas, sieja jas su visuomenėje gerai žinoma aplinka. Sukuriamas funkcinis objekto formos prieštaravimas. Skirtingų formų ir funkcijų sintezė remiasi kontrasto principu – supriešinami du skirtingi dizaino

¹⁹⁴ *Four Hands Partners With Innovative Furniture Designer, Thomas Bina to Launch New Label and Collection: bina*, in: PR Newswire / [interaktyvus], įkelta 2013-09-03, [žiūrėta 2014-03-22], <http://www.prnewswire.co.uk/news-releases/four-hands-partners-with-innovative-furniture-designer-thomas-bina-to-launch-new-label-and-collection--bina-152881055.html>.



28. a. Martino Gamper's, *100 chairs in 100 days*, 2009. b. Eva Chytilek, *Der 5. Stuhl*, 2012. c. Martino Gamber, *100 chairs in 100 days*, 2009.

objektai. Tokia dekonstrukcija atliekama su naujai projektuojamu dizaino objektu priskiriant visuomenėje gerai atpažįstamą reikšmę. Norima pagaminti patrauklų, masinį produktą. Asociacinio dizaino tikslas – sudominti pirkėją nustebinant, taip patraukiant dėmesį siekiama finansinės naudos. Ši dekonstruktyvistinio pramoninio dizaino kryptis veikia panašiai kaip konceptualus menas, tik yra daug plačiau gaminama ir realizuojama. Tačiau, kartais asociacinis dizainas projektuojamas kaip koncepcija, sukuriant prototipą ir neįgyvendinant jo pramoniniu būdu. Pavyzdys, dizainerės Dan'os Corson iš medicininė lašelinės sukurta šviestuvo koncepcija, pavadinta „Drip IV Seattle” (2008). [27.c. il.] Tiesa, daugelis šio dizaino objektų nepasižymi sudėtingomis koncepcijomis ir yra pritaikyti plačiai visuomenei. Tokie asociacinio dizaino produktai kaip Carl'o Mitsch'o puodukai „Matryoshka M-Cups” (2009) [27.a. il.] ir Jay'aus Mug'o susegėjęs „Sushi Stapler” (2011) [27.b. il.] yra tipiniai komercinės naudos siekiantys pavyzdžiai, savyje neturintys jokio socialinio pranešimo.

Skirtingų objektų konstruktas – susijęs su dizainerių meninėmis, egzistuojančio objekto, naujos formos paieškomis. Ši pramoninio dizaino kryptis turi du pagrindinius veikimo principus: a) seno ir naujo objekto kompozicija, b) nauja objekto formos konstrukcija. Pirmasis principas veikia panašiai kaip asociacinis dizainas – naujo objekto sukūrimui naudojamos fizinės egzistuojančių dizaino objektų dalys, konstrukciniai elementai. Su fizinėmis objekto savybėmis į naujai konstruojamą dizaino kūrinį perkeliama ir jo sociokultūrinė reikšmė (populiarumas, žinomumas). Seno ir naujo objekto kompozicija išreiškiamas kontrastas tarp socialinių laikotarpių, tuo pačiu ir skirtingų meninių stilistikų. Dizainerio iš Kinijos Shao Fan'o sukurta medinių kėdžių linija „Deconstructed chairs” (2005) [26.b. il.] yra puikus tokio dekonstruktyvistinio



29. Ignas Lukauskas, *Kurianti dekonstrukcija– kultūrinis laukas, griaunanti dekonstrukcija– socialinis laukas*, 2014.

dizaino pavyzdys. S. Fan'as kurdamas kėdžių stiliškumą naudoja tradicines kinų architektūros ir dizaino detales, istoriniai baldai perkonstruojami į naujus objektus – dekonstrukcija ir rekonstrukcija viename. Perkonstruojant istorinį dizaino objektą į jo kompozicinę sudėtį įterpiama šiuolaikinio baldo dalis.¹⁹⁵ Nauja objekto formos konstrukcija kuriama taip pat naudojant perkonstravimo metodą. Skirtumas, tas jog šios krypties dizaino objektai dekonstruojami nenaudojant kitų dizaino objektų ar jų dalių. Siekiant atgaivinti susidomėjimą perkonstruojamas egzistuojantis, „socialiai atsibodęs“ dizaino objektas ir pateikiamas senos formos eskizinis variantiškumas. Šios dekonstruktyvaus pramoninio dizaino krypties atstovai yra dizainerė iš Vokietijos Eva Chytilek („Der 5. Stuhl“, 2012) [28.b. il.] ir dizaineris Martino Gamber'is („100 chairs in 100 days“, 2009) [28.a,c. il.]. Naudojant dekonstrukciją tiriama vieno dizaino objekto formos galimybės, šiuo atveju, tai pirmųjų pramoniniu būdu pagamintų kėdžių „Thonet chairs“ linija. Bandoma parodyti visus įmanomus kompozicinius variantus, kuriais galėjo būti sukurta šio tipo kėdė. Galima išskirti pagrindinius dekonstravimo metodus,

¹⁹⁵ Christopher Mason, *A Shanghai Auntie Mame*, in: *The New York Times* / [interaktyvus], įkelta 2007–12–20, [žiūrėta 2014–03–23], <http://www.nytimes.com/2007/12/20/garden/20pearl.html?pagewanted=print&r=0>.

naudojamus šios krypties dizaine, tai: perkonstravimas, konstravimas ir pakeitimas. Bet kuriuo atveju dizaino objekto perkonstravimas susijęs su laiku, funkcija, forma arba sociokultūrine reikšme.

Galima abejoti pramoninio dekonstruktyvistinio dizaino apibrėžimu, nes tik nedidelė jo dalis realizuojama plačiu mastu. Ši dizaino sritis turi glaudų santykį su menu, ji tarsi tarpinė grandis laviruoja tarp meno ir pramoninio vartojimo. Pramoninis dekonstruktyvistinis dizainas skirtingas ir individualus, todėl sudėtinga išskirti jam būdingas bendrybes. Dizaineriai kuria kaip individualūs menininkai, visų pirma galvodami apie dizaino objektą kaip apie meno kūrinį, o tik po to kaip apie pigią visiems prieinamą prekę. Tokio dizaino praktika ir pavyzdžiai rodo, jog objektai realizuoti pramoniniu būdu susilaukia sėkmės ir tampa populiarūs visuomenėje. Kaip teigiama William'o Lidwell'io ir Gerry'io Manacsa išleistoje knygoje „Deconstructing Product Design“ (2011) pagal dekonstrukcijos teoriją sukurti dizaino objektai yra neginčijami dizaino pramonės lyderiai, savyje talpinantys stiprų emocinį ir socialinį turinį. Analizuojant dekonstruktyvistinio grafinio ir pramoninio dizaino pavyzdžius remiantis kuriančios ir griaušančios dekonstrukcijos sąvokomis galima nustatyti du pagrindinius šio dizaino poveikio laukus. [29. il.] Dekonstruktyvistinis dizainas, sukurtas taikant kuriančios dekonstrukcijos principus inovatyviai veikia kultūrinį lauką, o griaušančios dekonstrukcijos – socialinį lauką. Dizainerių (menininkų) naujai sukurti dekonstruktyvūs dizaino objektai dėl savo ideologinio sudėtingumo visuomenėje dalinai suvokiami, todėl stipriau veikia tą pačią terpę, kurioje buvo sukurti, t. y. daro įtaką kitiems dizaineriams (menininkams), galvojantiems kurti dekonstrukciją. Kita pavyzdžių grupė, leidžia daryti išvadą, jog dekonstruktyvistinis dizainas, kuriamas pagal griaušančios dekonstrukcijos principus daugiau veikia socialinį lauką. Iš skirtingų elementų sukurtos dizaino objektų funkcijos, formos ir reikšmės transformacijos visuomenėje yra nesudėtingai suvokiamos ir įsisavinamos, todėl daro įtaką didžiajai visuomenės daliai. Kalbant apie dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumą galima pabrėžti, jog inovatyvumo kelias gali būti suvokiamas kaip uždaras ratas, kurio pradžia – dekonstruktyvi aplinka. Dekonstruktyvią aplinką savaip atvaizduoja menas, kurio kūrybą inovatyviai išreiškia dizaineriai ir projektuotojai. Jų sukurti dizaino objektai daro įtaką sociumui, kuris savo ruožtu kuria naują dekonstruktyvią aplinką.

2.2.2 Vaizdo dekonstrukcija šiuolaikinėje fotografijoje

XXa. pab. skaitmeninė fotografija perima estafetę ir grafiniame dizaine suformuotą dekonstrukcijos teoriją pritaiko savo poreikiams. Kaip ir grafiniame dizaine, fotografijos dekonstravimui naudojamos tos pačios dekonstrukcijos teorijos sudedamosios dalys bei veikimo principai, tačiau dėl dekonstavimo priemonių ir technikų įvairovės vyksta kitokia jų adaptacija. Fotografijos dekonstrukcija skirtingai nei vaizdo dekonstavimas grafiniame dizaine, kuris daugiau kuria tekstinę grafiką, visada yra susijusi su atvaizdu.¹⁹⁶ Pamatiniai dekonstrukcijos teorijos principai naudojami ir fotografijoje, tačiau taikomi atvaizdo dekonstrukcijai sukuria visai kitą, savitą tik fotografijos menui būdingą dekonstravimo metodiką. Tačiau negalima teigti, jog šiandieninėje fotografijoje ir grafiniame mene vykstantys dekonstrukciniai procesai yra visiškai skirtingi, greičiau panašūs, nes abiem atvejais kūrybai naudojama ta pati dekonstrukcijos teorija.

Šiuolaikinės fotografijos sąvoką mokslininkams sunku apibrėžti dėl vis ryškėjančio šio termino dualumo ir pačios fotografijos kelio į savęs dekonstrukciją.¹⁹⁷ Šiandieninės fotografijos apibrėžimas įgavo skirtingas ir prieštaringas prasmes. Taip vadinamas tradicinis fotomenas, pagrįstas išraiškinga vizualia forma, spalva, specifinių

¹⁹⁶ Agnės Narušytės straipsnyje „Nuo įvaizdžio iki vaizdo“ analizuojama fotografijos kaip fiktyvias prasmes kuriančio vizualaus „teksto“ samprata. Agnė Narušytė, *Nuo įvaizdžio iki vaizdo // Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004, p. 9–12.

¹⁹⁷ Virgilijus Kinčinitis, *Naujoji lietuvių meninė fotografija: nuo konceptualizmo – į dekonstrukciją*, Lietuvos rytas. – Nr. 116. – 1995 05 19.

fotografijos raiškos priemonių akcentavimu, t. y. individualiu autoriaus kūrybiniu braižu. Fotografija taip pat galima vadinti ir kitokį kūrybinį fotografijos panaudojimą, kuriame už fotografijos estetinę vertę svarbesnis jos kaip dokumento patikimumas, leidžiantis menininkams objektyvizuoti savo kūrybinę veiklą. Skirdama šias dvi fotografijos sampratos interpretacijas Renata Dubinskaitė¹⁹⁸ pirmąją apibrėžia kaip tradicinį fotomeną, o antrąją – kaip šiuolaikinę fotografiją, kuriai galima priskirti ir gana prieštaringas kūrybines praktikas. Būtent pastarosios, naujausios šiuolaikinės fotografijos (skaitmeninės vaizdo) simuliacijos, tyrinėjamos šiame skyriuje ir yra įvardijamos kaip šiandieninės vaizdo dekonstravimo tendencijos. Dėl aktualios ir naujausios mokslinės informacijos stygiaus, fotografijos simuliacijos tyrinėjamos remiantis naujausiomis tendencijomis, vyraujančiomis fotografijos meno srityje. Analizuojant dažniausiai taikomas šiuolaikinėje fotografijoje vaizdo dekonstravimo priemones, siekiama ištirti dekonstrukcijos teoriją ir metodiką, taip pat nustatyti tokios dekonstruktyvios vizualinės komunikacijos poveikį žiūrovui ir aptarti su dekonstrukcija susijusius inovatyvumo aspektus.

Fotografijos dekonstrukcija – tai mechaninis arba skaitmeninis vaizdo išstruktūrinimas, siekiant sukurti naujus vaizdus, praplėsti įprasto vaizdo interpretacijos lauką. Dekonstrukcijos metodika pasižymi dekonstravimo priemonių gausa, plačiomis jų panaudojimo galimybėmis. Naudojamos realaus vaizdo iškonstravimo, vizualinių dėmenų perrikiavimo ir panašios technikos, žaidžiama vaizdo simbolika bei sociokultūrinėmis prasmėmis. Taikydamas dekonstravimo būdus ir priemones autorius siekia sau palankios žiūrovo interpretacijos įvairovės, tačiau kartais sukurta interpretacijų begalybė suvokėją gali privesti prie išankstinės negatyvios nuostatos ar skepticizmo, paprastesnio iracionalaus vaizdo suvokimo. Taigi, tai neišvengiama sąlyga, būtina naujai sukurtų vaizdų perskaitymui ir tuo pačiu iššūkis ne tik suvokėjui, bet ir pačiam kūrėjui, siekiant suprasti visų naujai sukurto vaizdo interpretacijų visumą.

Dekonstrukcija atsiradusi teksto analizės ir interpretacijos kontekste, vėliau perimta architektų ir dizainerių kaip ir pats postruktūralizmas sunkiai telpa į

¹⁹⁸ Renata Dubinskaitė, *Fotomenas versus šiuolaikinė fotografija: dvi vaizdinio perspektyvos // Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003, p. 14–16.

mokslininkų sukurtus metodologinius rėmus. Dekonstrukcija kaip metodas apibrėžiamas ir taikomas grafiniame dizaine nuo 1980 m., tačiau šiandieniniame skaitmenizuotame meno pasaulyje šis metodas savyje talpina daug daugiau dekonstravimo priemonių, technikų bei būdų nei anksčiau.¹⁹⁹ Todėl suvokiamas ir nagrinėjamas, kaip dekonstravimo metodų sistema. Šiuolaikinėje fotografijoje galima išskirti šiuos dažniausiai naudojamus dekonstravimo metodus: fotografijos fizinis arba skaitmeninis, objekto, vietos, laiko, veiksmo arba proceso dekonstravimas [2 lentelė.]. Foto mene dažnai dirbama su dekonstruotų objektų, vietų atvaizdais – dekonstrukcija fotografijoje, nes panašūs dekonstravimo metodai naudojami ir dizaino srityje. Fotografijos dekonstrukcija nagrinėjama kaip fizinis arba skaitmeninis fotografijos dekonstravimas, o ne dekonstrukcijos arba dekonstruktyvistinio dizaino (meno) jamžinimas.

3 lentelė. Ignas Lukauskas, *Dekonstravimo metodai ir priemonės*, 2013.



Fotografijos fizinis (skaitmeninis) dekonstravimas – dekonstruojama pati fotografija ir tuo pačiu vaizdas. Vaizdo dekonstrukcija vykdoma mechaniniu būdu karpant, pjaustant, plėšant nuotrauką arba šiandien dažnai naudojamų skaitmeninių technologijų pagalba pakeičiant spalvą, skaidant formą, keičiant kompoziciją. Naudojant šį dekonstravimo metodą dažnai atsisakoma fotografavimo veiksmo, bet nepaliekama fotografijos sritis, vaizdas kuriamas iš esamų fotografijų, taip interpretuojamas (klastojamas) kitas meno kūrinys arba tam tikras ikoninis vaizdas, originalas arba skaitmeninė kopija. Tačiau kaip rodo pasaulinė praktika, tokia autentiškos autorystės vertės devalvacija nėra smerktinas reiškinys, sąlygojantis autoriaus išskirtinumą ir jo kūrybos populiarumą. Pavyzdžiui, amerikiečių menininko ir

¹⁹⁹ Ellen Lupton, *Design Writing Research: Deconstruction and Graphic Design*, New York: Phaidon Press, June 10, 1999, p.3–24.



30. a. Darius Vaičekas, *Dekonstruota Violetos Bubelytės fotografija*, 2010 b. Espen Dietrichson, *Fotomontažas iš ciklo „Variations on a Dark City“*, 2012. c. Olivier Ratsi, *Fotomontažas iš projekto „WYSI*not*WYG“*, 2011. d. Olivier Ratsi, *Fotomontažas iš ciklo „Once Upon a Time the Presidents“*, 2012.

fotografo Richard'o Prince (1949) dekonstruoti amerikietiški archetipai yra vieni iš perkamiausių fotografijų.²⁰⁰ Tai tik dar kartą įrodo, jog dekonstrukcija yra žiūrovui įdomus, visas taisykles griauantis, negatyvus reiškiny, parodantis reikšmės neapibrėžtumą ir atskleidžiantis interpretacijos begalybę. Nepaisant su šiuo dekonstravimo metodu išskylančių autorystės problemų, galima būtų paminėti, jog tai vienas iš pagrindinių fotografijos dekonstravimo metodų, kuriuo galima pasiekti objekto, vietos, laiko ir veiksmo dekonstrukcijas, kai atvaizdas fotografijoje suvokiamas kaip objektas, vieta, laikas (pvz. metų laikas arba istorinis laikas), veiksmas. Taigi, visas šias dekonstrukcijas sąlygoja atvaizdas fotografijoje, nuo jo priklauso dekonstravimo reikšmės ir prasmės.

Fotografijos fizinį dekonstravimo metodą savo kūryboje dekonstruodamas Lietuvos fotografijos istoriją daugiau nei prieš dešimtmetį pradėjo naudoti fotografas Darius Vaičekas (1978). Menininkas, atsisakydamas įprastos vaizdo fiksavimo technikos bei tradicinio fotografijos kūrimo proceso, mechaniniu būdu ardo kitų menininkų nuotraukas, taip sukurdamas objekto, vietos ir laiko, net pačio

²⁰⁰ *Richard Prince* (1949) – amerikiečių dailininkas ir fotografas, kuris vienas iš pirmųjų pradėjo skolintis iš kitų menininkų kūrinius, jų vaizdus ir naudoti savo kūryboje. JAV panašios vagystės mene tapo populiarios 1970-ųjų pabaigoje.

fotografavimo veiksmo dekonstrukcijas.²⁰¹ Dekonstruojant objektai nuotraukose perkonstruojami pagal autoriaus sugalvotą sistemą, kai kitų fotografų darbų kopijos supjaustomos lygiomis horizontaliomis dalimis, pirminis šaltinis, t. y. originalus objektas (arba vieta, laikas, veiksmas) nuotraukoje išsaugo bazinę savo struktūrą, lieka atpažįstamas, tačiau tuo pačiu metu yra visiškai kitoks ir originalus [30.a. il.]. D. Vaičekausko kūryboje laiko dekonstrukcija pasireiškia tiesiogiai dekonstruojant nuotraukose įamžintą laiką ir netiesiogiai, t. y. dekonstruojant istoriją. Anot menotyrininko Kęstučio Šapokos, „menininkas sukuria diskursinės entropijos situaciją, kurioje steigia papildomus subkontekstus, taip besistengdamas priversti žiūrovus nuolat balansuoti neapibrėžtoje būsenoje ir tokiu būdu kurti savas hierarchines autorystės versijas“.²⁰² Lietuvos fotografijos istorijos interpretacija prasideda autoriui atrenkant ir modifikuojant kolegų darbus, bet nepasibaigia sukuriant naują vienetinį fotografijos istorijos vaizdą, nes dekonstrukcijos dėka sukurama interpretacijos begalybė.

Vienas iš dažniausiai fotografijoje taikomų dekonstravimo metodų – **objekto dekonstravimas**. Skaitmeniniu būdu ardomi daiktai, esantys nuotraukoje, siekiant išplėsti objekto interpretacijos lauką. Pagal menininkus ir jų darbus galima išskirti dvi pagrindines objekto dekonstrukcijos kryptis – išardymą ir konstravimą. Pirmuoju būdu nuotraukoje pavaizduotas daiktas išnarstomas iki smulčiausių dalių, tarsi priekabių ieškantis kriticismas dekonstrukcija tyrinėjama ir eksponuojama objekto sandarą, tai kas paprastai nematoma, tačiau gali būti suvokiama. Išnarstymo principą savo projekte „Tamsaus miesto variacijos“ („Variations On a Dark City“, 2012) plačiai naudoja norvegų menininkas Espen’as Dietrichson’as (1976), modernizmo laikotarpio Lijono miesto pastatų fotografijose sukurdamas skrendančios ir lengvos architektūros

²⁰¹ Kęstutis Šapoka, *Dekonstruoti, perkonstruoti, rekonstruoti. Dariaus Vaičekausko paroda „Dekonstrukcijos“ Vilniaus „Prospekto“ galerijoje*, in: Artnews.lt, šiuolaikinio meno dienraštis, [interaktyvus], įkelta 2012–01–16, [žiūrėta 2012–11–27], <http://www.artnews.lt/dekonstruoti-perkonstruoti-rekonstruoti-dariaus-vaicekausko-paroda-„dekonstrukcijos“-vilniaus-„prospekto“-galerijoje-13923>.

²⁰² Rita Bočiulytė, *Fotomenininko Dariaus Vaičekausko parodoje – „Dekonstrukcijos“*, in: Kaunodiena.lt, [interaktyvus], įkelta 2012–09–16, [žiūrėta 2012–11–26], <http://kauno.diena.lt/naujienos/kultura/fotomenininko-dariaus-vaicekausko-parodoje-dekonstrukcijos-450126>.

įspūdį.²⁰³ Menininkas spaudos fotografijose užfiksuočius niūrius ir monotoniškus modernizmo pastatų tūrius išardo į stambius elementus, palikdamas juos kaboti ore [30.b. il.]. Tokia pastato dekonstrukcija motyvuojama tuo, jog originaliems pastatams trūko dinamikos ir vizualinio patrauklumo. Dekonstruotos fotografijos visuomenei pristatomos parodoje „One of Many Unusual Moments” (2012) Lijono mieste. Objekto skaitmeninis dekonstravimas perkonstruojant arba kuriant jį iš kitų objektų ar jų dalių – konstravimas, kaip priešingas išardymui veiksmas naudojamas tam pačiam tikslui – formuoti naują to paties objekto atvaizdą ir prasmę. Kuriant naują objekto konstrukciją dažnai naudojamos tos pačios išardyto objekto dalys arba įterpiami nauji elementai, priklausantys kitam daiktui. Pavyzdžiui, perkonstruojamas naujas pastato vaizdas, panaudojant to paties statinio konstrukcinius elementus arba kitu atveju, konstruojamas naujas žmogaus portretas jungiant kelių žmonių veido bruožus. Abu šiuos konstravimo būdus savo kūryboje naudoja vizualiojo meno kūrėjas prancūzas Olivier’is Ratsi’s.²⁰⁴ Savo meno projekte „WYSI*not*WYG” (2011), kuris pagrįstas dar 2005 m. pradėto mokslinio tyrimo rezultatais, autorius perkonstruoja architektūrinius atvaizdus su įvairių pasaulio šalių pastatais, taip vaizdo dekonstrukcijos būdu išreiškiamas kitoks pasaulio suvokimas ir tikrovės patirtis. Meno projektas įgyvendinamas įvairiomis priemonėmis: fotografija, multimedijos, instaliacijos, garso ir vaizdo performansai [30.c. il.]. Dekonstruotos fotografijos klasifikuojamos pagal šalis, siekiant parodyti architektūrinių pakeitimų plitimą. Urbanistiniai vaizdai tiesiog paliekami žiūrovo interpretacijai, nes projekto tikslas – ne parodyti pasaulį iš naujo, o pasiūlyti naują žiūrėjimo kampą. Kitas O. Ratsi’o projektas susijęs su konstravimu – Jungtinių Amerikos Valstijų (toliau – JAV) buvusių prezidentų ir kandidatų į prezidentus dekonstruoti portretai. Lyg klausdamas, kaip atrodys naujai išrinktas prezidentas, skaitmeninių fotomontažų ciklas „Once Upon a Time the Presidents” (2012) pasirodė prieš pat Amerikos prezidento rinkimus.²⁰⁵ Kiekviena šio ciklo fotografija sudaryta iš

²⁰³ Fosco Lucarelli, *Variations on a Dark City and other Works by Espen Dietrichson*, in: SOCKS media art architecture, [interaktyvus], įkelta 2012–09–26, [žiūrėta 2012–11–30], <http://socks-studio.com/2012/09/26/variations-on-a-dark-city-and-other-works-by-espen-dietrichson>.

²⁰⁴ *OPEN CUBE*, Arts Numériques / Rencontres / Événements, 09 2011 – 01 2012, France, Le Cube, Anarchitec³/ Olivier Ratsi, Nr. 10, p. 6.

²⁰⁵ Danny Olda, *Olivier Ratsi’s Presidential Deconstructions*, in: Beautiful Decay / [interaktyvus], įkelta 2012–11–05, [žiūrėta 2012–12–02], <http://beautifuldecay.com/2012/11/05/olivier-rastis-presidential-deconstructions>.



31. a. Robert Rickhoff, *Fotomontažas iš ciko „Out of Place“*, 2012. b. Imantas Boiko, *Baseinas*, 2012.

įvairių ankstesnių JAV prezidentų veido bruožų. Pavyzdžiui, sukurtas portretas, kurio akys priklauso Harry'ui Truman'ui, o burna – Barack'ui Obama'ui, plaukai Teddy'žiui Roosevelt'ui (arba John'ui F. Kennedy'žiui). Menininko sukurti portretai priverčia susimąstyti apie prezidento įvaizdžio monotoniškumą: švariai nuskustas veidas, plati „balta“ šypsena ir tvarkingai sušukuoti plaukai, visi šie bruožai būdingi visų prezidentų portretams, bet tuo pačiu neatspindi jų asmenybės ir išskirtinumo, todėl dekonstruoti portretai nėra vien tik sukonstruoti prezidentai, bet ir prezidento įvaizdžio idėja. [30.d. il.]

Vietos ir laiko dekonstravimas – dekonstruojama aplinka esanti fotografijoje, sujungiant į viena skirtingas vietas ir laikus. Esama aplinka pakeičiama ją papildant kitos aplinkos, tuo pačiu ir kito laiko objektais arba kuriama nauja, dirbtinė, netikra, neegzistuojanti aplinka iš esamos aplinkos elementų. Vietos ir laiko dekonstrukcija pasižymi objektų perkėlimu – objektai skaitmeniniu būdu perkeliama iš vieno atvaizdo į kitą, taip į vieną fotografiją sukeliamos prieštaraujančios viena kitai kelios vietos reikšmės. Dažnai nelogiškos ir kontrastingos atvaizduotų objektų reikšmės, prasmės ar funkcijos naudojamos su pavaizduota vieta susijusios problematikos akcentavimui arba laiko atžvilgiu, toks vaizdas gali būti suvokiamas kaip žvilgsnis į ateitį. Kurdamas kitokios kasdienybės vaizdus, vietos dekonstrukciją savo projekte „Out of place“ (2012) naudoja vokiečių dizaineris Robert'as Rickhoff'as. Akcentuojant socialinio saugumo problematiką įprasti ir kasdieniniai aplinkos daiktai, tokie kaip supynės, sporto ir vaikų žaidimų aikštelės, perkeliama į kitą, ne tokią saugią vietą – gatvę [31.a. il.]. Menininkas nesirinkdamas sudėtingų vaizdų ir prasmų,



32. a. Vilius Petrauskas, *Geležinio vilko sapnas*, 2009. b. Tomas Kauneckas, *Year 2039*, 2009. c. Carlo Verso, *Fotomontažas iš „Post Apocalyptic Vilnius“*, 2010.

humoro pavidalu didelei visuomenės auditorijai perteikia aktualią vietų problematiką.²⁰⁶

Lietuvoje, parodant šalyje vykstančius neigiamus reiškinius, ateities vizijas, vietos ir laiko dekonstravimo metodą naudoja kompiuterinės grafikos dizaineriai ir fotomenininkai: Imantas Boiko, Vilius Petrauskas, Tomas Kauneckas, Carlo Verso. Menininkai, skatindami sociokultūrinių problemų interpretaciją, naudoja visuomenėje gerai žinomus destruktijos paveiktus miesto vaizdus, taip sukuriamos su atvaizdu susijusių kolektyvinių reiškinių dekonstrukcijos. Neseniai pasibaigusį Londono Olimpinių žaidynių suaktyvinta, Lietuvoje mažai finansuojamų ir todėl nepopuliarių sporto šakų problematika atskleidžiama fotografo Imanto Boiko atviro plaukimo baseino Vilniuje iliustracija (pavad. „Swimming pool“, 2012).²⁰⁷ Autorius sukuria panašų esamo apleisto baseino vaizdą įkeldamas į jį sportininko siluetą, kaip aliuziją į plaukikės Rūtos Meilutytės laimėtą auksą, taip dar labiau visuomenėje suaktyvinama vietos reikšmė [31.b. il.]. Prieš kelis metus internete pasirodęs panašus į šį *Matte painting*²⁰⁸ kompiuterinės grafikos darbas apie Lietuvą po krizės pavadinimu „Geležinio vilko sapnas“, (2009) – laiko dekonstrukcija, kaip žvilgsnis į ateitį, kuriama

²⁰⁶ John Metcalfe, *Can You Spot What's Wrong With These Urban Scenes?*, in: *The Atlantic Cities / Place Matters*, [interaktyvus], įkelta 2012–10–15, [žiūrėta 2012–12–05], <http://www.theatlanticcities.com/arts-and-lifestyle/2012/10/can-you-spot-whats-wrong-these-urban-scenes/3591>.

²⁰⁷ Arnoldas Lukošius, *Internetė – rekviam ir himnas Lietuvos sportui*, in: *lrytas.lt*, [interaktyvus], įkelta 2012–08–16, [žiūrėta 2012–12–06], <http://www.lrytas.lt/-13449673961343663302-internete-rekviam-ir-himnas-lietuvos-sportui.htm>.

²⁰⁸ *Matte painting* – skaitmeninė vaizdo apdorojimo technika, daugiausia naudojama kino ir reklamos pramonėje. Tai aplinkos, kurią padaryti tikrovėje yra per brangu arba neįmanoma kūrimas. Pieštas vaizdas komponuojamas su nufilmuotu arba nufotografuotu, tokiu būdu pasiekama norima tikrovės iliuzija.



33. Daniela Edburg, *Mirtis nuo bananų*, 2009.

Viliaus Petrausko postapokaliptinio Vilniaus vaizdu. Fotomontaže matosi tolyje yrantys dangoraižiai, o tarp sutrūkinėjusių apgriautos katedros aikštės plytelių ganosi ožkos [32.a. il.]. Gerai žinomos istorinės vietos naratyvas, autoriaus pakeistas ir papildytas netikėtais objektais, tampa begaline ateities interpretacija, kuriama paties žiūrovo. Dekonstruodami vilniečiams gerai žinomus miesto vaizdus, panašias dekonstrukcijas-katastrofas pateikia ir fotografas Tomas Kauneckas (mados iliustracijos „Year 2039“, 2009), bei animatorius Carlo Verso (ilustracijų ciklas „Post Apocalyptic Vilnius“, 2010) [32.b.c. il].

Pakankamai retai, dėl sudėtingo jo įgyvendinimo, fotografijoje naudojamas **veiksmo (proceso) dekonstravimo metodas**. Dekonstruojamas pavaizduotas veiksmas arba procesas kartais tiesiog vaizdas, kurio pagalba (per pasekmes) galima suvokti įvykusio veiksmo dekonstrukciją. Šį metodą sunku atskirti nuo vietos ar laiko dekonstrukcijų, nes proceso vaizde gali būti pakeistas daiktas, vietos detalė ar laiko

fragmentas, keičiama viskas, kas susiję su vykstančiu veiksmu t. y. tam tikra įvykio ar reiškinių eigos dalis. Konkrečiai kalbant apie veiksmo dekonstravimą, vyrauja viso veiksmo pakeitimas, kai jis prilyginamas kitam panašiam veiksmui arba tiesiog apverčiamas, pavyzdžiui, pradedamas nuo pabaigos ir baigiamas pradžia. Procesas, kaip vykstančių įvykių seka, dekonstruojamas tik iš dalies pakeičiant vieną iš įvykių, taip sukuriami nauja ir neprognozuojama pavaizduoto proceso baigtis. Panašias proceso dekonstrukcijas savo fotografijose „Killing Time”(2009), kurdamas utopinius ir dramatiškus mirties vaizdus naudoja amerikiečių menininkė Daniela Edburg.²⁰⁹ Kūrybą pradėjusi dar doktorantūros studijų metu, autorė konstruoja netikėtų mirčių vaizdus, kuriuose žmonės spalvingai miršta nuo plataus vartojimo prekių. Pakeičiant žūties priežastis, naudojant netiesiogiai, o pasyviai žmogaus organizmui kenkiančius objektus (pvz. bananus, cukraus vatą, šokoladą) dekonstruojamas mirimo procesas [33.a. il.].

Išskiriami pagrindiniai objekto, vietos ir laiko, veiksmo (proceso) dekonstravimo metodai yra dažniausiai taikomi šiuolaikinėje fotografijoje, [2 lentelė] tačiau nėra vieninteliai. Dekonstravimo metodus fotografijoje, kaip ir dizaine, galima klasifikuoti pagal vaizdo (dizaine pagal objekto) bendrybes: temą, rūšį, požymius, taikomas dekonstravimo priemones ir t.t. Dekonstravimo kaip reiškinių įvairovę lemia priemonės ir būdai, kuriais sukuriami dekonstrukcija, tačiau išskirti ir klasifikuoti pagrindinius metodus remiantis tik taikomomis priemonėmis sudėtinga, nes viena dekonstravimo priemonė gali būti naudojama keliuose metoduose, tuo labiau jog kasdien atsiranda vis nauji dekonstravimo būdai. Pavyzdžiui, dekonstruojant vietą naudojamas objektų perkėlimas gali būti taikomas ir objekto dekonstrukcijai – konstruojant naują objektą iš dalių, priklausančių visai kitiems objektams. Pakeitimas naudojamas veiksmo (proceso) dekonstravime gali būti taikomas visuose kituose metoduose, pakeičiant vietos vaizdo arba objekto dalį, todėl dekonstravimo metodų klasifikavimas galimas tik remiantis (at)vaizdo bendrybių sistema ir taikomų dekonstravimo priemonių analize.

²⁰⁹ Susan Mc Grath, *Daniela Edburg – Drop Dead Gorgeous*, in: Nuestra Mirada Magazine, [interaktyvus], įkelta 2010-05-24, [žiūrėta 2012-12-03], <http://revistanuestramirada.org/en/home/daniela-edburg-drop-dead-gorgeous>.



34. a. SEB banko būsto kredito kampanijos reklama, 2011. b. „Silence Family” albumo viršelis, 2011. c. Filmo „Aurora” plakatas, 2013.

Suvokiant šiandieninę fotografijos dekonstrukciją kaip vizualinę komunikaciją, kyla klausimas koks tokio dekonstruktyvaus bendravimo tikslas ir poveikis? Šiandien pasaulinėje praktikoje atvaizdo dekonstrukcija tapo neatsiejamu grafinio dizaino, reklamos ir net televizijos įrankiu, kurio pagalba daug greičiau pasiekiami visuomenės refleksija. Naudojant įvairias skaitmenines technologijas, keičiant, jungiant ir papildant visuomenei gerai žinomą vaizdą, sukuriama naujos tikrovės vaizdai, kuriais žiūrovo sąmonėje formuojama nauja tikrovė arba tiksliau – naujas požiūris į esamą tiesą.

Lietuvoje komercializuotame vizualinių komunikacijų dizaine daugiausiai naudojamas tiesioginis fizinis (skaitmeninis) fotografijos dekonstravimo metodas [34 il.]. Naujo vaizdo kūrimui fotografija pasirenkama kaip pirminė medžiaga, darbo priemonė, kuri savyje talpina elementus, simbolius. Tokiu būdu, taupant laiką ir pinigus, užuot kuriant visiškai naują dekonstrukcinį vaizdą pasinaudojama atvaizdu, kuris horizontaliai ir vertikalčiai karpomas, kaip D. Vaičekausko kūryboje – taip dalinai išsaugojamos buvusio vaizdo reikšmės. Fizinė (skaitmeninė) fotografijos dekonstrukcija arba tiesiog supjaustymas pasirenkamas kaip tiesioginė ir primityvi vizualinė dekonstrukcija, žiūrovui lengviau ir paprasčiau suprantama informacija. Reklamoje komercinio turinio perdavimo kontekstas yra svarbus, tačiau šiuolaikinė visuomenė nuolat bombarduojama vizualinių pranešimų ir taip gyvena greitėjančio gyvenimo ritmu. Nebeturintys stimulo, informacijos gausa pertekę žmonės išmoko ignoruoti didelį informacijos kiekį taip apsaugodami save, todėl tapo nejautrūs ir apatiški

informacinei aplinkai. Dėl šių priežasčių vaizdo dekonstrukcija tapo efektyviu būdu siekiant pritraukti auditorijos dėmesį, galinčiu tiesiogiai ir ryškiai sudominti; pradėtas naudoti ne toks informatyvus ir komerciškai efektyvus grafinis vaizdas, labiau skirtas susisiekti su žiūrovu.²¹⁰ Taigi, vaizdo dekonstrukcija sukuria stiprų pranešimą, kuris sąlygoja sąveiką su abejingu ir nuvargusiu skaitytoju. Tačiau iškyla konfliktas tarp vaizdo formos ir ja perduodamo pranešimo, nes dekonstrukcija naikina vaizdo funkcionalumą. Pasak Douglas'o C. McMurtrie, matoma kompozicinė forma pati savyje turi menką reikšmę, o lengvas pranešimo suvokimas atstovauja funkcijai, todėl tai yra lemiamas formos veiksnys.²¹¹ Vaizdas kaip „graži kompozicija“ nukreipia dėmesį nuo pranešimo, pamiršamas pagrindinis spaudos tikslas – vaizdas tarnauja kaip priemonė žiūrovui pasiekti, pranešimas privalo būti perskaitytas. C. McMurtrie teigimu, „papuošalai“ turi būti organiniai, padedantys skatinti kompozicinės visumos suvokimą. Tačiau šiuolaikinėje sociokultūroje, Virginia Postrel'i apibrėžtoje kaip „vizualinė kultūra“, regėjimo svarba užaugo dėl vizualinės komunikacijos žiniasklaidoje.²¹² Iš tikrųjų, šiandien forma ir žavūs vaizdai sugeba patenkinti iracionalios žmonijos poreikį. Estetika yra būdas, kuriuo mes komunikuojame per pojūčius, tai suvokiama ir emocionali. Taigi šiandieninis skaitmeninės grafikos požiūris – forma, seka emociją, užuot teisingai funkcionavęs šis estetinis imperatyvas atstovauja komunikacijos malonumo ir savo egoistiškumo poreikius, nusiteikia prieš kietumą ir nuobodumą, jau seniai pamirštos modernizmo laikotarpiu garbintos monotoniškos kompozicijos vertybes.

Dekonstruktinė prieiga, peržengianti iracionalios aplinkos ribas, sustiprina emocinį vaizdo pranešimą, kurį lengviau priima ir supranta šiandieninis vartotojas, nes vizuali komunikacija kuriama iš visuomenei nusibodusio ir jos nemėgiamo informacinio lauko. Trumpai tariant, visuomenės dėmesys ir simpatijos pelnomos sugriaunant, dekonstruojant arba kitais būdais transformuojant agresyvių komercinių

²¹⁰ Ellen Lupton, *The Academy of Deconstructed Design*, Eye Magazine, Vol. no.3, 1991 [interaktyvus], įkelta 2011–09–13, [žiūrėta 2012–12–15], <http://eyemagazine.com/feature.php?id=12&fid=370>.

²¹¹ Douglas C. McMurtrie, „The Philosophy of Modernism in Typography“, in Bierut, M., Helfand, J., Heller, S., Poyner, R. ed., *Looking Close 3: Critical Writings on Graphic Design*, US: Allworth Press, 1999, p. 40–42.

²¹² Virginia Postrel, *The Substance of Style: How the Raise of Aesthetic Value is Remaking Commerce, Culture and Consciousness*, New York: Harper Collins, 2003, p. 67–87.

turinį. Žiūrovas įsivaizduoja prisidedantis prie kovos su įkyriais informaciniais vaizdais, tačiau nesuvokia esąs dar kartą apgautas to paties vaizdo. Dekonstrukcija pati savaime yra emocija, todėl tik nuo kūrėjo priklauso, kokias žiūrovo emocijas norima pasiekti – neigiamas ar teigiamas, kuriančią ar griaušančią individo prigimtį. Fotografija kaip priminė duotybė – pagrindas, kuris naudojamas beveik visuose šiuolaikinės informacinės sistemos idėjose. Taikant fotografijos dekonstravimo metodus pasiekiamas didesnis sociokultūrinės aplinkos dėmesys ir inovatyvumas, nes dekonstruktyvistinis dizainas keičia nusistovėjusias visuomenės nuostatas, taip sugriaunama egzistencinė ramybės būsena, t. y. nuolatinė žmogaus siekiamybė – pastovumas.

Ne visada dekonstruojant pasiekama žiūrovo interpretacinė įvairovė, kartais sukurta interpretacijų begalybė suvokėją gali privesti prie paprastesnio iracionalaus vaizdo suvokimo. Tačiau tai neišvengiama sąlyga, būtina naujai sukurtų vaizdų perskaitymui ir tuo pačiu iššūkis ne tik suvokėjui, bet ir pačiam kūrėjui, siekiant suprasti visų naujai sukurto vaizdo interpretacijų visumą. Šiandieninė dekonstrukcijos teorijos interpretacija dėl gausybės taikomų priemonių, ardymo būdų ir idėjų tapo nebevaldoma, sunkiai prognozuojama, todėl dekonstrukcija yra skirtingai apibrėžiama. Pamatiniai dekonstrukcijos teorijos principai naudojami ir fotografijoje, tačiau taikomi atvaizdo dekonstrukcijai sukuria visai kitą, savitą, tik fotografijos menui būdingą dekonstravimo metodiką. Tačiau, negalima teigti, jog šiandieninėje fotografijoje ir grafiniame mene vykstantys dekonstrukciniai procesai yra visiškai skirtingi, greičiau panašūs, nes abiem atvejais kūrybai naudojama ta pati dekonstrukcijos teorija. Dekonstravimo metodus fotografijoje galima klasifikuoti pagal vaizdo bendrybes: temą, rūšį, požymius, taikomas dekonstravimo priemones ir t. t. Dekonstravimo kaip reiškinio įvairovę lemia priemonės ir būdai, kuriais sukurama dekonstrukcija. Tačiau išskirti ir klasifikuoti pagrindinius metodus remiantis tik taikomomis priemonėmis sudėtinga, nes viena dekonstravimo priemonė gali būti naudojama keliuose metoduose. Dekonstravimo metodų klasifikavimas galimas tik remiantis (at)vaizdo bendrybių sistema ir taikomų dekonstravimo priemonių analize. Dekonstrukcinė prieiga sustiprina emocinę vaizdo žinutę, kurią lengviau priima ir supranta šiandieninis vartotojas, nes vizuali komunikacija kuriama iš visuomenei nusibodusio informacinio

lauko. Fotografija kaip priminė duotybę – pagrindas, kuris naudojamas beveik visuose šiuolaikinės informacinės sistemos idėiose. Taikant fotografijos dekonstravimo metodus pasiekiamas didesnis sociokultūrinės aplinkos dėmesys ir inovatyvumas, nes dekonstruktyvistinis dizainas keičia visuomeninį tikrovės suvokimą.

2.2.3 Dekonstruktivizmas ir konceptualus menas

Konceptualizmas atsirado XX a. 7 deš. pabaigoje kaip reakcija į minimalizmą, pagrįstą teiginiu, kad meno kūrinys iš esmės yra fizinis daiktas. Konceptualiaame mene kūrinio idėja, mintis ar sąvoka yra svarbiausias aspektas, kuris dažniausiai nagrinėja ir atskleidžia estetines, materialias, socialines problemas. Dauguma konceptualaus meno pavyzdžių įvardinami kaip įrenginiai, kurie sukonstruoti kaip mechanizmai turintys savo rašytinių instrukcijų paketą. Tokį konceptualaus meno apibėrimą vienas iš pirmųjų spaudoje įvardino amerikiečių menininkas Sol'as LeWitt'as (1928 –2007).²¹³ Kalbant apie šiandieninį konceptualų meną susiduriame su neapibrėžtumu. Tyrinėjant meninius procesus tampa aišku, jog riba tarp konceptualaus meno ir šiuolaikinio meno galutinai išnyko. Galima tik patvirtinti konceptualaus ir šiuolaikinio meno ryšį, kurį istorškai žymi J. Derrida dekonstrukcijos teorijos, naudotos pirmųjų konceptualistų ir šiuolaikinių dekonstruktyvių meno objektų susijungimą, šiame procese viena duotybė papildo kitą. Dekonstruktyvaus dizaino tyrinėjimas ankstesniuose tekstuose rodo, jog konceptualus menas turi glaudžius sąlyčio taškus su šiuolaikiniu fotografijos menu ir pramoniniu dizainu. Šias meno sritis veikia kaip stiprus katalizatorius, savyje talpinantis pilną dekonstravimo metodų komplektą. Konceptualaus meno apibrėžimas apima visas meno praktikas ir įvairius jų junginius, šie savo ruožtu suformuotą aktualią problematiką dažniausiai išreiškia per dekonstrukciją. Šis poskyris reprezentuoja meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ praktinius ieškojimus, analoginės medžiagos studiją. Atrinkti menininkai ir jų „dekonstruktyvūs“ ir konceptualūs projektai padarė įtaką meno projektui, tuo pačiu nubrėžė konteksto ribas.

²¹³ LeWitt Sol , *Paragraphs on Conceptual Art*, *Artforum*, June 1967, in: *Radicalart*, [interaktyvus], žiūrėta 2014-04-10, <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>.

Konceptualizmo santykis su dekonstrukcijos teorija ir šiuolaikiniu menu. Semiotika buvo pagrindinė priemonė, kuria naudojosi pirmosios bangos konceptualistai 1960-ųjų ir 1970-ųjų pradžioje. Teksto panaudojimas meninėje išraiškoje nebuvo naujiena, tačiau tik 1960-taisiais metais menininkai, tokie kaip Lawrence Weiner'is, Edward'as Ruscha'sas, Joseph'as Kosuth'as, Robert'as Barry ir D. Britanijos „Art & Language“ grupė pradėjo kurti meną išimtinai kalbinėmis priemonėmis. Anksčiau verbalika buvo pristatoma kaip vienos rūšies vizualinis elementas, egzistuojantis kartu su kitomis priemonėmis, pavaldus bendrai meninio veiksmo sudėčiai. Konceptualūs menininkai vietoje teptuko ir drobės pradėjo naudoti kalbą, kuri pradėjo pilnavertiškai reikšti savo teisę. D. Britanijos filosofo ir konceptualaus meno teoretiko Peter'io Osborne manymu, vienas iš daugelio veiksnių, kurie darė kalba pagrįstą įtaką konceptualiam menui buvo jo posūkis į lingvistinių teorijų reikšmę, taip pat anglo-amerikos analitinę filosofiją ir struktūralistų, poststruktūralistų žemyninę teoretiką.²¹⁴ Konceptualizmas kartu su kitomis lingvistinėmis teorijomis lengvai įsisavina ir J. Derrida dekonstrukcijos teoriją, perimdamas pagrindines jos sudedamąsias dalis. Konceptualūs menininkai savo kūryboje pradėjo naudoti šias dekonstrukcijos teorijos dalis: buvimo metafizika, priedas, užbaigtumo trūkumas, metoniminė grandinė, pėdsakas, ištrynimasis, skirtumas. Signifikantai, atstovaujantys išardymui²¹⁵ konceptualiame mene buvo pagrindinė kūrinių atsiradimo priežastis. Konceptuali meninė veikla buvo tariamai neesminė. Palyginti su labiau tradiciniu ankstesniu abstrakčių ekspresionistų kartos formalizmu konceptualizmas buvo apibrėžiamas kaip sisteminis, performatyvus, pagrįstas tekstu, efemerinis, neprofesionalus ir pan. Šiuolaikinio meno profesorius Benjamin'as Buchloh'as pažymi, kad iš „konceptualaus meno reikšmės diapazono, atrodytų būtina priešintis jo istorijos konstrukcijai, išreiškiant stilistiniu homogenizavimu, kuris apriboja tą istoriją iki grupės asmenų ir griežtai apibrėžtų praktikų, bei istorinio kišimosi kompleksu.“²¹⁶

²¹⁴ Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*, London: Phaidon, 2002. p. 28

²¹⁵ *Ištrynimasis* – sprendimas perskaityti signifikantą arba tekstą, tarytum jo reikšmė buvo aiški, suprantant, jog tai tik strategija.

²¹⁶ Benjamin H.D. Buchloh, *Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, October, Vol. 55, 1990, p. 107.

Palaipsniui, su antrąja ir trečiąja konceptualistų karta, konceptualus menas išaugo iš dekonstrukcijos teorijos rėmų. Menininkai pradėjo daug plačiau naudoti dekonstrukciją kaip metodą, atsirado daugiau dekonstruktyvių išraiškos būdų. Konceptualistas Joseph'as Kosuth'as savarankiškai iškėlė konceptualizmo apibrėžimą savo ankstyvame konceptualaus meno manifeste „Art after Philosophy“ (1969). Požiūris, kad menas turėtų nagrinėti savo pobūdį ir kilmę buvo suformuotas menotyrininko Clement'o Greenberg'o šiuolaikinio meno vizijoje dar 1950-taisiais. Meno realizacija 1960 m. buvo išimtinai siejama su lingvistikos pagrindu, tačiau, konceptualūs menininkai, tokie kaip Joseph'as Kosuth'as, Lawrence Weiner'is ir D. Britanijos „Art & Language“ grupė pradėjo daug radikalesnę meno apklausą, nei buvo anksčiau tyrinėta. Viena iš pirmųjų ir svarbiausių dogmų, kuria jie suabejojo buvo bendra prielaida, jog menininko vaidmuo turi sukurti ypatingas materialių objektų rūšis.²¹⁷ Asociacijos „Young British Artists“ ir Turner Prize²¹⁸ dėka iki 1990-ųjų metų konceptualus menas tapo populiariai vartojamu produktu, ypač Jungtinėje Karalystėje. Konceptualus menas palaipsniui pradėjo reikšti visą šiuolaikinį meną, nesiverčiantį tradiciniais tapybos ar skulptūros įgūdžiais. Viena iš priežasčių, kodėl terminas „konceptualus menas“, nutolęs nuo savo pradinių tikslų ir formų, gali būti susijęs su įvairiomis šiuolaikinės praktikomis, slypi apibrėžiant sąvoką arba problemą. Menininkas Mel'is Bochner'is aiškindamas, kodėl jis nemėgsta epiteto „konceptualus“, teigia, jog ne visada yra aišku, kas yra koncepcija. Ji rizikuoja būti painiojama su menininko ketinimais, todėl apibrėžiant meno kūrinį kaip konceptualų svarbu nesupainioti koncepcijos su menininko ketinimais.

Viena iš pagrindinių priežasčių, paskatinusių konceptualaus meno ir šiuolaikinio meno susijungimą yra dekonstrukcija. Šių dviejų meno krypčių atsiradimą ir egzistavimą galime suvokti kaip du skirtingus objektus, judančius vienas kito link laiko tiesėje. Vienne jos gale matome konceptualų meną, o kitame – šiuolaikinį meną. Konceptualus menas savo egzistavimo pradžioje remiasi J. Derrida dekonstrukcijos teorija, kurią palaipsniui pakeičia dekonstruktyvių metodų ir meninių veiksmų kratinys,

²¹⁷ Joseph Kosuth, *Art After Philosophy* (1969), reprinted Osborne Peter, *Conceptual Art: Themes and movements*, London: Phaidon, 2002. p. 232.

²¹⁸ *Turnerio prizas* – tai žymus šiuolaikinio meno konkursas, įsteigtas 1984 metais. Konkursas, kurį organizuoja galerija „Tate“, orientuotas į naujas šiuolaikinio meno kryptis.

kuris susiklosto menininkams skirtingai interpretuojant ir meninėje praktikoje taikant dekonstrukcijos teoriją. Konceptualus menas tampa dekonstruktyviai chaotišku. Šiuolaikinis menas, esantis kitoje laiko tiesės pusėje bendrąja prasme atspindi aplinkoje vykstančius kinetinius dėsnius, susijusius su kuriančia aplinkos dekonstrukcija. Dekonstruktivūs šiuolaikinio meno objektai yra ne kas kita kaip šiandieninės dekonstruktyvios aplinkos ir joje vykstančių procesų refleksija. Šiuolaikinio meno chaotiškumas atitinka realybės destrukciją. Galima daryti prielaidą, jog dekonstrukcija kaip bendras, vienijantis veiksnys yra abi šias meno kryptis sujungusi priežastis. Konceptualizmo kaita, susijusi su dekonstrukcija ir šiuolaikinio meno dekonstruktyvumas susiliejo ir pavirto vienu ir tuo pačiu meniniu fonu.

Konceptualizmo santykis su fotografija ir pramoniniu dizainu. Daugelio konceptualių menininkų projektai žinomi tik dokumentacijos dėka, kuri visuomenėje skelbiama fotografijų, raštiškų tekstų ar rodytų objektų pavidalu. Kartais meninio veiksmo dokumentacija (kaip Robert'o Barry'io, Yoko Ono ir Lawrence Weiner'io meno projektuose) pažeminama iki komplekto raštiškų instrukcijų statuso, apibūdinančio darbą, tačiau tuo pačiu skelbianti, jog mintis svarbesnė nei eksponatas. Konceptualizme fotografiją galima laikyti pagrindine dokumentavimo forma, o pramoninį dizainą suvokti kaip lauką, inovuojamą konceptualių menininkų sukurtais objektais. JAV meno istorikas Edward'as A. Shanken'is kaip pavyzdį išskiria konceptualų menininką Roy'ų Ascott'ą, kuris „savo kūryba parodo reikšmingus susikirtimus tarp konceptualaus meno ir technologijos, sugriaudamas tradicinę šių meninių ir istorinių kategorijų autonomiją.“²¹⁹ Keista, bet R. Ascott'as už savo indėlį į konceptualizmą D. Britanijoje negavo pakankamo pripažinimo, todėl kad jo darbai per artimai jungėsi su technologija ir pramone.

Jeff'o Wall'o esė pranešimas „Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“ (1995)²²⁰ nors ir dažnai ginčytas, buvo vienas iš lemiamų balsų, paskelbusių konceptualaus meno įtaką šiuolaikinei fotografijos

²¹⁹ Edward A. Shanken, *Telematic Embrace, Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness by Roy Ascott*, University of California Press, 1 edition, 2007, p. 167.

²²⁰ Jeff Wall, „Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“, in: Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Los Angeles, 1995, p. 247–267.



35. a. Isidro Blasco, *Deconstructing Ways*, 2011. b. Noemie Goudal, *Promenade*, 2010.

praktikai. J. Wall'o esė, modernistų problemos, tokios kaip savarankiškas refleksyvumas ir specifiškumas suprantamos kaip konceptualių menininkų diskvalifikacija ir fotografijos diletantizacija. Konceptualistams fotografinis vaizdavimas yra atskirtas nuo pavaizdavimo, tokiu būdu nurodoma į tai, ką J. Wall'as vadina „patirties patirtimi.“ J. Wall'as savo esė nustato du konceptualizmui būdingus reportažinės fotografijos tipus: performatyvi ir parodijinė fotografija. Kiekvienas funkcionuoja kaip atvejo dokumentas, tačiau antrasis tipas vengia, atsisako ar pralenkia vaizdavimą, pabrėždamas tam tikras problemas, iškeltas pavaizdavimo fotografijoje. Konceptualus menas prieštaravo puikios meninės fotografijos amatui. Daugelio konceptualių menininkų fotografijos naudojimas buvo atskirtas nuo fotografinių istorijų apsvarstymo. Menininkų darbai netiesiogiai stoja prieš estetines ar socialines tos pačios meninės eros fotografijos iniciatyvas, o fotografija dažniausiai naudojama kaip įrankis arba priemonė – objektyvus, mechaninis, įrašantis prietaisas. Nekvalifikuotas fotografijos procesas buvo daugiau, mažiau atviras vienos rūšies fotografijos atmetimas kitų naudai, nei reprezentatyvi fotografijos strategija. Tai konceptualių menininkų fotografijos metodas, naudojamas kaip atvaizdas, padedantis meninei idėjai, tuo pačiu praplečiantis fotografinio pavaizdavimo suvokimą. Pasak J. Wall'o, fotografijos diletantizacija turi būti pripažinta kaip estetinis sprendimas, kuris gali būti susijęs su atsitiktinėmis meninėmis operacijomis ar dekonstruktyviomis praktikomis. J. Wall'o tvirtinimu, konceptualizmas katalizavo fotografijos transcendenciją, sukurdamas naujas iliustratyvias strategijas.

Šiandien atvaizdo arba objekto archeologija yra tiriama jaunesnių menininkų, tokių kaip anksčiau minėtasis Simon'as Starling'as, kuriems objektas ir jo fotografija yra tik vienas iš punktų, sujungiantis materialių istorijų seriją. Visiems trims, Douglas'ui Huebler'iui, Emmett'ui Williams'ui, Simon'ui Starling'ui, fotografija yra dokumentas, kurio reikšmė nesusijusi su atvaizdu, o su nesuskaičiuojamomis asociacijomis, kurias ji mobilizuoja.

Pirmoji šiuolaikinių menininkų grupė atstovauja „fotografinei skulptūrai“, kuri naudoja fotografiją kaip darbo priemonę dekonstruojant vietą, erdvę ir laiką. Fotografija naudojama dviem tikslams, visų pirma, kaip priemonė išreikšti idėjai, visų antra meninio veiksmo dokumentacijai. Vietos ir laiko dekonstrukciją savo projektuose taiko šiuolaikiniai menininkai Isidro Blasco'sas ir Noemie Goudal. Ispanų kilmės menininkas I. Blasco'sas skulptūriškuose meno objektuose sujungia architektūrą ir fotografiją, tam kad atskleistų daugialypes fizines ir psichologines vietas reikšmes. I. Blasco'sas naudodamas skaitmeninius atvaizdus ir statybines medžiagas sukuria skirtingo mastelio trimates architektūrinės aplinkos rekonstrukcijas, kurios tarsi naujos miesto formos žaidžia su suvokimu. Menininkas išsirenka vieną namo kampą mieste arba patalpoje ir „kubistinio“ fotokoliažo pagalba konstruoja naują erdvę, žiūrovui matomą tik iš pasirinktos perspektyvos. Trimatės fotoskulptūros yra trumpo daugialypių kampų eiliškumo priežastis, gaminanti erdvę, kuri yra tuoj pat atpažįstama ir tuo pačiu visiškai nauja. I. Blasco'sas dekonstravimo metodo pagalba suteikia žiūrovui skirtingas vieno atvejo, vietos ar minties perspektyvas. Viena iš žinomiausių autoriaus foto skulptūrų yra darbas pavadintas „Deconstructing Ways“ (2011) [35.a il.], kuriame architektūrinėmis priemonėmis atskleidžia vienos Sidnėjaus miesto gatvės perspektyva. Naujai sukurtos gatvės fotomontažas buvo sumontuotas ant pastato fasado, tobulai pritaikant ir integruojant jį į esamą miesto aplinką. Konstruktyviu fotografijų sudėliojimu išryškintas trūkumas meno objektui ironiškai prideda realistinį įvaizdį.²²¹ Panašias vietas, erdvės ir laiko dekonstrukcijas savo meniniuose eksperimentuose išbandė ir fotografe N. Goudal. Tiesa, erdvės dekonstrukcijos pateikiamos ne taip struktūruotai kaip kuria I. Blasco'sas, labiau lyriškai ar net

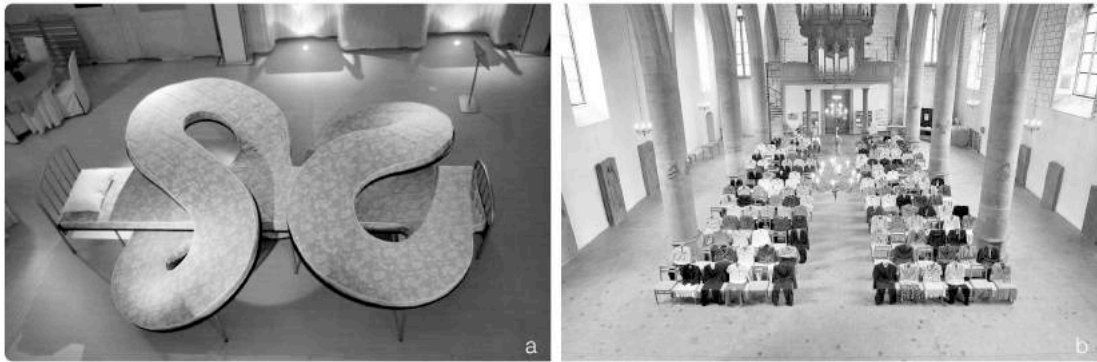
²²¹ Angel Arranz, *Dismantling the time: a theoretical and practical basis for sinusoidal deconstruction*, Master Thesis Institute of Sonology Royal Conservatory of The Hague, 2008, p. 27–31.

romantiškai įvedant žiūrovą į naują vietą. Vietos dekonstrukcijai autorė renkasi nuotraukas, kuriose yra stiprus emocinis turinys, jaučiasi gamtinė išraiška. N. Goudal fotografiniai atvaizdai, koncepcijos, skulptūros ir įrenginiai rūpestingai prijungiami prie specifinės erdvės prieš ją nufotografuojant. Fotografijos aktas paverčia naujai sukurtą erdvę objektu. N. Goudal naudoja stambius popierinius fonus, kuriuos sugretina su peizažu kviesdama žiūrovą įeiti į erdvę [35.b il.]. Scenos atgaivina izoliuotas teritorijas, kurios lygiagrečiai auga laike, leisdamos adekvačiai plėtotis savo istoriškumui. Kurdama naujus erdvinius, vietos objektus autorė naudoja ne tik fotografiją, taip pat naudojami įvairūs scenografiniai elementai, smulkūs objektai. Objektų serija tiria tokias vietas kaip salos ir prarastas rojus, kur „apčiuopiama erdvė yra dažnai kultivuojama per žmogaus vaizduotės žemėlapi“.²²² Atvaizdai kviečia pasinerti į fantastiškas erdves, kurios iš tikrųjų geografiškai neegzistuoja. Skirtingai nuo utopijų, kurios visada nustatomos išradimo srityje, šios vietos gali būti apibrėžtos kaip heterotopijos²²³. Terminas įvestas M. Foucault'o, kuris reiškia erdvės kitoniškumą, sutampančias fizines ir psichines pasėkmes. I. Blasco'so ir N. Goudal taikomi vietos dekonstravimo principai ir siekiamybės artimos meno projektui „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ (Vilniaus atvejis). Skiriasi tik dekonstravimo technika, minėtieji menininkai savo kūryboje naudoja fotografiją tiesiogiai ir skaitmeniškai kaip dokumentaciją. Meno projekto raiška remiasi tik skaitmenine išraiška. Vilniaus miesto erdvės dekonstruojamos skaitmeniniu būdu nekuriant realių objektų mieste taip atskleidžiant daugialypes fizines ir psichologines miesto viešųjų erdvių reikšmes, praplečiant žiūrovo suvokimą ir iššaukiant inovatyvius asmeninius ir kolektyvius sociokultūrinius virpesius.

Kita šiuolaikinių konceptualistų grupė atstovauja objekto ir proceso dekonstrukcijai. Iš Kubos kilusių menininkų grupė (Bili Bidjocka, Alexandre Arrechea, Dagoberto Rodriguez, Marco Castillo, Rivane Neuenschwander) save vadinanti Los Carpinteros (iš ispanų kalbos išvertus „Dailidės“) dekonstrukcijos pagalba konvertuoja

²²² Sebastien Montabonel, Emma Lewis, *Suspended Disbelief: The Photography of Noemie Goudal*, London: Edel Assanti, 2012.

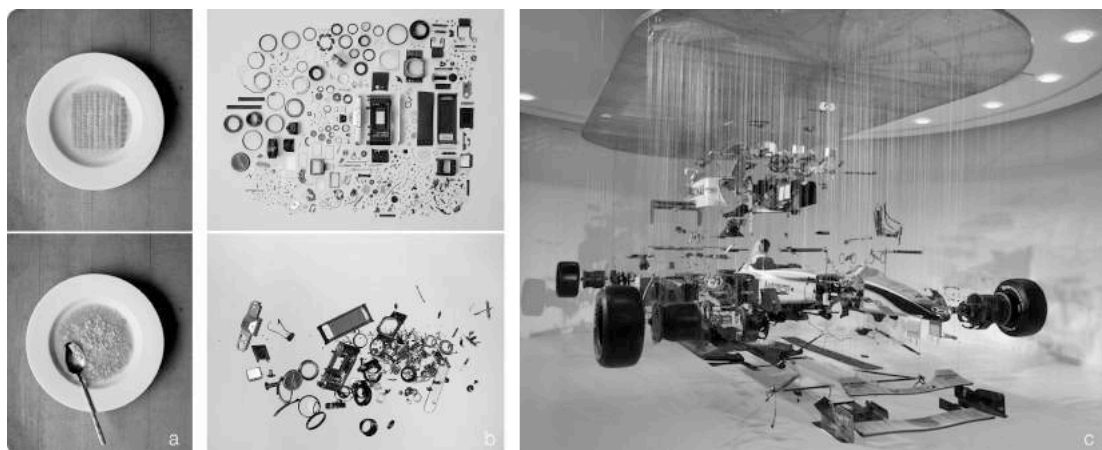
²²³ M. Foucault'as interpretuodamas įvairias „kitas vietas“ („other spaces“), tarp jų ir miesto dedamąsias, naudoja heterotopijos sąvoką. *Heterotopijos* – tam tikra priešingybė utopijai: jeigu utopijos yra įsivaizduojamos vietos, neturinčios realaus analogo, tai heterotopijos – realios vietos, neturinčios vientiso, vienareikšmio įsivaizdavimo skirtingų jas propaguojančių kultūrų kontekste.



36. a. Los Carpinteros, *Cama*, 2007. b. Los Carpinteros, „150 People“, 2012.

šiuolaikinį meną ir taikomuosius menus į regimąsias dabarties alegorijas. Los Carpinteros darbuose dažniausiai ironiškai susivienija idėja, architektūra ir skulptūra. Menininkai atvirai ir šmaikščiai privačių ir viešųjų erdvių, kasdienių objektų ir miesto architektūrinio planavimo konsolidacija siūlo komentarus apie politiką ir visuomenę, siekia sukrėsti ir šokiruoti. Inversija, transformacija ir kitimas – yra pagrindinės meninės veiklos kryptys. Architektūra paverčiama į funkcinius objektus, kasdieniai daiktai į architektūrą. Dekonstrukcija išreiškiama perkėlimo principu, kai pakeičiama prasmė perkėlus objektą į ne jam skirtą vietą ar aplinką. Pažįstamos daiktų savybės dingsta, kieti kūnai suskystinami, kuriamas nuolatinis prieštaravimas. Dekonstrukcija taikoma nesiekiant artistiško, greičiau tai būtina sąlyga išvaduoti pasaulį iš jo priežastinių santykių: pavyzdžiui, miegamojo lova paverčiama į magistralių susikirtimo mazgą arba amerikietiškus kalnelius [36.a il.], taip pat, dažnai dekonstruojami ir visuomeniniai procesai, tokie kaip lankymasis bažnyčioje [36.b il.]. Los Carpinteros verčia pažįstamą aplinką į paradoksalius ir iš dalies keistus kontekstus, kurie iš esmės abejoja dominuojančią pasaulio struktūrą. Su kritišku atspalviu ir humoristiniu lengvumu menininkai savo projektuose kuria subtilaus dvilypumo tinklą ne tik tarp objekto ir funkcijos, bet ir tarp kalbos ir reikšmės.²²⁴ Didžioji dalis conceptualaus arba tiksliau šiuolaikinio meno darbų pasižymi objekto dekonstrukcija. Skirtingomis dekonstravimo priemonėmis autoriai atskleidžia skirtingas meno kūrinio reikšmes. Neretai taikomos šios dekonstravimo priemonės, kaip išardymas, konstravimas ir

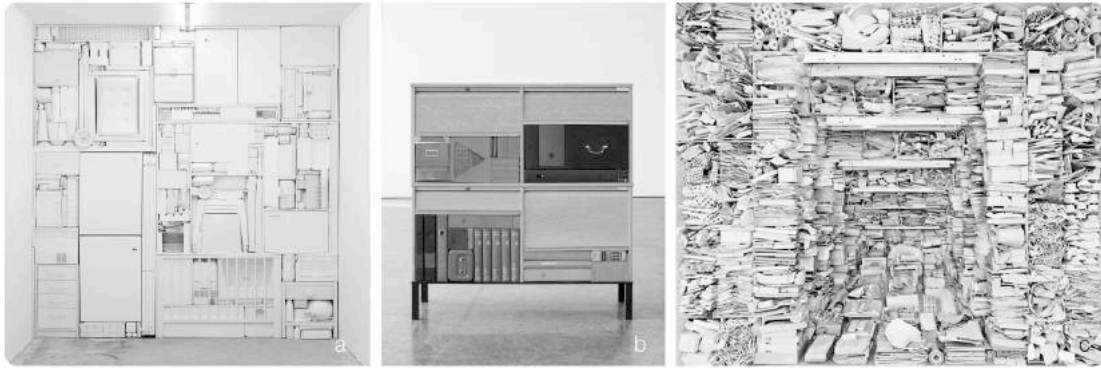
²²⁴ Gudrun Ankele, Daniela Zyman, *Los Carpinteros Handwork: Constructing the World*, Köln: Walther König, 2011, p. 56–63



37. a. Ursus Wehrli, *Letter Soup and Letter Soup Tidied*, 2011. b. Todd McLellan, *Things come apart*, 2013. c. Paul Veroude, *View Suspended II*, 2012.

perkonstravimas. Išardyto objekto sandara žiūrovui pateikiama kaip naujas dar nematytas rakursas, kuris tuo pačiu glumina ir provokuoja. Perkonstravimu, o gal reikėtų sakyti „sutvarkymu“ pasižymi šveicarų kilmės menininko Ursus'o Wehrli'o šmaikščios kasdienybės objektų restruktūrizacijos [37.a il.]. Pirmoje savo fotografijų knygoje „*Tidying Up Art*“ (2003) menininkas restruktūrizavo garsių menininkų paveikslų turinį. Šiuo metu U. Wehrli's smulkmenišką tvarkingumą perkėlė į kasdienius objektus, tokius kaip sriuba, smėlio dėžė ar automobilių stovėjimo aikštelė. Visas šias foto-restruktūrizacijas galima rasti antroje jo knygoje, „*The Art of Clean Up: Life Made Neat and Tidy*“ (2013). Pasak U. Wehrli'o jo darbai „iš esmės, yra žvilgsnis į daiktus iš skirtingų rakursų ir visa tai pateikiama kaip meno komedija. Aš visada žavėjausi daiktų struktūra, kodėl daiktai funkcionuoja vienaip, o ne kitaip? Tokiu būdu aš mėgstu pamatyti, kaip daiktai keičiasi, jei keičiame požiūrį į juos.“²²⁵ U. Wehrli'o meno projektai apima struktūrizaciją, dekonstrukciją ir reorganizaciją. „Tvarkybos“ metodas jam leidžia pamatyti, kaip žmonės reaguoja į hierarchiją ir naujos (re)struktūros sukūrimą. Menininkas naudoja fotografiją kaip vaizdinę priemonę, kurios pagalba tiria naujus kasdieniniame pasaulyje surastus kontrastus. Išardymą, kaip

²²⁵ Wehrli Ursus, *Ursus Wehrli tidies up art*, in: TED talk, [interaktyvus], įkelta 2008–11–12, [žiūrėta 2014–08–23], http://www.ted.com/talks/ursus_wehrli_tidies_up_art?language=en



38. a. Michael Johansson, *Ghost II*, 2009. b. Michael Johansson, *Rubik's Kitchen*, 2007. c. Marjan Teeuwen, *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 1*, 2011.

dekonstravimo priemonę meistriškai naudoja fotografas ir menininkas iš Kanados Todd'as McLellan'as, tyrinėjantis elektronikos prietaisų sandarą. T. McLellan'as smulkmeniškai išardo prietaisą ir rūpestingai išdėsto kiekvieną jo komponentą fotografavimui. Taip pat kuriamos įspūdingos išardyto objekto dalių kompozicijos ore, tarsi sustabdomas laikas [37.b il.]. Panašią sustabdyto laiko iliuziją 2012 m. sukūrė menininkas iš Olandijos Paul'as Veroude. Išardęs garsaus lenktynininko Michael'io Schumacher'io F1 bolidą P. Veroude žiūrovui atskleidė šių greitų automobilių sandarą ir lengvumą [37.c il.]. Menininkas išardė 2010 modelį ir pakabino ore kiekvieną automobilio dalį. Meno kūrinys, žinomas kaip „View Suspended II“ svėrė daugiau kaip 600 kg ir turėjo 3 200 atskirų, ore sklandančių dalių.

Objekto konstravimas gali pasireikšti dvejopai. Pirmuoju atveju objektas konstruojamas išardžius ir vėl kitaip surinkus jo struktūros dalis. Antrasis būdas – objektas konstruojamas iš kitų objektų struktūrinių dalių ar net iš kitų objektų. Tokio tipo dekonstrukcijas atlieka Michael'as Johansson'as (Švedija) ir Marjan'a Teeuwen (Olandija). Abiems autoriams būdingas objekto ir aplinkos konstravimas naudojant kitus objektus. M. Johansson'o skulptūros tarsi „Tetris“ žaidimas, kuriame įprasti ir nenaudingi daiktai sudeliojami taip, jog tarp jų neliktų tuščios vietos. [38.a il.] M. Johansson'as domisi nereguliarumu ir atsitiktinumu, kai kurie daiktai sujungiami į kompoziciją pagal bendrą spalvą ar formą. Autorius šias kasdienio materializmo dekonstrukcijas aiškina taip: „parodoma funkcija, bet funkcionalumas

sunaikinamas”.²²⁶ „Rubik’s“ (2007) serijoje autorius kasdienius virtuvinius objektus, pagamintus nuo 1950-ųjų ir 60-ųjų, dažniausiai iš plastiko, suspaudė į kubus. [38.b il.]. Kitose parodose, tokiose kaip „Strolls Through Time And Space“ (2009) M. Johansson’as taip pat tyrinėja praėjusių kelių dešimtmečių objektus ir kombinuoja juos tarpusavyje, sukurdamas skulptūras tarsi „laiko kapsules“. Autorius neapsiriboja vien tik parodomis galerijose, tvarkingos dekonstrukcijos kuriamos ir iš didelių objektų, tokių kaip automobiliai, daiktų kompozicijos inkrustuojamos ir į pastato fasadus. Priešingai nei M. Johansson’as, M. Teeuwen nekonstruoja objektų. Iš skirtingų daiktų autorė kuria perpildytas ir apribotas erdves. Objektai erdvėje sugrupuojami ir kruopščiai sudėliojami pagal funkcijas, spalvas, dydį ar struktūrą. Daugelis M. Teeuwen kompozicijų kuriamos apleistuose pastatuose, išgriautų sienų viduje, tuščiose erdvėse. [38.c il.] Tuštumai suteikiama tam tikra psichologinė prasmė, lubos, grindys ir sienos suvienijamos į vieną bendrą kompoziciją, žiūrovui atskleidžiančią daiktais perkrautos perspektyvos vaizdą. Visi objektai, naudojami autorės darbuose, imami iš nugriautų pastatų struktūros. Netvarkingi ir kažkada sunaikinti daiktai atkuriami kito apleisto pastato interjere. M. Teeuwen dekonstruktyvi kūryba artima Gordon’o Matta-Clark’o apleistų pastatų koncepcijai. [psl. 61]

Grįžtant prie konceptualaus meno istoriškumo ir žvelgiant į jį per šių dienų menininkų kūrinius, galima teigti, jog daugelį konceptualaus meninio judėjimo problemų perėmė šiuolaikiniai menininkai. Galbūt jie neįvardina savęs „konceptualiais menininkais“, tačiau jų darbuose vyrauja konceptualistų idėjos ir problematika, tokia kaip suprekinimas, socialinė ir/ar politinė recenzija, informacinė visuomenė. Menininkai, dirbantys su įdiegimo menu, atlikimo menu, „net.art“ ir elektroniniu/skaitmeniniu menu taikydami dekonstrukcijos metodą aktualizuoja šias socialines problemas. Kitas svarbus veiksnys, rodantis konceptualaus meno virsmą šiuolaikiniu menu yra dekoratyvi menininkų raiška. Viena iš pagrindinių kritikų konceptualiam menui D. Britanijoje skelbia, jog menininkų kuriamos sąvokos ir mintys yra per silpnos. Konceptualus menas, kaip kažkada ir dekonstruktyvizmas, architektūroje virto dekoravimo menu, kuriam svarbi meninė išraiška, bet ne turinys. Teoretikas Michael’as Paraskos’as straipsnyje „The Jackdaw“ (2013) žurnale teigia, jog

²²⁶ Michael Johansson, *Familiar Abstractions*, Norway: Vigeland-museet/Bono, 2013, p. 6.

konceptualizmo menas išsaugo iš istorinės konceptualaus meno formas, tačiau beveik neturi minčių. M. Paraskos'as siūlo šią meno rūšį vadinti dekonceptualizmu – konceptualus menas be sąvokos.²²⁷

Žvelgiant į dekonstruktyvizmą architektūroje, pramoniniame dizaine, fotografijoje ar šiuo atveju konceptualiajame mene tampa aišku kaip dekonstruktyvi praktika pasiekia meną ir keliauja iš vienos formos į kitą. Visą šį procesą galima suvokti kaip kelią. Inovatyvumo banga – tai kelias, kurį meno lauke nukeliauja aplinkoje atsiradusi dekonstruktyvi praktika. Grandininė reakcija prasideda šiuolaikiniam menui interpretuojant natūraliai susiklosčiusius dekonstruktyvius procesus, vykstančius gyvenamojoje aplinkoje. Šiuolaikinis menas yra kaip pirminis katalizatorius, veikiantis socialinį ir meno lauką. Dekonstrukcija patekusi į šiuolaikinį meną palaipsniui įsisavinama kitų kūrėjų. Kaip pavyzdys, galėtų būti šiuolaikinio meno objektas – dekonstruktyvi skulptūra, kurią sukūrė dekonstruktyvių procesų savo gyvenime įkvėptas menininkas. Skulptūra inovatyviai veikia socialinį lauką (grįžtamasis ryšys) ir meno lauką (atoveiksmis). Dizaineris savaip interpretuodamas skulptūrą sukuria dekonstruktyvų dizaino objektą, kuris inovatyviai veikia kitus meno lauko elementus, kūrėjus ir visuomenę (didesnis grįžtamasis ryšys). Dekonstruktyvaus inovatyvumo banga atoveiksmio dėka plečiasi ir adaptuojasi prie gyvenamosios aplinkos. Naujai sukurti dekonstruktyvūs meno objektai susilieja su bendru nepastovios aplinkos fonu, papildo ją ir tampa jos dalimi.

²²⁷ Michael Paraskos, *Anarchy in the UK*, London: British art magazine The Jackdaw, January, 2013.

3. DEKONSTRUKTYVISTINIO DIZAINO POVEIKIS

Šiandieninis dizainas beprecedenčiame sunkumo lygmenyje sujungia skirtingas veiklos sritis. Dizaineriai kurdami naujus objektus nagrinėja sąveikas tarp vizualinių, fizinių, socialinių, kultūrinių, technologinių ir ekonominių faktorių. Dizainas tapo sudėtingu procesų valdikliu, veikiančiu kaip reikalinga, daugialypė disciplina. Kultūrinis sektorius iš kitų sektorių išsiskiria tuo, jog žmogaus intelektualinės veiklos pagalba jame yra kuriama aukšta pridėtinė vertė. Dizainas, kaip kultūrinio lauko dalis, šiandien yra vienas svarbiausių masinio vartojimo produktų ir tuo pačiu visuomenės inovatyvumo išraiškų. Didėjant inovacijų skaičiui visuomenė priversta kuo greičiau sąmoningai ar nesąmoningai jas įsisavinti. Dizainerių pareiga koordinuoti ir tikslingai panaudoti sukurtus inovatyvius sprendimus, atsižvelgiant į visuomenės poreikius ir problemas sugeneruoti dar tobulesnius ir tuo pačiu socialiai, ekonomiškai, ekologiškai vertingesnius produktus bei paslaugas. Šiandieniniai dizaino ir su juo susijusio inovatyvumo procesai plačiai nagrinėjami mokslinėje literatūroje. Dauguma mokslinių straipsnių ir leidinių argumentuotai akcentuoja dizaino įtaką inovatyvumui, pabrėžiama, jog tai yra vienas iš elementų (kultūrinis, kūrybinis), skatinančių inovatyvius reiškinius. Šio dėmens reikšmė inovatyvumui mokslinėje literatūroje tyrinėjama kompleksiskai, neišskiriant konkrečių dizaino sričių. Kaip pagrindinė, su inovatyvumu susijusi dizaino dalis, akcentuojamas kūrybiškumas, todėl daugiausiai tyrinėjamas ir aptariamas literatūroje.²²⁸ Kaip jau minėta anksčiau,²²⁹ mokslinėje

²²⁸ Roberto Verganti, *Design Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean*, Harvard Business Press, 2013, p. 156–180.

Bettina Stamm, *Managing Innovation, Design and Creativity*, Publisher: John Wiley & Sons, 2008, p. 70–83.

Goel A.K., *Design, analogy, and creativity*, Atlanta: Georgia Inst. of Technol., GA, USA, 2002, p. 45–54.

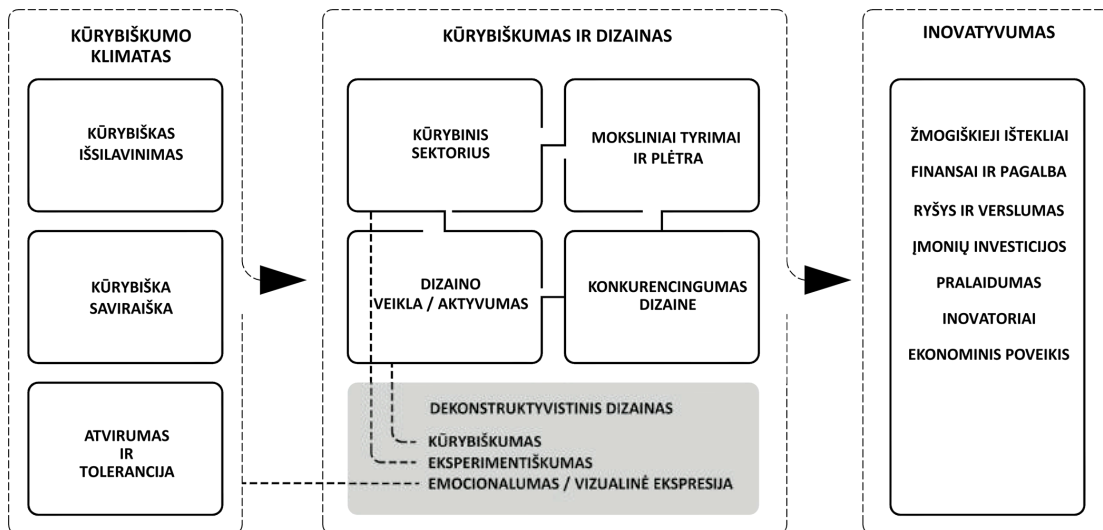
literatūroje dekonstruktyvistinio dizaino terminas (angl. „Deconstructive design“) naudojamas kalbant apie antrinį medžiagų panaudojimą (angl. „Sustainable deconstruction“) statyboje, o ne vizualinį dizainą. Tik nedaugelyje literatūros šaltinių dekonstruktyvistinis dizainas eskaluojamas ne kaip antrinis medžiagų panaudojimas, o kaip aktyvi dizaino forma, priskiriant ją dekonstruktyvizmo kryptčiai. Dekonstruktyvistinio dizaino aktyvumas akcentuojamas įvairiuose straipsniuose apie meną ir kultūrą, tačiau nėra kalbama apie jo potencialą, susijusį su inovatyvumu. Šiame skyriuje aptariami dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo aspektai, tiesiogiai susiję su visapusišku, t.y. socialiniu, kultūriniu, ekonominiu inovatyvumu. Pristatoma ir tyrinėjama antroji, su teorinio darbo išvadomis susijusi dalis – visuomenės diskursas, kurioje pateikiami statistiniai anketavimo ir kiti stebėjimo duomenys. Informacija apibendrinama ir siejama su trečiąja dalimi – autoriaus diskursu, kurioje dėstoma ir aptariama su meno projektu „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ susijusi autoriaus patirtis ir įžvalgos.

Tobulesnis dizaino sprendimas, kuris geriau nei prieš tai sukurti dizaino sprendimai tenkina visuomenės poreikius jį naudojant, vadinamas inovacija. Šią sąvoką reikėtų sieti su jos sukuriamos pridėtosios vertės vartojimu – eksploatacija. Inovacijos generuojama pridėtinė vertė reiškiasi tik tada kai inovacija vartojama rinkoje kaip prekė, paslauga, ar procesas. Naujas dizaino sprendimas tampa inovacija, jei jį priima ne tik rinka, bet ir vartotojas. Iš rinkos išstumiami prieš tai buvę, mažiau efektyvūs produktai ir procesai, todėl per inovacijas pasiekama visuomenės pažanga. Dažnai inovacija klaidingai suvokiama kaip naujovė, arba kaip naujas technologinis sprendimas. Inovacijos terminas panaikina sąvokos „naujovė“ dviprasmiškumą. „Naujovė“ gali reikšti ir tobulesnius, ir prastesnius produktus, paslaugas ar procesus, lyginant su jau egzistuojančiais. Tuo tarpu inovacija visada reiškia „tobuliau, efektyviau ar objektyviai geriau“. ²³⁰ „Naujumas“ yra tik tobulesnių technologinių sprendimų, t. y. inovacijų, atsiradimo rinkoje ir jų vartojimo pasekmė, kuri yra niekaip nesusijusi su

The Impact of Culture on Creativity, A Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture), 2009.

²²⁹ Žr. 2.1.3. Dekonstruktivi architektūros transformacija: ekologiškumo aspektas.

²³⁰ Monika Kriaucionienė, Giedrius Jucevičius, Arminas Ragauskas, *Inovatika ir inovacinės technologijos*, Kaunas: Kauno Technologijos Universitetas, 2008, p.128.



39. Ignas Lukauskas. *Kūrybiškumą, dizainą ir inovacijas siejantis modelis – dekonstruktyvistinio dizaino įtaka*. Pagal D. Birke D. ir G. M. P. Swann'ą (2005).

inovacijos sukuriamą pridėtinę vertę. Žinoma, inovacija visada yra kartu ir naujovė, bet daugybė naujovių dažniausiai neturi nieko bendro su inovacijomis. Kaip jau minėta, dauguma autorių, tyrinėjančių inovatyvumą pabrėžia kūrybiškumo svarbą. Tai vienas iš pagrindinių veiksnių padedančių atsirasti inovacijoms.

Dažniausiai kūrybiškumas siejamas su dizainu bei kultūros lauku. Švietimo sistemos kokybė, žmonių noras išreikšti save (meniškai) bei visuomenės atvirumas, susijęs su skirtingomis šalimis ir jų kultūromis, sukuria kūrybišką klimatą. [39.il. „Kūrybiškumo klimatas“] Kūrybiškame klimate naujų minčių genezę stimuliuoja turintys aukštesnį išsilavinimą ir stipresnį (savarankišką) polinkį žmonės. Kūrybiška išraiška, naujų tezių kūrimas yra sąlygojami naujų idėjų ir minčių iš skirtingų sričių ar kultūrų toje pačioje visuomenėje. Kūrybiškumas generuoja naujas idėjas, todėl palankesniame kūrybiškame klimate turėtų padidėti kūrybingumas, sąlygojantis naujas mintis. Išaugęs kūrybiškumas sustiprina kūrybinį sektorių, t.y. aukštesnio lygio kūrybiškumą dizaino plėtojimo srityje.²³¹ Tačiau nebūtinai šie procesai seka vienas kitą. Galimas ir priešingas variantas, kai kūrybiškas dizainas generuoja naujas mintis ir idėjas kūrybiškam klimatui stiprinti. Kūrybiškas klimatas ir kūrybiškas dizainas tarpusavyje

²³¹ Peter Swann, Daniel Birke, *How do creativity enhance business performance ? A framework for interpreting the evidence, Think piece for DTI Strategy Unit*, Final report, Nottingham university Business School, 2005, p. 67

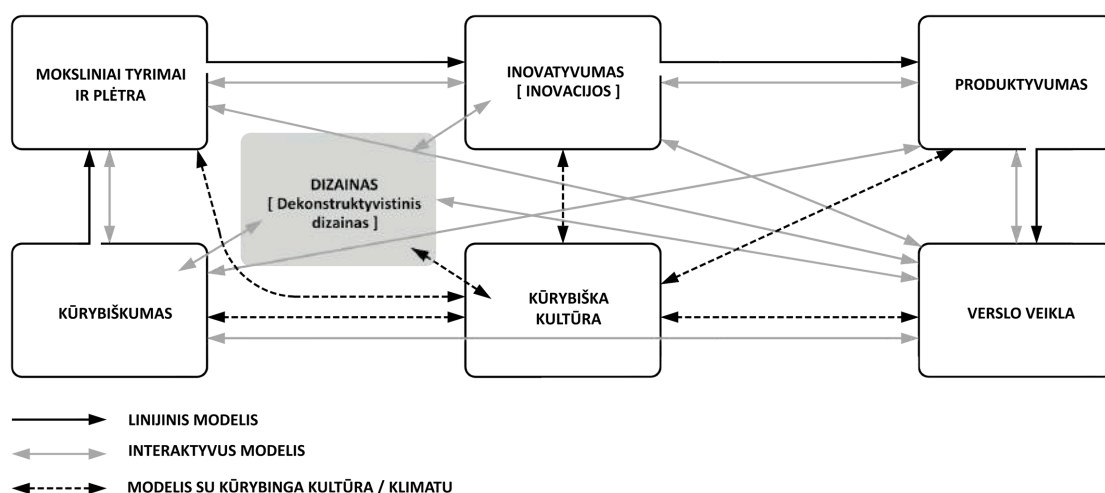
susiję reiškiniai vienas kitą papildantys ir įkvėpiantys kūrybiškumu.

Pasak Richard'o Florida'os kūrybiškumas yra daugialypis reiškinys, kurį galima suskirstyti į tris skirtingus tipus: technologinis kūrybiškumas (išradimai), ekonominis kūrybiškumas (inicijavimas) ir meniškas/kultūrinis kūrybiškumas (dizainas).²³² Visi šie kūrybiškumo tipai tarpusavyje dalijasi bendrą mąstymo procesą ir stiprina vienas kitą. Kūrybiškos ekonomikos rezultatyvumas priklauso nuo tarpusavio ryšio tarp technologijų ir dizaino. Anot D. Britanijos prekybos ir pramonės skyriaus, kūrybiškumas gali būti apibrėžtas „[...] kaip naujų minčių gamyba, kurios tinkamos tam tikram verslo tikslui“.²³³ Kadangi yra tik keli netiesioginiai rodikliai, kuriais galima išmatuoti naujų idėjų generavimą, kūrybinis sektorius naudojamas kaip įgaliojimas nustatyti kūrybiškumą. Kūrybiškas dizainas skatina ne tik įmonių (vidinis inovatyvumas), bet ir šalių konkurenciją. Įmonės sujungiamos tarpusavyje kaip strateginis įrankis, tam kad vadovautų naujovėms ir vystymuisi, taip pat auklėtų nacionalinį konkurentiškumą, padėtų bendram šalies kūrybiškumui ir įvaizdžiui. Tokios šalys kaip Suomija, Airija, Ispanija, Danija ir D. Britanija išvystė nacionalinę dizaino politiką ir nemažai investavo į dizainą, kuris dabar kuria unikalius, pasauliniu mastu konkurencingus produktus ir paslaugas bei išsiskiria kaip nacionalinio konkurentiškumo vykdytojas. Naujosios Zelandijos dizaino programa „Taskforce“²³⁴ nurodo, kad 67 % eksportuotojų ekonominiuose pasiekimuose išskyrė dizainą kaip pagrindinį faktorių, o 80 % kompanijų dizainas turėjo pridėtinę vertę jų verslui. Dažniausiai jis apibūdinamas įvairiais būdais sutelkiant dėmesį į dizainą, kaip ekonominę veiklą, arba bendrai kaip idėjų vertimą, kuris generuoja naujų produktų ir procesų kūrybingumą. „Dizainas yra sąsaja tarp kūrybiškumo ir naujovių, formuojantis praktiškas ir patrauklias idėjas, teiginius vartotojams ar klientams. Dizainas gali būti apibūdinamas kaip kūrybiškumo dislokacija be konkrečios pabaigos.“ „Taip pat dizainą galima traktuoti kaip ekonominį veiklos sektorių. Iš esmės, visi dizaino apibrėžimai pagrįsti dizaino profesijomis ir keturiomis svarbiausiomis dizaino kūrimo sritimis: mados dizainas, grafinis dizainas,

²³² Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books, 2002, p.20–21

²³³ DTI, *Creativity, Design and Business Performance*, DTI Economics Paper No.15, 2005, p.78

²³⁴ *New Zealand Design Taskforce, Better by design* (2003) – verslo tobulinimo programa, vykdoma kartu su Naujosios Zelandijos prekyba ir įmonėmis. Programa dirba su Naujosios Zelandijos įmonėmis, siekia padėti joms panaudoti dizainą, kaip kūrybišką savo verslo dalį.



40. Ignas Lukauskas, *Kūrybiškumą, dizainą ir inovacijas siejantys modeliai*, 2014. (pagal D. Birke ir G. M. P. Swann'ą, 2005)

interjero dizainas ir pramoninis dizainas.”²³⁵ Kūrybiškumas apibrėžiamas kaip naujų minčių karta, dizainas – kaip minčių formavimas (arba transformacija) į naujus produktus ir procesus, naujovė – kaip minčių eksploatacija, t. y. sėkminga naujų produktų ir procesų rinkodara. Reikia pabrėžti, kad kūrybiškumas, dizainas ir inovacijos nėra priskiriami tam tikroms dizaino sritims ar profesijoms, tačiau taikomi visoje ekonomikoje.

Nemažai šiandieninių tyrimų ir studijų nagrinėja ryšį tarp kūrybiškumo, dizaino ir ekonominės veiklos rezultatų. Danijos dizaino centras („DDC“, 2003) nustatė koreliaciją tarp projektavimo ir ekonominės veiklos rezultatų, makroekonominio augimo ir dizaino panaudojimo kuriant naujus produktus. Pajamos ir eksportas buvo didesnis tų įmonių, kurios kuriant naujus produktus daugiau investavo į pakuotės, gaminio estetiką nei tos įmonės, kurios ignoravo dizaino svarbą. Dominic'as Power'is savo tyrime „The Future in Design: The Competitiveness and Industrial Dynamics of the Nordic Design Industry“ dizaino sektoriuje lygina penkias Šiaurės šalis: Švedija, Danija, Suomija, Norvegija ir Islandija. Nepaisant mažo dydžio, šiose šalyse dizaino pramonė ir pats dizainas yra svarbūs veiksniai, sąlygojantys konkurencingumą tarp kitų pramonės šakų. Dizaino naudojimas šių šalių įmonėse padidino jų pelningumą ir

²³⁵ Pierre Bitard, Julie Bassett, *Design as a tool for innovation*, INNO-GRIPS Mini Study 05, 2008, p. 34.

naujovių diegimo lygį. D. Power'is pabrėžia, jog Šiaurės šalių dizaino pramonė patyrė didelį augimą, kuris susikoncentravo didžiuosiuose miestuose.²³⁶ Kūrybiškumas ir dizainas siejasi su inovacijomis kai pirmasis prisideda prie idėjų plėtos, o antrasis prie galimybės sėkmingai komercializuoti šias idėjas. Daniel'is Birke ir G. M. Peter'is Swann'as, nustatė tris skirtingus modelius siejančius kūrybiškumą ir dizainą su inovatyvumu. [40. il.] **Linijinis modelis** – kūrybiškumas sąlygoja teigiamą poveikį moksliniams tyrimams ir plėtrai, kuri savo ruožtu daro teigiamą įtaką inovacijoms. **Interaktyvus modelis** apima ne tik grįžtamojo ryšio poveikius tarp skirtingų linijinio modelio elementų, tačiau taip pat pripažįsta dizaino svarbą. Kūrybiškumas tiesiogiai susijęs su projektavimu ir dizainu, o pastarasis – su inovacijomis. Trečiajame ir labiausiai užbaigtame modelyje **kūrybinis klimatas** užima centrinę padėtį. Šiame modelyje P. Swann'as ir D. Birke atskiria dizaino sritį nuo mokslinių tyrimų ir plėtos.²³⁷ Bruce'as Tether'is mano priešingai ir teigia, jog „dauguma inovacijų, susijusių su dizainu yra paslėptos plėtos srityje“.²³⁸ Ray'ius Lambert'as, naudodamas su D. Britanija susijusius duomenis nurodo, kad dizaino įvestys, naudojamos kartu su technologinėmis sąsajomis, inovacijų procese sąlygoja didžiausią poveikį. Nors dizainas ir technologija yra skirtingos veiklos formos, jos papildo viena kitą.²³⁹ Šiame tekste remiamasi trečiuoju modeliu, kuris daugiau dėmesio skiria kūrybiškam klimatui, taip pat užtikrina sąveiką tarp mokslinių tyrimų, plėtos ir dizaino.

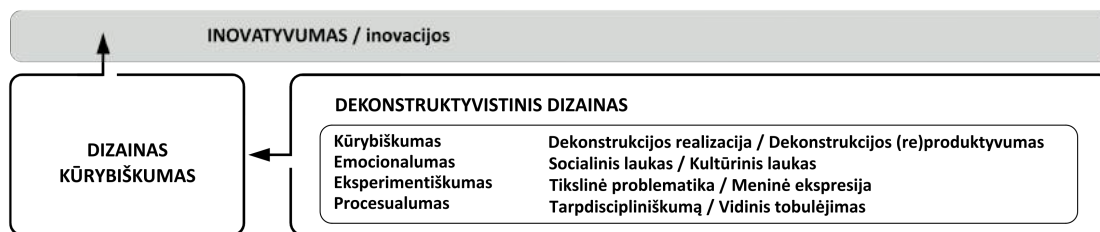
Dizaino kūrybiškumas ir technologinis inovatyvumas plačiai aptariami moksliniuose straipsniuose, apie tai kalba dizaino mokyklos, pedagogai ir dėstytojai. Ši tema ypač aktuali Šiaurės šalims, kurios daugiausiai investuoja į dizainą. Dauguma autorių pabrėžia dizaino svarbą generuojant inovacijas, tai įrodoma pateikiant statistinius realizavimo ir produktyvumo duomenis, taip pat praktiniais eksperimentais. D. Birke ir G. M. P. Swann'o (2005) schemose galima matyti, jog dizainas yra vienas iš

²³⁶ Dominic Power, *The Future in Design: The Competitiveness and Industrial Dynamics of the Nordic Design Industry*, Uppsala: Centre for Research on Innovation and Industrial Dynamics, 2004, p. 89.

²³⁷ Peter Swann, Daniel Birke, *How do creativity enhance business performance ? A framework for interpreting the evidence, Think piece for DTI Strategy Unit*, Final report, Nottingham university Business School, 2005, p. 67.

²³⁸ Bruce S. Tether, *Design in Innovation: Coming out from the Shadows of R&D?*, London: Presented at DTI Event to launch the results of the UK Innovation Survey, 2006, p. 15.

²³⁹ Rachel Lambert, *Measuring and modelling design in innovation*, Presented at Blue Sky II: What Indicators for Science, Technology, and Innovation Policies in the 21st Century? – OECD and Statistics Canada, 2006, p.112.



41. Ignas Lukauskas, *Dekonstruktivistinio dizaino santykis su dizaino (bendraja prasme) kūrybiškumu ir inovacijomis*, 2014.

veiksnių, sąlygojančių inovacijos atsiradimą ir tobulėjimą. Kaip pagrindinis inovuojantis dizaino aspektas išskiriamas kūrybiškumo veiksnys. Pirmojoje schemoje kūrybiškumas ir dizainas skaidomi į kūrybinį sektorių, mokslinius tyrimus ir plėtrą, dizaino veiklą (aktyvumą), konkurencingumą dizaine. [39.il.] Remiantis ankstesniuose skyriuose surinkta literatūra ir išvadomis prie šios kūrybiškumo grupės galima priskirti ir dekonstruktyvistinį dizainą. Ankstesniame skyriuje buvo minėta, jog dekonstruktyvistinis dizainas daugiau veikia kūrybinį lauką, o ne socialinį.²⁴⁰ Kalbama apie kuriančios ir griaušančios dekonstrukcijos sąvokas. Dekonstruktyvistinis dizainas savo kūrybiškumu (kuriančia dekonstrukcija) ir menine išraiška stipriai veikia dizaino (bendraja prasme) kūrybiškumą ir tuo pačiu naujo dizaino/technologijos objekto inovatyvumą. Dekonstruktyvistinis dizainas, naudojantis griaušančios dekonstrukcijos principus veikia socialinį lauką arba kitaip tariant kūrybišką klimatą: kūrybiškas išsilavinimas, kūrybiška saviraiška ir tolerancija. Remiantis šiais duomenimis dekonstruktyvistinis dizainas įtraukiamas į kūrybiškumo ir dizaino lauką. Žvelgiant į pirmojo ir antrojo skyriaus išvadas galima išskirti pagrindinius dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo aspektus arba esminius skirtumus tarp dizaino (bendraja prasme) ir dekonstruktyvistinio dizaino. Dekonstruktyvistinis dizainas suvokiamas kaip dizaino dalis savo unikalumu ir specifiškumu sąlygojanti bendrą dizaino kūrybiškumą. [41.il.] Pagrindiniai dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo aspektai yra šie: a. dekonstruktyvistinio dizaino kūrybiškumas, b. dekonstruktyvistinio dizaino

²⁴⁰ Ignas Lukauskas, *Kurianti dekonstrukcija – kultūrinis laukas, griaušanti dekonstrukcija – socialinis laukas*, 2014, p. 231.

emocionalumas, c. dekonstruktyvistinio dizaino eksperimentiškumas. d. dekonstruktyvistinio dizaino procesualumas.

Dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumas pasireiškia taikant J. Derrida dekonstrukcijos principus, todėl naujai sukurtas meno objektas yra kūrybiškas ir inovatyvus. Kita dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo pusė – dekonstruktyvistinio dizaino įtaka meno (kultūros) laukui. Dekonstruktyvistinio dizaino poveikis pasireiškia per netiesioginį dekonstruktyvistinės kūrybos kopijavimą. Alf'as Rehn'as ir Christian'as De Cock'as meta iššūkį kūrybiškumo apibrėžimui, kuris teigia kad kūrybiškumui yra būtinos originalios savybės. Jų teigimu kopijavimas, imitacija ir mimikrija yra (re)produktyvus darbas, kuris gali būti toks pat svarbus, kūrybiškas ir inovatyvus.²⁴¹ Pavyzdžiui, realistinėse iliustracijose bandoma pasiekti fotorealizmą, čia svarbiausi kritiškai kūrybiškumo aspektai – sunkus darbas ir atkūrimo kokybė, bet ne originalumas. Panašiai ir architektūroje, kai siekiama tiesiogiai nukopijuoti stilių, pridėdant nedidelius pataisymus, naujai sukurta struktūra pristatoma kaip kūrybiškas darbas, gerbiantis tradicijas ir kopijuojamą stilių. Kitas pavyzdys – pramoninis dizainas – užfiksodamas stilius ir vaizdus iš praėjusios eros imituojantis natūralias formas ir dizaino objektus. Pagrindiniai šių pavyzdžių pasisekimo požymiai – pažanga kopijuojant ir užuominų išsaugojimas. Tikslumas kopijuojant gali sukurti ironiškus padarinius, kaip pavyzdžiui Oscar'as Wilde'as, kuris sukūrė naują komedijos formą, tiesiog tobulai kopijuodamas anglų aukštuomenės manieras spaudoje ir scenoje. Originalumas glūdi santykinėje dinamikoje, ne objekte savarankiškai ir ne kūrybiškume ir gali būti suvokiamas kaip procesas, ne būtina savybė. Kūrybiškumas ir inovatyvumas, susijęs su dekonstrukcija, visada lydimas savotiškos žaidimo formos. Nesvarbu, ar kuriant dekonstrukciją pasitelkiamas skaitmeninės priemonės, ar ji kuriama išvydus kitą dekonstrukciją, ar tiesiogiai kopijuojant dekonstruktyvų objektą/ vaizdą – dekonstrukcija visada reiškia procesą, kuris yra variklis išjudinantis visą kultūros lauką. Meno laukas imituoja ir kopijuoja dekonstruktyvią aplinką, tiesiogiai arba netiesiogiai realizuoja aplinkoje vykstančias dekonstrukcijas. Sukurti dekonstruktyvūs, įdomūs, originalūs ir unikalūs meno/dizaino objektai dėl savo intriguojančio turinio pirmiausia kopijuojami kultūros

²⁴¹ Alf Rehn, Christian De Cock, „Deconstructing Creativity“, Forthcoming in T. Rickards, M. Runco & S. Moger (eds.), *Routledge Companion of Creativity*, London: Routledge, 2011, p.6–8.

lauke, kuriame buvo sukurti ir suvokti. Inovatyvumas pasireiškia kai kiekvienas sukuria kažką, kas paradoksaliai tinka taisyklių žaidimui ir tuo pačiu metu nustato naujas taisykles. Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas gali pasireikšti dvejopai: pirminis – kaip naujai sukurtos kūrybiškos dekonstrukcijos realizacija; antrinis – kaip dekonstrukcijos (re)produktyvumas meninėje aplinkoje. Pastarajam galima priskirti dekonstruktyvius dizaino objektus, kurie nebūtinai yra originalūs, bet kūrybiški dėl dekonstrukcijos metodo panaudojimo. Alf'as Rehn'as ir Sheena Vachhani akcentuoja, kad dizaino procesas rodo kūrybiškumą, o ne tai kas pateikiama kaip galutinis produktas. Kalbant apie kūrybiškumą nereikia perdėtai pabrėžti originalumo ar unikalumo, nes tai mažina galimybių kiekį kuriomis gali būti išreikštas kūrybiškumas.²⁴² Dekonstrukcijos metodo pagalba (net ir kopijuojant) atveriamos ne tik originalumu ar unikalumu pagrįstos kūrybiškumo ir inovatyvumo galimybės. Tiesioginis dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumas susijęs su emocionalumu ir eksperimentiškumu. Tiesioginį dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumą galima įrodyti remiantis J. Derrida dekonstrukcijos teorijos sudedamosiomis dalimis.

Svarbios kūrybiškumo ir tuo pačiu inovatyvumo sąvokos dizaine pagal J. Derrida yra transformacija, laikas/erdvė ir skirtumas/stebėjimas. Pastaroji tiesiogiai susijusi su J. Derrida skirtumo apibrėžimu – terminai, kurie egzistuoja toje pačioje terpėje, pradeda skirtis ir nukrypti išreiškiant skirtingas savo reikšmes. Įvesdamas *différance* sąvoką į filosofiją J. Derrida atskleidė galingą įprasto tapatumo ir skirtumo/supratimo pasikeitimą. Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas gali būti siejamas su J. Derrida mintimi, jog „nereikšmingumas reiškia galimybę [...] nežymus pėdsakas yra skirtumo *a priori*“²⁴³ ženklas.“²⁴⁴ Dizaino sistemos elementai, ženklai ar idėjos, pakeisti nuo savo originalaus konteksto, lengvina *différance* pojūtį ir tuo pačiu sustiprina emocinį dizaino objekto foną. Esminis *différance* veiksnys yra buvimo/nebuvimo opozicija. Pagrindinis skirtumas tarp jų – priklausomybė. Nejmanoma įsivaizduoti tam tikro nebuvimo be užuominos apie buvimo principą ir

²⁴² Alf Rehn, Sheena Vachhani, *Innovation and the Post-Original: On Moral Stances and Reproduction*, Creativity and Innovation Management, 15(3), 2006, p. 310–322.

²⁴³ *A Priori* (lot. nuo pat pradžių) – nepriklausantis nuo patyrimo išankstinis teiginys.

²⁴⁴ Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (1972), Brighton: Harvester, 1988, p. 65.

atvirkščiai. Nebuvimas „yra visų galimų būties skirtumų sąlyga“.²⁴⁵ Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas pagrįstas kai kurių konvencijų ir/arba kai kurių taisyklių pašalinimu dizaino kūrimo procese. Pavyzdžiui, kuriant dizainą naudojamą nuorodą į tam tikrus norimus (ne)pavaizduoti objektus, tačiau patys objektai nevaizduojami. Tarkim pastato langai vaizduojami netiesiogiai ir pateikiami per kitas formas ar kitus objektus. Toks langų nevaizdavimas smarkiai ir ironiškai nurodo į jų buvimą. Kitaip tariant langų nebuvimas deklaratyviai paskelbia jų buvimą. Dekonstruktivistiniame dizaine neapibrėžtumas nurodo į nebuvimą ir/bet buvimą tuo pačiu metu. Neapibrėžtumas savotiškai klaidina, intriguoja ir tuo pačiu emociškai angažuoja žiūrovą.

Kita su dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumu susijusi sąvoka – *in-between*, pasiūlyta dekonstruktyvisto P. Eisenman'o, gali būti naudojama keičiant ne tik egzistuojančių architektūros, bet ir dizaino teorijų, pranešimų ir kanonų dislokaciją.²⁴⁶ Dizaino disciplinoje interpretuojami Martin'o Heidegger'io ir J. Derrida pasiūlytos opozicijos elementai tampa lengviau suvaldomi: struktūra/dekoravimas, abstrakcija/apipavidalinimas, forma/ vaizdas ir t. t. Naudojant šiuos elementus, kaip atskaitos taškus dizainas gali atrasti *in-between* ir derybomis arba kompromisu suniveliuoti ribas tarp šių opozicijų. Ankstesnių dizaino periodų ir stilių kanonai taip pat buvo pagrįsti tam tikra dichotomija²⁴⁷, kurioje viena opozicijos pusė buvo vertinta per kitą, kaip Vakarų metafizikoje ir literatūroje. Dekonstruktivistiniam dizainui būdinga begalinė dichotomija, kai objektas susmulkinamas, jo vaizdas arba reikšmė skaidoma į dalis.

Hierarchijų apvertimą ir sumaišymą dizaine galime laikyti kitu inovatyvumo aspektu. Dizaine galima išskirti šias pagrindines hierarchijas: reikšmė/forma, plokštuma/ tūris, suprantamas/protingas, marginalus/centinis, fiksuotas/lankstus, stabilus/takus, pasikartojantis/unikalus, tinkantis/neįgyvendinamas, atradimas/išradimas, medžiaga/transcendentiškumas, koncepcija/simbolis ir taip toliau. Dekonstruktivistinis dizainas reprezentuoja ne tik kokybę, bet vertina

²⁴⁵ Ibid., p. 68.

²⁴⁶ Elizabeth Grosz (ed), Peter Eisenman, *Architecture From The Outside: Essays On Virtual And Real Space*, MIT Press, USA, 2001, p. 91–107.

²⁴⁷ *Dichotomija* – padalijimas kokios nors visumos į dvi dalis ir tam tikru atveju kiekvienos iš jų – vėl į dvi dalis ir t. t.

protingumą per supratimą, įrodo makro ir mikro ribinius ryšius. Siekiama atskleisti naujus ir unikalius atvejus – priešingus besikartojantiems. Procesas, pastangos sukurti unikalius dizaino objektus rodo kūrybiškumo ženklus, o beprecedentį erdvės, vaizdo ar objekto koncepcijos pakeitimą galima laikyti stipriu inovatyvumo pėdsaku. Dekonstruktivistinis dizainas identifikuoja, kurie hierarchijos terminai (sąvokos ar metaforos) vertinami arba buvo vertinami praeityje. Tikslais – pasiekti „geresnę tiesą“ ieškant būdų, kuriais šios hierarchijos gali būti atšauktos ir/ar apverstos, arba kaip tam tikrais būdais galima pakeisti šį poliškumą. Vienas iš tokių poliškumų yra marginalumas/centriškumas. Žodis marginalus rodo artumą iki ribų ir kraštų, bet savyje turi abejonę ir dviprasmybę dėl savo buvimo lauke. Centriškumo sąvoka dėl tankių reikšmių leidžia suprasti gylį ir dėmesio centrą. Centre veiksmai yra ribojami krašto. Šis poliškumas gali būti palygintas su daiktu ir jo šešėliu, žeme ir horizontu. Vieni dekonstruktyvistinio dizaino pavyzdžiai pabrėžia periferiją, kiti priešingai koncentruojasi ties centru ir palieka periferiją tuščią kaip koridorius, atvirai vertina centrą. Inovatyvumas pasireiškia kai atkreiptas dėmesys į dichotomiją sugriauna iš anksto numatytas hierarchijas ir taisykles, pasiekiamas aukštesnis sprendimo lygmuo. Kitas svarbus priešingybių kompleksas dizaine yra vidinis/išorinis poliškumas. Tai tarpusavyje susijusi opozicija. Bet skirtingai nuo buvimo ir nebuvimo šis poliškumas yra materialus objektas, todėl jo koncepcija galėtų būti ganėtinai reliatyvi. Vis dėlto dizaino objektai tiesiogiai ar netiesiogiai atskiriantys vidų ir išorę visada pasižymi didesniu kūrybiškumu. Inovatyvumo pėdsakas galėtų būti *ideos* sutrikdymas naudojant sintaksinius ir semantinius žaidimus.²⁴⁸ Kaip teigė F. Saussure, signifikantas ir jo reikšmė yra neatskiriami.²⁴⁹ Dekonstruktivistinis dizainas sugriaudamas ar iškraipydamas šį tarpusavio ryšį generuoja sutrikdymą ir įdomius rezultatus. Reikšmė išlaisvinama nuo signifikanto, ir šis atskyrimas sukrečia, sukuria painiavą, o kartais net katarsį. Kartojimas (*iterability*²⁵⁰) garantuoja prasmę. Naujų reikšmių poreikį dizaine galima pripažinti kaip kūrybiškumą savyje savarankiškai. Konvencijos dizaine kartoja

²⁴⁸ Peter Eisenman, *The House of Cards*, New York: Oxford UP, 1988, p. 56.

²⁴⁹ Ferdinand de Saussure, *Course de Linguistique Générale*, (Wade Baskin Trans.), (Charles Bally, Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, Ed.), New York: McGraw Hill, 1966.

²⁵⁰ *Iterability* – gebėjimas pakartoti dekonstrukciją, kaip ženklą skirtinguose kontekstuose. Terminas pavartotas J. Derrida esė „*Signature Event Context*“ (1988).

save iki tol, kol socialinė struktūra tęsiasi. Nepaisant to, laikiškumas reikalauja tam tikros transformacijos ir dizaino kūrimo metodų pasikeitimų, todėl dizaineriai turi anksčiau pastebėti laikiškumo kaitą ir naujai sukurti dizaino objektus. Tokiu būdu bet koks dizaino objektas, reaguojantis į galimus laikiškumo pasikeitimus išranda ateitį, yra inovatyvus.

Kaip jau minėta, dekonstruktyvistinis dizainas išsiskiria savo kūrybiškumu, emocionalumu, eksperimentiškumu ir procesualumu. [41.il.] Šiuos esminius bruožus, apibrėžiančius dekonstruktyvistinį dizainą, sąlygoja J. Derrida dekonstrukcijos teorijos sudedamosios dalys. Dekonstravimo metodika iššaukia formų, objektų, veiksmų emocionalumą. Reikia paminėti, jog dekonstruktyvistinio dizaino emocionalumas, jo impulsyvi, improvizuojanti, jausminga raiška remiasi ne tik spalvine ir tūrine kompozicija.²⁵¹ Dekonstruktyvistinio dizaino emocionalumus, kaip parodė ankstesniuose skyriuose analizuoti pavyzdžiai, susijęs su viešinama sociokultūrine problematika ir santykiu su visuomene. Dekonstrukcijos pagalba netikėtai ir aštriai perteikta aktuali problematika emocionaliai šokiruoja – sukuriamas emocinis ryšys su socialine aplinka. Dekonstruktyvistinio dizaino emocionalumas ir kūrybinė ekspresija veikia socialinį lauką, tačiau tai paviršutinis emocinis ryšys, tarytum pirmas įspūdis, kurio pakanka laikinai paveikti visuomeninį atvirumą, individo toleranciją bei kūrybišką saviraišką. Kultūros laukas, priešingai nei socialinis, kuris dekonstrukciją tik stebi ir įsisavina, dekonstruktyvistinio dizaino emocionalumą realizuoja savo kūryboje – kūrybinis sektorius. [39.il.]

Dekonstruktyvistinio dizaino eksperimentiškumas pasireiškia taikant dekonstrukcijos metodą, valingai arba nesąmoningai traktuojant atsitiktinius vaizdus, priešingas formas, skirtingas reikšmes. Rezultatas nenusipėjamas ir nevaldomas kaip pats dizaino kūrimo procesas. Viena dekonstruktyvistinio dizaino dalis – objektai, kuriami su tikslu, vedami poreikio arba yra susiję su socialine problematika. Kita dekonstruktyvistinio dizaino dalis – smalsumu pagrįsta meninė ekspresija. Ši dekonstruktyvistinio dizaino dalis kūrybiškai veikia savo aplinką - kūrybinį sektorių, kuris

²⁵¹ Donal Norman, *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*, Basic Books, 2004, p. 90.

daugiau susijęs su pramoniniu dizainu ir realizacija. Dekonstruktiviai kuriantys „menininkai“ inicijuoja kūrybiškumą dekonstruktyviems „amatininkams“.

Dekonstruktivistinio dizaino procesualumas, tiksliau procesas, inovatyvumo prasme svarbesnis nei galutinis produktas. Pirmame skyriuje aptarti dekonstruktyvizmo pavyzdžiai architektūroje ir dizaine atskleidžia autorių poziciją – akcentuojamas kūrimo veiksmas, galutinis rezultatas tik pasekmė.²⁵² Dekonstruktivistinio dizaino procesas sąlygoja profesinį tarpdiscipliniškumą, kuris reiškia sistemingą skirtingų disciplinų bendradarbiavimą, keičiant tradicines dizaino objektų kūrimo sistematikas ir jų taikymo tvarką, būdus ir metodus. Dėl realizacijos sudėtingumo dauguma objektų yra eksperimentai, jų pavidalas nėra tiksliai žinomas ir suvokiamas. Siekiant realizuoti sudėtingus dekonstruktyvistinio dizaino objektus iš pradžių išrandami nauji įrankiai ir priemonės, todėl kuriant objektą dekonstruojamas ir procesas. Dekonstrukcijos realizacija sąlygoja dizaino įrankių tobulėjimą, praplečia galimybes, iš naujo išrandamas procesualumas, sukuriamas unikalūs ir inovatyvūs produktas.

²⁵² 1 lentelė. Ignas Lukauskas, *Trys dekonstrukcijos inovatyvumo žingsniai*, 2013, p. 136.

3.1 SOCIALINĖS PROBLEMATIKOS (DE)KONSTRAVIMAS / Visuomeninis aspektas

Dekonstruktivistinio dizaino poveikis visuomenei šiame skyriuje, kaip ir meno projekte „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ tiriamas remiantis socialiniu aspektu. Vizuali dekonstruktivistinė išraiška leidžia tiksliau atskleisti socialinę problematiką, ypač pabrėžiant probleminį konfliktą tarp skirtingų socialiai angažuočių veiksmų. Antrajame teorinio darbo skyriuje išdėstyta tyrimo medžiaga susijusi su dekonstruktivistinio dizaino realizacija tik patvirtina teiginį, jog dekonstravimo metodika dažnai taikoma reklamos dizaine kaip priemonė, padedanti geriausiai ir greičiausiai atskleisti aktualinamą socialinę problematiką. Šį teiginį patvirtina ir meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ vizualinė – reprezentacinė eiga. Viena iš pagrindinių meno projekto sklaidos priemonių, ieškant bendrų sąlyčio taškų su visuomene, buvo pasirinktas socialinės reklamos dizainas, tiksliau, jam būdingi sklaidos modeliai ir principai, kurie, kaip rodo praktika, skirti pasiekti didžiąją dalį vartotojų. Socialinė reklama skirta visuomenei šviesti, nuostatoms keisti, žmonėms skatinti imtis naudingos veiklos. Naudojant socialinės reklamos dizainui būdingas sklaidos priemones pasiekta tikslinė auditorija ir su tyrimo tema susijusi visuomenės refleksija. Kaip vienas iš labiausiai socialiniam laukui priimtinių tyrimo būdų, analizuojant dekonstruktivistinio dizaino poveikį visuomenei, taikomas anketinės apklausos metodas. Analitinėje dalyje pateikiamas anketinio tyrimo duomenų apibendrinimas ir analizė.

Iš pradžių, reikėtų apibrėžti šiuolaikinio socialinio lauko reikšmę ir jo poreikius. Kas yra šiuolaikinė visuomenė ir kas jai aktualu? Dizaino srities tyrimai tiesiogiai susiję su visuomenės progresu, istoriškai galima išskirti tris pagrindinius informacinės visuomenės evoliucijos etapus. Pirmasis prasidėjo daugiau nei prieš šimtą metų, gamintojai vienas po kito realizavo skirtingų modelių telefonus, elektrinius buities prietaisus, radijo ir televizijos aparatus, automobilius ir t. t. Nuo to laiko kiekvienas iš šių prietaisų tapo neatskiriama šiuolaikinio vartotojo kasdienybės dalimi. Besibaigiantis antrasis etapas susijęs su išsivysčiusiomis skaitmeninėmis technologijomis bei mobiliosiomis komunikacijomis. Skaitmeninės technologijos, tokios kaip kompiuteriai, mobilieji telefonai, internetas, skaitmeninė televizija ir radijas sparčiai išplito ir tapo šiuolaikine kasdienybe. Dizaino srities tyrimuose trečiajame etape akcentuojama žmogaus ir kompiuterio sąveika. Pagrindinis klausimas yra kaip bus atliekamas dizaino kūrimo procesas ir kaip sukurti moksliniai tyrimai padės suvokti šį procesą. Tyrime apibrėžiamas socialinis laukas glaudžiai susijęs su skaitmeninėmis technologijomis, tačiau šį etapą jau keičia kitas – kompiuterizacijos etapas. Žinant tai, meno projekte „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ taikomi visuomenei priimtinausi pateikimo būdai. Meno projekto realizacija – tai skaitmeninis turinys. Niekuriamos standartinės meno formos, jos neeksponuojamos parodų salėse, o viešinamos internetinėje erdvėje, socialiniuose tinklapiuose. Šiuolaikinis dizainas, jo kūrimo procesai, poveikis turi skaitmeninį pavidalą ir netiesioginę skaitmeninę prieigą prie vartotojo. Tiesioginiai ir mechaniniai dizaino procesai baigia išnykti.

Kalbant apie socialines problemas, reikėtų paminėti, kad dizainas nesprendžia socialinės ar kito pobūdžio problematikos, tačiau suformuoja svarstomas problemas, kurios turi būti išspręstos, jas viešina, bet nesiima jų spręsti. Dizaino kūrimo praktika turėtų daugiau dėmesio skirti ne socialinių problemų viešinimui, o nagrinėjamos problematikos sprendinių generavimui. Dizainas savo kūrybiškumu atlieka ypatingai didelį darbą, tačiau yra linkęs ignoruoti problemų išsprendimo klausimą. Dekonstruktivistinis dizainas dekonstruodamas objektą, vietą, laiką ar net pačią problemą dažnai pasiūlo įdomius sprendinius, kuriuos realizavus problema likviduojama. Žinoma, didžioji sprendinių dalis yra fiziškai neįgyvendinama, tačiau intelektualiai suvokiama. Komercinės praktikos viduje yra dizainerių, kurie išsikelia

iššūkį ir projekto pradžioje klientui akcentuoja svarstomą problemą. Jie supranta, kaip svarbu apibrėžti problemą, taip pat nustatyti ribas, kurios tiesiogiai arba netiesiogiai susijusios su socialine ar kita problematika. Noriu aptarti penkis pagrindinius veiksnius, kurie išskiria dekonstruktyvistinį dizainą kaip gerą socialinių problemų konstravimo mašiną.

Visų pirma, dizainas konstruoja aktualias problemas ne tik vizualiai bet ir empiriškai, nes vizualinį turinį suvokėjas gali patirti. Stenografija dažnai naudojama tam, kad pademonstruotų jog sukurtas dizainas ne tik vizualus bet ir apčiuopiamas. Dalis kuriamos istorijos išdalijama į kelias dalis. Pirmoji dalis veikia kaip potyris, suteikiantis suvokėjui patirties, antroji dalis turi tylų emocinį, efektyviai nebylų matmenį, kuris padeda suprasti tai, į ką vizuali informacija galėtų būti panaši, medžiaga siejama su tam tikru socialiniu kontekstu.²⁵³ Pastaroji dalis stipriai reiškiasi dekonstruktyvistinio dizaino objektuose, dekonstrukcijos pagalba akcentuojamas vizualikos emocionalumas: pavyzdžiui, kuriant fotografijų seriją, susijusią su etnografija ir kasdienybės studijavimu. Dalijimasis fotografijomis ir tuo pačiu gyvenimo patirtimi gali ryškiai atgaivinti svarstomos problemos aspektus tam tikruose socialiniuose sluoksniuose. Dekonstruojant fotografijų, kurios darytos skirtingose vietose, turinį kontrasto principu sujungiamos priešingos socialinėms grupėms aktualios problematikos. Tai sąlygoja stiprų šių socialinių laukų emocionalumą ir aktyvumą. Šiuo atveju, fotografijos yra regimoji patirtis, įprasminanti sunkiai suvokiamas žinias.

Antrasis veiksnys – dizaino artefaktai. Dizaino kūrimo procesas generuoja skirtingus artefaktus, kurių dėka visuomenė gali diskutuoti, interpretuoti ir aptarti socialinės problemos charakteristikas. Dizaineriai daug dėmesio skiria šių artefaktų įvardijimui – eskizai, modeliai, prototipai arba pavyzdžiai, tačiau svarbu ne tai kas yra artefaktas, bet kaip jis mobilizuoja socialinius laukus, kurie domisi socialine problematika. Profesorius Armand'as Hatchuel'as savo tekstuose šiuos dizaino artefaktus vadina „mokymosi prietaisais“, vienas iš žinomų provokatyvios minties

²⁵³ Šiuolaikinio meno praktikoje pirmoji (patirties) ir antroji (emocinė) dalis jungiama taikant dalyvavimo arba bendradarbiavimo veiksmą. Žiūrovas dalyvauja kūrinio kūrimo procese ir tampa jo dalimi. L. Michelkevičė savo daktaro disertacijoje „*Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema*“ (2014) tiria dalyvavimo praktikas šiuolaikiniame mene ir apibrėžia žiūrovo (dalyvio) realizaciją kuriant meno objektus arba procesus. Atsisakoma galerijų paslaugų, o žiūrovas įtraukiamas į meno kūrinio eksponavimą.

lyderių Michael'is Schrage rašydamas apie inovatyvumą įvardina juos kaip „verslo eksperimentus“.²⁵⁴ Vaizdas nėra toks svarbus kaip jo modelis ar prototipas, tačiau aiški minčių raiška yra svarbi. Dar aktualiau, kaip žmonių grupė valdo procesą, susijusį su socialine problema, kuria prasme panaudoja šias mintis.²⁵⁵ Dizaino prototipų kūrėjai yra tarpininkai tarp socialinės problematikos, visuomenės, politinių reikalavimų, dizaino gaminių ir t. t, todėl vaidina lemiamą vaidmenį šiame bendravimo procese. Artefaktai kuria dialogą aplinkos interpretacijai, kuri klausinėja, kieno reikšmė turi didesnę vertę svarstomoms problemoms. Kalbant apie interpretaciją, dekonstruktyvistinio dizaino artefaktai dėl savo vizualaus sudėtingumo ir suprantamumo generuoja platesnį reikšmių lauką. Visuomenė skirtingai supranta abstrakčias formas ir vaizdus, todėl vaizduotės dėka sukuriamos tiek teigiamos, tiek neigiamos socialinės problematikos interpretacijos.

Trečias veiksnys, kurį galima išskirti yra dizaino kūrimo patirtis, generuojanti neterminuotą tyrimą ir aktyviai vengianti konkretaus vaizdo arba formos užbaigtumo – būtent tai kas būdinga dekonstrukcijai. Dekonstruktyvistinis dizainas kuriamas skaidant ir griauinant objekto, vaizdo ar formos konkretumą ir užbaigtumą. Idėja, jog dizaino procesas yra tyrimas remiasi amerikiečių kilmės filosofo John'o Dewey'io (1859–1952) mintimis. Dizaino rezultatas yra nežinomas, nesuvokiamas ir nenusipėjamas dėl plataus jo interpretatyvumo. Paslaugą galima vadinti tikėtinu rezultatu, tačiau jos forma ir prasmė neapibrėžiama iki galo nuo pat proceso pradžios. Dizaineriai suvokia kuriamą rezultatą per kognityvinių stilių, praktikų ir kultūros kombinaciją profesiniame lauke. Dizaino teoretikas Nigel'as Cross'as kalba apie šio proceso dualistinį pobūdį.²⁵⁶ Viena vertus, dizaineriai gali fiksuoti sprendimą, susitelkdami ties vienu jo aspektu, kuris tuo pačiu pašalina kitą, galbūt geresnį sprendimą. Tačiau Nigel'as Cross'as, Donald'as Schön'as ir kiti šios srities tyrėjai

²⁵⁴ Armand Hatchuel, *Towards Design Theory and Expandable Rationality: The Unfinished Programme of Herbert Simon*, in: *Journal of Management and Governance*, 5 (3-4): 260–273, 2001, p.12.

Michael Schrage, *Getting Beyond Ideas: The Future of Rapid Innovation*, Wiley, 2010, p. 45.

²⁵⁵ Kritinis dizainas (angl. *Critical Design*), kurį praktikuoja Anthony Dunne ir Fiona Raby yra geras pavyzdys kaip dizainas gali būti naudojamas diskusijų generavimui. Tačiau šis „dizainas diskusijoms“ eksponuojamas parodų formatu daugiau skirtas dizainerių auditorijai, todėl yra ribotas, diskusijos nepilnavertės, o jų poveikis neapibrėžiamas.

²⁵⁶ Nigel Cross, *Designerly Ways of Knowing*, Berlin: Springer, 2006, p. 56.

pabrėžia, jog dizaino proceso metu problemos ir jos sprendimo supratimas plėtojasi, nes dalyviai dažnai iš naujo apibrėžia susitarimus. Sprendžiant socialines problemas, požiūriu, o ne nuomone pagrįstas dizainas, kaip sprendimų generavimo procesas gali aprašyti problemą ir spręsti ją linijiniu būdu. Dizaineriai gerai žino kaip organizuoti procesus ir efektyviai dirbti su sudėtingomis socialinėmis realijomis, kurios formuojasi ir keičiasi nepriklausomai nuo sprendimų priėmimo.

Ketvirtasis dizaino veiksnys yra jo paties vaidmuo kuriant problematiką bei atveriant potencialius kūrybiškumo trukdžius. Nereikėtų manyti, kad tik dizaineriai ar žmonės pabaigę meno mokyklas yra kūrybingi. Vis dėlto, daugelio kūrėjų meninis išsilavinimas yra tam tikras išteklinis fonas, nulemiantis meno praktika paremtą socialinį mąstymą. Šiandien, kaip žinome, beveik viskas susiję su šiuolaikiniu menu. Nors kai kuriems žmonėms šie rezultatai atrodo neigiami, nes menas nepakankamai panašus į meną. Akcentuodamas sau įdomias socialines problemas jis per daug primena kasdienį gyvenimą.²⁵⁷ Galbūt tie, kas turi meninį išsilavinimą arba supratimą įgytą besidomint kultūra, kurioje vertinama vaizduotė, sugalvos visai kitus uždavinius, sukursiančius naujus požiūrio taškus į kasdienybę. Šiuolaikinis menas reprezentuoja kasdienybėje vykstančius procesus, tai destrukcija, dekonstrukcija, nepastovumas, chaosas. Šie procesai įkvepia kūrėjus kurti sunkiai suvokiamus destruktivius kūrinius, atveriančius platų kasdienybės interpretavimo lauką.

Paskutinė dekonstruktyvistinio dizaino analizės dalis nurodo konvencijas, kurios gali būti įtraukiamos į dizaino projektą. Kurdami dizaino argumentaciją, modelius ir prototipus dizaineriai tiesiogiai susiję su kontekstais, kurie vienaip ar kitaip reprezentuoja svarstomą problemą. Žmonės ir artefaktai taip pat įtraukiami į procesą, kuris visuomenei iš pradžių nėra suvokiamas. Dizaineriai sintetindami ir pateikdami informaciją vartotojui gali koreguoti problematikos turinį, todėl šiuo atveju vaidina svarbų vaidmenį pateikiant ir aktyvuojant socialines problemas.²⁵⁸ Dizaino teoretikas

²⁵⁷ Prancūzų filosofo Jacques'o Rancière'so estetinės sistemos apibūdinimas mums primena apie nustatytų reikšmių žlugdymo vertę. Žinant apie ką šios stimuliuojančios konvencijos ir kam (kaip) jos gali atstovauti. Žr. Rancière J., *The Politics of Aesthetics*, Translated by Gabriel Rockhill, London, 2004.

²⁵⁸ Kaip dizaino artefaktai katalizuoja, su žmonėmis ir verslu susijusias problemas, buvo daugelio mokslininkų, technologų ir sociologų studijų tema. Pavyzdžiui, Noortje Marres, „Issues spark a public into being: A key but often

Pelle Ehn'as rašo apie šią dizaino reikšmę. Jo teigimu dizainas sąlygoja ne tik dialogus ir bendradarbiavimą, bet ir ginčus arba nesutarimus.²⁵⁹ Pavyzdžiui, įtraukiant į filmo scenarijų visus socialinių sluoksnių žmones ir artefaktus dizaineriai gali sukurti vaizdą su anksčiau nepastebėtais aktualios problemos aspektais. Reikia pabrėžti, jog dekonstruktyvistinis dizainas savo griauinančios prigimties ir specifinio vizualumo dėka sukuria prieštaravimus, ginčus ir nesutarimus, o ne kompromisus. Šio dizaino tikslas – atskleisti aktualią problematiką per kontrastus ir abejones, nurodant netikėtus ir dar netaikytus problematikos sprendimo metodus.

Dizainas nėra tik kūrybiška veikla, bet kolektyvinis procesas, kuriame dalyvauja žmonės, žinios, taikomi skirtingi metodai, būdai ir įrankiai. Žinoma, negalima drąsiai tvirtinti, jog šie veiksniai, pabrėžiantys dekonstruktyvistinio dizaino išskirtinumą aktyvūs visais atvejais. Taip pat, kad visi dizaineriai ar dizaino profesijos, dirbančios su šia metodika ją taiko taip kaip identifikuota. Dizainas dažniausiai susitelkia ties vienos problemos išsprendimu, stengiasi sukurti geresnius daiktus atskiriems vartotojams, ignoruojantiems socialinius, politinius ir kultūrinius kolektyvinio gyvenimo matmenis. Dizaineriai ignoruodami kitus vartotojus didžia dalimi apriboja savo metodiką, su kuria dalyvauja problemų vizualizavime. Per praėjusius du dešimtmečius dizaino profesionalų išvystyti metodai ir įrankiai rodo, jog dizaino disciplina pagrįsti moksliniai tyrimai dažniausiai remiasi artimu ir atsargiu situacijos stebėjimu, todėl yra vietinės reikšmės. Dizaineriai savarankiškai dirba ties tam tikromis vietinėmis problemomis. Išanalizavus literatūrą šia tema, galima išskirti tris pagrindinius dizaino kaitos niuansus, galinčius padėti tinkamai priimti, dėl konfliktinio pobūdžio nustumtus į šoną, socialinės problematikos iššūkius. Dizainas, norėdamas globaliai dirbti socialiniuose laukuose turi įsisavinti kelis naujus metodus.

Visų pirma, dizaino kūrimo pradžioje visi dalyviai turi konkrečiai apibrėžti nagrinėjamą problemą ir galimus preliminarinius jos sprendinius. Susikurti iššūkių

forgotten point of the Lippmann–Dewey debate“, in: Bruno Latour, Peter Weibel, *Making Things Public*, Cambridge MA: MIT Press, 2005.

²⁵⁹ Pelle Ehn, *Participation in Design Things*, PDC '08 Proceedings of the Tenth Anniversary Conference on Participatory Design, 2008. Taip pat Carl DiSalvo, *Design, democracy and agonistic pluralism*, 2010, in: Design, Philosophy, and Politics, [interaktyvus], žiūrėta 2014–12–10, <http://designphilosophypolitics.informatics.indiana.edu/?p=123>

išplečia ir išskiria mintis apie kolektyvines problemas. Dizaino viduje vis dar trūksta profesinės etikos, kuri leidžia dizaineriams, skirtingai nuo kitų profesijų atstovų, likti nuošalyje, ignoruoti ar neuždavinėti tam tikrų klausimų, kurie turėtų būti svarstomi. Dizaino teoretikas ir filosofas Tony's Fry savo knygoje „Design as Politics“²⁶⁰ išskiria šį punktą kaip esminį ir teigia, kad kelias į tvarumą prasideda nuo dizainerių, turinčių įgytą istorinį supratimą apie tai kas suformavo praktiką ir jį patį kaip kūrėją. Dizaineriai turi stebėti ir ištirti savo tobulėjimo procesą. Taip pat atskleisti savo vertes, motyvaciją, įsipareigojimus ir pradėti matyti, kaip tai iš naujo formuoja svarstomas problemas. Naudojant empatiją, kaip dizaino kūrimo metodą, bandoma įsivaizduoti save vartotojo vietoje, todėl dizaineriai kurdami ne visada naudoja jų pačių vertybes. Dizaineriai turi pripažinti tai, o ne naiviai galvoti, kad kuriant „su“, o ne „už“ visuomenę sukuriamas daugiau „socialinis“ produktas.

Antra, dizaineriai, dirbantys su socialinėmis problemomis turėtų domėtis *doubleloop*²⁶¹ ir pokalbių svarstymo studijomis. Šios sąvokos sukurtos Donald'o Schön'o ir Chrisas'o Argyris'o²⁶² tyrimuose apie organizacijas, patiriančias globalius pokyčius, taip pat gali būti naudojamos kalbant apie bendruomenes ar socialines grupes. Reikia manyti, kad dizaino procesas nėra neutrali erdvė bendradarbiavimui, o konsensuali dizaino veikla. Galima pabrėžti, kad dekonstruktyvistinio dizaino sugeneruoti konfliktai ir skirtumai yra svarbios bendro proceso sudedamosios dalys bet kokiame kontekste, ypač viešose erdvėse ar bendruomenės aplinkoje. Šiuo atveju sunku išvengti asmeniškumų ar organizacinių metaforų. Kaip D. Schön'as ir C. Argyris'as teigia, kad šios dalys atskleidžia pagrindines dizaino procesą valdančias teorijas, sąlygojančias demokratiškesnį dizainą.

Trečia, dizaineriai turėtų suabejoti, ar konsultacijos modelis, naudojamas kaip pagrindinė priemonė, yra teisingai orientuotas į tokias sritis kaip viešųjų paslaugų sektorius. XX amžiuje dizaineriams šis modelis tapo įprasta priemone, tačiau ji riboja su

²⁶⁰ Tony Fry, *Design as Politics*, Oxford: Berg, 2010, p. 78–79.

²⁶¹ Chris Argyris (1923–2013) terminas, apibūdinantis dvigubos kilpos sąvoką. Studija, kurioje asmens, organizacijos ar valstybės vientisumas sugeba pasiekti tikslą skirtingais atvejais, pakeisti tikslą nepaisant patirties arba net atmetant tikslą. Viena kilpa reprezentuoja pakartotines tos pačios problematikos pastangas, nekeičiant ir neabejojant dėl tikslo.

²⁶² Chris Argyris, Donald A. Schon, *Organizational Learning: A Theory of Action Perspective*. Reading, MA: Addison Wesley, 1978, p. 112.

viešumu susijusius dizaino proceso rezultatus. Pabaigus projektą judama toliau, dažnai nesusimąstant apie rezultatus, dalinai todėl, kad ne visi gabūs iš karto įžvelgti ir svarstyti apie pasėkmes, tačiau tai suvokiama vėliau, po kelių metų. Projektas pavadinimu „Project H“²⁶³ vykdomas JAV pateikia įdomų pavyzdį, kaip skirtingų žmonių grupės, siekiant paskatinti radikalius pokyčius, taiko dizainu paremtą požiūrį – neatlygintinai kuria dizaino objektus aplinkoje kurioje gyvena. Konsultantai arba verslininkai visada gali rinktis savo profesinės veiklos interesus, nuspręsti ar dalyvauti svarstant viešas socialines problemas ir prisidėti prie sprendimų. Reikėtų apibrėžti ribas, nuo kurių pasibaigia dizaino procesas ir prasideda jo aktyvuoti socialiniai įvykiai.

Dizaino procesas sudaro galimybes dirbti su plačiu socialinių problemų diapazonu bei ankstesnių problematikų amplifikacija. Dizaineriai kurdami dalyvauja problemos konstravime – formuoja problemą taip, kad į ją būtų atkreiptas dėmesys. Kaip matome, dekonstruktyvistinio dizaino metodika veikia kaip būdas, padedantis globaliai viešinti ir spręsti sudėtingas, svarstomas, dažnai tiesiog neturinčias teisingo atsakymo problemas. Dekonstrukcijos pagalba akcentuojamas vizualikos emocionalumas, kuris padeda identifikuoti regimąją informaciją, susieti ją su tam tikru socialiniu kontekstu. Dekonstruktyvistinio dizaino artefaktai generuoja platesnį reikšmių lauką, todėl visuomenė skirtingai supranta abstrakčias formas ir vaizdus, to pasekoje sukuriama skirtingos socialinės problematikos interpretacijos. Taip pat, dekonstruktyvistinis dizainas generuoja neterminuotą tyrimą, aktyviai vengia konkretaus vaizdo arba formos užbaigtumo – skaidomas ir griauamas objekto, vaizdo ar formos konkretumas ir užbaigtumas. Dekonstrukcijos vaidmuo svarbus kuriant problematiką bei atveriant potencialius kūrybiškumo trukdžius. Šis procesas įkvepia kūrėjus kurti sunkiai suvokiamus destruktivius kūrinius, atveriančius platų kasdienybės interpretavimo lauką. Dekonstruktyvistinis dizainas sukuria prieštaravimus, ginčus ir nesutarimus, bet ne kompromisus, siekia atskleisti aktualią problematiką per kontrastus ir abejones, nurodo netikėtus ir dar netaikytus problemos sprendimo būdus.

²⁶³ *Project H*, in: www.projecthdesign.org, [interaktyvus], žiūrėta 2014–12–11, <http://projecthdesign.org/>

Anketinis tyrimas

„Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas ir poveikis visuomenei“

Apklausa siekta išsiaiškinti visuomenės požiūrį į dekonstruktyvistinį dizainą. Norėta sužinoti kaip visuomenėje suvokiami dekonstruktyvistinio dizaino ir dekonstrukcijos terminai. Tyrimas nukreiptas į (dekonstruktyvistinio) dizaino ir inovatyvumo santykį. Kaip jau minėta anksčiau, teorinis darbas nagrinėja ir bando apjungti tris skirtingus diskursus: teorijos, visuomenės, autoriaus. Šis anketinis tyrimas skirtas išsiaiškinti visuomenės nuomonę, baimes ir lūkesčius, susijusius su dekonstrukcija, dizainu ir inovatyvumu. Anketa anoniminė, tyrimo rezultatai skelbiami statistiškai tik šiame teoriniame darbe. Apklausa atlikta internetinėje svetainėje www.apklausa.lt, taip pat viešinta meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ internetinėje svetainėje. Anketą sudaro 18 uždaro tipo klausimų, į kuriuos respondentas atsako pasirinkdamas vieną arba kelis iš anksto pateiktus atsakymus. Tyrimui pasirinktas anketinės apklausos formatas buvo priimtinausias būdas greitai ir efektyviai pasiekti pageidaujamas respondentų grupes.

Tyrimo laikotarpis. Tyrimas vykdytas 2012 m. lapkričio 27 – 2014 m. lapkričio 11d.

Respondentai. Anketos pavyzdys ir rezultatai pateikti 1 priede. Anketiniame tyrime savanoriškai dalyvavo 572 respondentai. Per visą tyrimo laikotarpį anketa peržiūrėta 4130 kartų. Remiantis bendradarbiavimo principu anketinė apklausa pateikta didžiajai visuomenės daliai priimtina ir lengvai suprantama forma. Anketinis tyrimas taikytas virtualioje erdvėje, žinant šiuolaikinės visuomenės intensyvų gyvenimo būdą ir laiko stoką. Pagrindinės respondentų grupės, kurias norėta pasiekti yra šios: pabaigęs studijas išsilavinęs jaunimas; jauni, besidomintys inovatyviomis technologijomis ir dizainu, profesinį darbą dirbantys asmenys iki 30-45 metų. Anketinis tyrimas nebuvo skelbiamas akademinėje bendruomenėje ar kitaip viešinamas meno/dizaino srities aplinkoje, siekiant išsiaiškinti plačiosios auditorijos nuomonę. Dauguma respondentų yra visuomenės dalis, aktyviai besidominti dizainu ir su juo susijusiomis naujovėmis, bet ne dizaino srities atstovai ar profesionalai.

Anketinio tyrimo duomenų apibendrinimas ir analizė. Tyrime dalyvavo įvairaus amžiaus (nuo 18 iki 45) tiriamieji, didžioji dalis (52,8 proc.) jų priklauso 21-30 metų amžiaus grupei, kita dalis buvo iš jauniausios (18-21 / 22,9 proc.) ir vyresnės (30-40 / 14,5 proc.) amžiaus grupių. Mažiausią apklaustųjų dalį sudaro vyresni nei 40 metų respondentai (9,8 proc.). Vyraujanti apklaustųjų dalis (72,7 proc.) – moteriškos lyties. Klausimas apie išsilavinimą atskleidžia, jog tyrime daugiausia (46,0 proc.) dalyvavo aukštąjį išsilavinimą įgiję asmenys, taip pat jog nepavyko išvengti meno krypties išsilavinimą turinčių respondentų (11,4 proc.). Galima spėti, jog iki 15 proc. apklaustųjų vienaip ar kitaip yra susiję su meno sritimi. Nemaža respondentų dalis (20,9 proc.) dar nėra įgiję aukštojo išsilavinimo. Šie keli statistiniai klausimai atskleidžia, jog buvo pasiektos pagrindinės pageidaujamos respondentų grupės. Statistiškai didžioji respondentų dalis yra įpusėję studijas studentai, taip pat pabaigę studijas dirbantys profesinėje srityje jauni žmonės, kurie domisi technologijomis, dizainu ir inovacijomis. Anketinis tyrimas tiria meno ir socialinio lauko sąsają, todėl normalu, jog nedidelė apklaustųjų dalis yra meno krypties atstovai.

Kita klausimų grupė bandė išsiaiškinti su dizainu susijusią asmeninę respondentų poziciją, požiūrį ir nuomonę. Į klausimą, kaip apibūdintumėte save keliais žodžiais dvi tiriamųjų grupės atsakė apylygiai. Didžioji dalis (42,5 proc.) apklaustųjų save įvardina, kaip konservatyvų asmenį, besidomintį naujovėmis, tačiau praktikoje retai pritaikomomis idėjomis. Kita respondentų dalis (33,6 proc.) save mato kaip novatorių, kuris domisi visomis rinkoje pasirodžiusiomis naujovėmis. Trečiosios grupės nuomonė (17,3 proc.) reprezentuoja praktiškumą ir teigia, jog jiems svarbiau ne dizaino objekto vaizdas, o funkcionalumas. Stebėtinai mažai apklaustųjų pasirinko praktiškumą, turint omeny, jog dauguma respondentų nėra susiję su vizualiniais mokslais ar meno lauku. Respondentų nuomonės išsiskyrė paklausus apie tai kas yra dizainas, tačiau į klausimą, kas gali tapti dizaino objektais dauguma vieningai atsakė, jog teisingi visi variantai. Dauguma apklaustųjų (37,1 proc.) mano, jog dizainas yra daiktinės aplinkos projektavimas, apimantis platų objektų diapazoną. Kiti (22,6 proc.), kad dizainas yra daiktų meninės išvaizdos konstravimas arba tiesiog gyvenamosios aplinkos formavimas (18,5 proc.). Atsakymai į septintąjį klausimą, ką jums asmeniškai reiškia dizainas, atskleidžia, jog beveik pusė apklaustųjų (42,2 proc.) dizainą laiko

priemone išsiskirti iš kitų. Tiksliau, būtinu „mados dalyku“, pabrėžiančiu individualumą, unikalumą. Priešingai kitai, didžiajai respondentų daliai (53,8 proc.), kuri dizainą suvokia kaip inovacijų šaltinį ir technologizacijos proceso sudedamąją dalį. Dizaino pavyzdžiai juos skatina domėtis naujovėmis, keičia požiūrį į supančią aplinką. Nuolat stebina, priverčia susimąstyti apie naujas technologines daiktų tobulinimo galimybes.

Trečioji anketinio tyrimo klausimų grupė bandė ištirti, ką inovatyvus dizainas plačiąja prasme (jeigu traktuotume, kad dizaino objektai, tai visa mus supanti aplinka) reiškia asmeniui, kaip visuomenės nariui. Šiuo atžvilgiu daugumos atsakymų dizainas, kaip vienas iš visuomenės inovatyvumo aspektų vertinamas teigiamai. Net 82,9 proc. apklaustųjų teigia, jog inovatyvus dizainas priverčia juos domėtis naujovėmis, patobulintomis produktų galimybėmis, skatina visuomenę žengti pirmyn. Likusi respondentų dalis mano, kad šiuolaikinis dizainas neatsižvelgia į individo poreikius, yra nepatogus ir nepraktiškas, dažniau siekia išsiskirti savo forma, o ne gyvenimo komforto, patogumo, funkcionalumo padidiniu. Tačiau bendrai, didžioji dalis (79,4 proc.) tyrime dalyvavusių asmenų pripažįsta, jog inovatyvus dizainas visuomenei teikia daugiau naudos nei žalos. Kaip pagrindines, negatyvias inovatyvaus dizaino savybes dauguma apklaustųjų įvardino šiuos veiksnius:

- Inovatyvus dizainas supriešina dvi socialines grupes – jaunimą, kuris siekia naujovių neatsižvelgdamas į objekto etinę vertę, ir senjorus, norinčius išlaikyti tai, kas jų laikais buvo naujovė ir prie ko jie yra įpratę;
- Inovatyvus dizainas neskatina tautinio identiteto, nelieka autentikos, išskirtinumo (pvz.: visi naudojami „Iphone“ telefonais, geria „Coca-Cola“ ir t.t.);
- Inovatyvaus dizaino sprendimai reikalauja papildomų kaštų, kurie galėtų būti nukreipti globalinėms problemoms spręsti;

Apklausoje dalyvavusių respondentų paklausus apie reakciją, kurią jiems sukelia inovatyvaus dizaino sprendimai (pvz.: eksperimentinių transporto priemonių prototipų konstravimas), dauguma (76,0 proc.) tik patvirtino prieš tai iškeltus teiginius. Nauji dizaino išradimai juos džiugina, nes naudingų visuomenei objektų kūrimas ir tobulinimas lengvina jų, kaip individų egzistenciją. Galima tik pabrėžti, kad dauguma

tyrime dalyvavusių respondentų palankiai vertina naujovišką, modernų, šiuolaikinėmis technologijomis pagrįstą dizainą ir laiko jį vienu iš pagrindinių inovatyvios aplinkos konstravimo elementų, kuris taip pat kuria tiesioginį ryšį su visuomene.

Ketvirtoji, paskutinė tyrimo dalis, susijusi su dekonstruktyvistiniu dizainu.²⁶⁴ Klausimais siekiama išsiaiškinti respondentų žinias ir nuomonę apie šią dizaino sritį. Dauguma apklaustųjų (44,1 proc.) prisipažino, kad nežino kas yra dekonstruktyvistinis dizainas, kiti (37,1 proc.) jog yra šį terminą girdėję, bet tikslaus apibrėžimo nežino. Tyrimo rezultatai tik patvirtina, kad pasirinkta teorinio darbo tema išties yra aktuali, tačiau apie ją mažai žinoma. Tikimasi, jog meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ ir šis tekstas padės atkreipti visuomenės dėmesį į dekonstruktyvizmo principų taikymo efektyvumą ir privalumus. Klausimai su iliustruotais dekonstruktyvistinio dizaino pavyzdžiais atskleidė, jog respondentai pakankamai lengvai atpažįsta tikruosius dekonstruktyvizmo objektus. Tiesa, visiems atpažintiems objektams būdinga tiesioginė griauianti dekonstrukcija, t. y. respondentai daugiausia rinkosi akivaizdžiai matomos formos arba vaizdo destrukcijos, dekompozicijos pavyzdžius. Nepastebėti liko netiesioginės dekonstrukcijos pavyzdžiai: konceptualūs meno kūriniai ir proceso arba vietos, laiko dekonstrukcijos. Konceptualius kūrinius sunku suvokti matant vieną iliustraciją, todėl toks apklaustųjų pasirinkimas logiškas ir suprantamas. Dekonstruktyvios architektūros pavyzdžius galima išskirti, kaip charakteringiausius ir geriausiai respondentų atpažįstamus (31,9 proc.). Į klausimą, kokias asociacijas, emocijas jums kelia dekonstruktyvistinis dizainas (pateikti jo pavyzdžiai) didžioji dalis apklaustųjų atsakė teigiamai – skatina domėtis, fantazuoti. Viena grupė teigia, kad bet koks bandymas nenaudojamą daiktą ar bet koki kitą objektą panaudoti, pritaikyti šiuolaikiniams poreikiams yra sveikintinas dalykas (38,8 proc.). Kita apklaustųjų grupė mano, kad dekonstruktyvistinis dizainas priverčia juos susimąstyti, atskleidžia kitokį dizaino objektų pritaikomumą, realizaciją (27,7 proc.). Penktadaliui apklaustųjų, dekonstruktyvizmas kelia neigiamas emocijas ir

²⁶⁴ Dekonstruktyvistinis dizainas – iškraipytų formų, nlogiškų ir nesuprantamų gaminių, sukurtų iš kitų objektų ir tuo pačiu nenusipėjamos, nepriklausomos nuo visuomenės norų bei įsitikinimų aplinkos kūrimas. Šis dizainas yra fragmentacijos strategija, priešprieša, reikalaujanti atsižadėti tradicinių mąstymo būdų, neleidžianti apibrėžti tikslių gaminių ir aplinkos savybių, nes siūlo ardymą, griovimą, dekompoziciją.

asociacijas. Jų manymu, dekonstruktyvistinis dizainas yra meno priemonė, o ne būdas tobulinti objekto funkcijas. Siekiant galutinai išsiaiškinti, kaip respondentai suvokia dekonstruktyvistinio dizaino procesą ir jo poveikį, prašoma įvardinti esminius skirtumus tarp „tradicinio“²⁶⁵ ir dekonstruktyvistinio dizaino. Dauguma atsakymų pritaria teiginiui, kad dekonstruktyvistinis dizainas propaguoja naujų idėjų bei technologijų taikymą, o tradicinis, nors ir inovatyvus dizainas, sąlygoja masinį vartojimą ir naudoja per daug gamtinių ir žmogiškųjų išteklių (45.2 proc.). Kiti pripažįsta, kad abi dizaino rūšys iš esmės yra panašios ir labiau aktualios dizaino kūrėjams, o ne visuomenei (20.9 proc.). Nemaža apklaustųjų dalis pažymi, kad dekonstruktyvistinis dizainas sukelia priešpriešą visuomenėje, o tradicinis – diskusijas (17.7 proc.). Šis atsakymas tik patvirtina anksčiau aptartą dekonstrukcijos poziciją kultūriniame ir socialiniame lauke.²⁶⁶ Dekonstruktyvistinis dizainas, sukurtas taikant dekonstrukcijos principus daugiau aktualus kultūriniam laukui. Dizainerių naujai sukurti dekonstruktyvūs objektai dėl savo ideologinio sudėtingumo visuomenėje dalinai suvokiami (dažniausiai sukelia priešpriešą), todėl stipriau veikia terpę, kurioje buvo sukurti. Didžioji respondentų dalis pripažįsta, kad dekonstruktyvistinis dizainas, kaip naujovė daugiausiai pasireiškia meniniame (41.6 proc.) ir kultūriniame lygmenyje (33.9 proc.), lavina meninį individo suvokimą ir išgyvendina visuomenėje paplitusią archajišką nuostatą, kad menas egzistuoja tik galerijose. Visuomenė tiesiogiai susidurdama su inovatyviu mąstymu pradeda domėtis šiuo reiškiniu, plėsti ne tik žinių bagažą, bet ir funkcijos bei paskirties suvokimo ribas.

Apklausa siekta išsiaiškinti visuomenės požiūrį į dekonstruktyvistinį dizainą. Norėta sužinoti kaip visuomenėje suvokiami dekonstruktyvistinio dizaino ir dekonstrukcijos terminai. Tyrimas nukreiptas į (dekonstruktyvistinio) dizaino ir inovatyvumo santykį socialiniame lauke. Išanalizavus atsakymus, galima išsakyti keletą kritiškų pastabų ir pačios anketos atžvilgiu. Anketoje pasirinkti ir suformuluoti klausimai ne iš esmės atskleidė respondentų nuomonę ir požiūrį į dekonstruktyvistinį

²⁶⁵ Tradicinis dizainas – visuomenėje plačiai žinomas ir gerai suvokiamas gaminių ir aplinkos kūrimas, kai jais gali naudotis visi žmonės plačiu mastu, be pritaikymo ir specialaus dizaino būtinybės. Šis dizainas yra norminamoji strategija, kuri leidžia apibrėžti gaminių ir aplinkos savybes taip, kad jais galėtų naudotis visi lygiomis teisėmis.

²⁶⁶ Kurianti dekonstrukcija – kultūrinis laukas, griauanti dekonstrukcija – socialinis laukas, p. 231.

dizainą. Tiksliau iš šio tyrimo sužinome daugiau teigiamus, o ne neigiamus visuomenės nuomonės aspektus. Įdomu daugiau sužinoti apie visuomenės baimes, nusivylimus, paviešinti tam tikrus šio dizaino netinkamumo ir (ne)pritaikomumo niuansus. Taip pat ne iki galo išsiaiškinta kaip visuomenėje suvokiami dekonstruktyvistinio dizaino ir dekonstrukcijos terminai. Pagrindinė išvada, jog trūksta informacijos, platesnė šios temos sklaida – padėti visuomenei tiksliau suvokti dekonstruktyvistinio dizaino struktūrą ir poveikį. Respondentai lengvai atpažįsta dekonstrukcijos metodo panaudojimą, tačiau nežino kaip ir koku principu ši metodika veikia. Reikia daugiau ištirti priemones ir būdus kaip visuomenė galėtų sužinoti apie dekonstruktyvizmą. Ši apklausa daugiau atspindi „studijuojančio jaunimo“ (20-30 m) požiūrį į dekonstruktyvistinį dizainą ir su juo susijusį inovatyvumo pėdsaką. Galbūt reikėtų pakartoti tyrimą, pateikiant jį kitu pavidalu – pritaikant vyresnės kartos auditorijai, taip sužinant kitos amžiaus grupės (35-50m) požiūrį į šią dizaino sritį. Tačiau remiantis atlikta anketinės apklausos analize, galima suformuluoti tam tikras išvadas, kurios gali būti naudingos ne tik dizaineriams ar menininkams, bet ir šios temos plėtrai visuomenėje, nurodant svarbiausius veiksnius į kuriuos verta atkreipti dėmesį. Atlikus šį tyrimą ir išanalizavus pagrindines klausimų grupes, sukurtas ieškant atsakymų į išsikeltus probleminius klausimus, galima daryti išvadas:

Visuomenė, žvelgiant iš asmeninės pozicijos, dizainą suvokia kaip saviraiškos ir individualumo priemonę, padedančią išsiskirti iš kitų visuomenės narių. Dekonstruktyvizmas, savo sudėtingumu (paslaptinumu) sąlygoja šį individualumą ir išskirtinumą.

Didžioji visuomenės dalis dizainą suvokia kaip inovacijų šaltinį ir technologizacijos proceso sudedamąją dalį. Dizaino pavyzdžiai juos skatina domėtis naujovėmis, keičia požiūrį į supančią aplinką. Nuolat stebina, priverčia susimąstyti apie naujas technologines daiktų tobulinimo galimybes.

Visuomenėje dizainas, kaip vienas iš visuomenės inovatyvumo aspektų, vertinamas teigiamai. Didžioji dalis tyrime dalyvavusių asmenų pripažįsta, jog inovatyvus dizainas visuomenei teikia daugiau naudos nei žalos. Dizainas laikomas vienu iš pagrindinių inovatyvios aplinkos konstravimo elementų, kuris taip pat kuria tiesioginį ryšį su visuomene.

Dekonstruktivistinis dizainas sukelia priešpriešą visuomenėje. Jis sukuria prieštaravimus, ginčus ir nesutarimus, bet ne kompromisus, siekia atskleisti aktualią problematiką per kontrastus ir abejones, nurodo netikėtus ir dar netaikytus problemos sprendimo būdus.

Anketinės apklausos duomenų rezultatai patvirtina anksčiau padarytą išvadą, kad dekonstruktyvistinis dizainas daugiau aktualus kultūriniam laukui – pirminė realizacija. Dizainerių naujai sukurti dekonstruktyvūs objektai dėl savo ideologinio sudėtingumo visuomenėje dalinai suvokiami, todėl sukelia priešpriešas. Dekonstruktivistinis dizainas, kaip naujovė daugiausiai turėtų reikštis meniniame/kultūriniame lygmenyje.

3.2 DEKONSTRUKTYVI MANIPULIACIJA²⁶⁷ / Meno projekto refleksija

Paskutinė trečio skyriaus dalis skirta empirinio tyrimo rezultatų, susijusių su meno praktika analizei. Prieš tai aptartas dekonstruktyvistinio dizaino poveikis socialiniam laukui grindžiamas apklausos metodu, surinkti duomenys žymi empirinės analizės pradžią. Tyrimas tęsiamas taikant tokius metodus kaip eksperimentas ir stebėjimas. Praktinė disertacijos dalis – eksperimentinis meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ remiasi šiame tekste suformuotomis teorinėmis įžvalgomis, teiginiais ir išvadomis. Meno projekto metu, realizuojant teorines tezes, patikrinamas jų teisingumas ir vertė. Meninė veikla pagrįsta teoriniu tyrimu, todėl teorinė ir praktinė disertacijos dalys tarpusavyje susijusios, papildo viena kitą.

Stebėjimo metodo pagalba renkama informacija apie žiūrovo, šiuo atveju visuomenės²⁶⁸, refleksiją į meno projektą. Nuolat atnaujinami stebėjimo duomenys lemia meno projekto kaitą. Taikomos tokios „sekimo priemonės“ kaip „Google Analytics“ – žiniatinklių stebėjimas ir analizė. Statistinė suvestinė rodo meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ internetine svetaine ir tinklaraščiu besidominčiųjų aktyvumą, lankytojų išsidėstymą pagal konkrečius miestus ar šalis.

²⁶⁷ Dekonstruktivi manipuliacija – naudojant dekonstravimo metodiką kuriami (at)vaizdų fotomontažai, deformuojami visuomenėje gerai žinomi miesto vaizdai, tačiau šiuo veiksmu nesiekama suklaidinti žiūrovo ar slapta užmaskuoti tam tikras aplinkybes. Manipuliacija daugiau pasireiškia atvaizdo konstravime – netikėtu daiktų išnykimu, atsiradimu, pasikeitimu ir pan., bet ne manipuliacija vaizdais ar žiūrovo nuomone. Šią temą tekste „Montažas ir manipuliacija fotografijoje“ aptaria Mindaugas Kavaliauskas. Mindaugas Kavaliauskas, „Montažas ir manipuliacija fotografijoje“ in: *FOTO*, Nr. 1 (3), 2008, p. 82–89.

²⁶⁸ Turima galvoje visuomenės dalį, tiksliau tam tikras socialines grupes arba laukus, kuriuos veikia meninis tyrimas. Galima išskirti du pagrindinius poveikio laukus, kurių atoveiksmis yra stebimas: tai socialinė ir meno projekto aplinka. Dekonstruojama aktuali (vietinė) problematika, tiesiogiai susijusi su konkrečių socialinių grupių aplinka – socialinė aplinka. Meno projekto aplinka – su tyrimo viešinimu susijęs meninės/mokslinės veiklos fonas, tai bendruomenės, visuomeninės organizacijos, mokslo įstaigos, akademinė bendruomenė ir t. t.

Naudojant socialinės veiklos ataskaitas galima įvertinti poveikį visuomenei, globaliai suvokti poveikio mastą. Iš žiniatinklio ir socialinės veiklos duomenų analizės gaunamas apčiuopiamas su meno projektu susipažinusios bendruomenės vaizdas. Ieškojimai remiasi socialinių tinklų duomenimis, reprezentuojančiais visuomenės susidomėjimą meniniu tyrimu. Stebimas lankytojų aktyvumas socialiniuose tinkluose „Twitter“ ir „Facebook“.²⁶⁹ Ieškant paveikios meno projekto sklaidos ir artimesnio santykio su žiūrovu analizuojami internetiniai komentarai ir peržiūros, susijusios su meno projekto ciklų viešinimu skaitmenizuotoje socialinėje aplinkoje. Naudojant stebėjimo metu sukauptą statistinę informaciją ir jos analizę toliau tekste aptariamos meno projekte įvykusių pasikeitimų priežastys, konkrečiais pavyzdžiais ir atvejais reprezentuojama visuomenės nuomonė apie meno projektą. Dėstant asmenines įžvalgas, susijusias su dekonstruktyvistinės metodikos taikymu konstruojant pseudorealistines Vilniaus viešąsias erdves atskleidžiamas trečiasis diskursas – autoriaus.

Autoriaus diskursas pagrįstas savianalize ir savikritika. Kritinis žvilgsnis tinkamas nustatyti dekonstrukcijos ir dekonstruktyvistinio dizaino veikmės²⁷⁰ negatyvumą. Disertacijoje siekiama išsiaiškinti ne tik teigiamus, su dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumu susijusius aspektus, bet ištirti ir negatyvius, kultūrinį ir socialinį lauką žalojančius dekonstrukcijos realizavimo niuansus. Pristatant ginamą temą sunku išlaikyti nešališkumą, dauguma disertacijoje publikuojamų teiginių palankiai atsiliepia apie dekonstrukcijos metodo panaudojimą dizaino aplinkoje. Antrame skyriuje („Dekonstruktyvizmas architektūroje ir dizaine“) analizuoti dizaino atvejai/objektai neatskleidė konkrečios žalos, susijusios su dekonstruktyvios praktikos taikymu konstruojant dizaino/meno objektus, todėl meno projekto realizacija siekiama įgyvendinti ir taip patikrinti panašius dekonstrukcijos atvejus. Žinoma, dauguma jų susiję su vaizdo (fotografijos) dekonstravimo metodais, tačiau fotomontažais

²⁶⁹ Sukurta meno projekto internetinė svetainė lietuvių, anglų kalbomis ir tinklaraštis. Meninis tyrimas taip pat viešinamas socialiniai aplinkai priimtinausiais būdais – tai žinomi skaitmeniniai socialiniai tinklai, tokie kaip „Twitter“ ir „Facebook“. Šiuose socialiniuose tinklapiuose sukurti meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ profiliai, kuriuose buvo viešinami konkretūs fotomontažai arba jų eskizai siekiant kuo greitesnio teigiamo arba neigiamo atsako („Facebook Like“ sistema, „Twitter“ komentarų sistema). Taigi populiarūs socialiniai tinklai buvo naudojami kaip patikrinimo priemonė, leidžianti greitai ir informatyviai sužinoti ar einama tinkama linkme.

²⁷⁰ Kalbama apie dekonstruktyvistinio dizaino veikmę, nes norima pabrėžti, jog tyrimas apima ne tik dekonstrukcijos poveikį, bet ir veikimo principą. Veiksmas ir atoveiksmis suvokiamas kaip visuma – dekonstruktyvus efektas.

netiesiogiai tiriama ir vietos, laiko, proceso dekonstrukcija. Anketinis tyrimas („Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas ir poveikis visuomenei“) nedavė objektyvių rezultatų. Išsiaiškinta, jog dekonstruktivistinis dizainas sukelia priešpriešą visuomenėje, aktualią problematiką pateikia per kontrastus ir abejones, nurodo netikėtus ir dar netaikytus problemos sprendimo būdus. Apklausos rezultatai taip pat patvirtino išvadą, kad dekonstruktivistinis dizainas daugiau aktualus meno laukui, todėl ieškant negatyvių padarinių susikoncentruota į kultūros lauką. Meno projekto analizė iš pradžių apibrėžia dekonstruktivistinio dizaino poveikį kultūriniam/meno laukui, o tik po to socialinei aplinkai.

Meno projekte dekonstruotos viešosios erdvės įvardijamos kaip destruktiniai plyšiai ir yra susijusios su negatyviais ardomaisiais reiškiniiais. Destrukcija miesto erdvėse, kaip ardantis reiškinys, nagrinėjama socialiniame kontekste, nekuriant destruktivių formų ar erdvių. Pasirinkta tematika nerealizuojama tiesiogiai kaip viešas renginys ar akcija, tačiau panašių bandymų būta. Pieš tris metus vykusį socialinę iniciatyvą „Parkuok kitaip“, kurios iniciatorė Vilniaus Gedimino technikos universiteto Architektūros fakulteto, urbanistikos katedros dėstytoja Inga Urbonaitė, susilaukė daug teigiamos visuomenės reakcijos ir palaikymo. Pasak I. Urbonaitės idėja paversti Gedimino prospektą parku atsirado eksperimentuojant su Vilniaus nuotraukomis kai buvo sukurtas koliažas – „Apželdintas Gedimino prospektas“.²⁷¹ Panašiai manipuliuojant šiandieniniais Vilniaus miesto vaizdais meno projekte analizuojamas individo santykis su destruktiviomis erdvėmis. Čia pagrindinis dėmesys sutelkiamas į destruktivias viešąsias erdves mieste, eskiziškai nagrinėjama bendrinė destruktijos

²⁷¹ Puikus *vietos* destruktijos pavyzdys, veikiantis kaip socialinė reklama (įgyvendintas tik dėl šio aspekto) ir susijęs ne tik su reprezentacinėmis miesto vietomis, bet tuo pačiu kalba ir apie tranzitinės erdvės realizaciją. Architektūrinis eksperimentiškumas konvertuotas į visuomeninę akciją su konkrečia socialine problematika – taip gaunamas finansavimas įgyvendinimui. Šiuo atveju, pasirinkta parkavimo problema Vilniaus mieste, kuri susieta su kokybiškų miesto viešųjų erdvių nebuvimu. „Parkuok kitaip“ (2012) organizatoriai Gedimino prospekto dalį nuo V. Kudirkos aikštės iki Katedros aikštės padengė dirbtine veja, taip šią sostinės gatvę pavertę laikinu parku ir pagrindiniu šventės tašku. Renginio metu vyko sportinė, kultūrinė ir laisvalaikio programa, taip pat ekologinių idėjų sklaida. „Parkuok kitaip“ organizatorių iniciatyva 2010 m. „Sostinės dienu“ metu buvo sėkmingai įgyvendintas panašaus pobūdžio projektas „Sėdėk kitaip“. Gedimino prospekte, šalia „Fluxus“ ministerijos, buvo įrengti viešai erdvei pritaikyti interaktyvūs žaidimai, vyko atviros menininkų dirbtuvės.

„Parkuok kitaip“ kviečia kartu keisti Vilniaus viešąsias erdves, in: www.15min.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-03, <http://www.15min.lt/naujiena/laisvalaikis/ivykiai/parkuok-kitaip-kviecia-kartu-keisti-vilniaus-viesasias-erdves-291-223100>, taip pat Vilniuje vyksta „Parkuok kitaip“ dienos, in: www.delfi.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-03, <http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/vilniuje-vyksta-parkuok-kitaip-dienos.d?id=58889543>

paskirtis bei jos raiškos formos, taip pat negatyvumo poveikis individui, egzistencinės jausenos ir išgyvenimo klausimai. Meniniu tyrimu siekiama fokusuoti žvilgsnį į destruktivias miesto vietas, kurios dažniausiai įvardijamos kaip tranzitiniai arba komunikaciniai koridoriai ir nėra išnaudojamos kaip miesto viešosios dalys. Galima sakyti, meno projekto išskirtinumas ir naujumas yra pasirinkta tematika, kuri iki šiol meno lauke taip plačiai netyrinėta. Gvildinama ne reprezentacinės – aktualios viešosios erdvės tema, bet tranzitinės – neaktualios arba nerealizuotinos miesto vietos reikšmė. Nagrinėjamas destruktinis šių miesto erdvių poveikis individui, atskleidžiami komunikacinių koridorių privalumai. Norima parodyti asmeninį individo santykį su destruktiviais reiškiniais miesto struktūroje. Siekiama parodyti kaip erdvinė destruktija, veikianti individą bei visuomenę, tuo pačiu skatina keistis miesto struktūrą ir ją tobulinti.

Dekonstravimo, kaip kūrybinio metodo, pagalba siekiama ištirti individo ir destruktivių miesto erdvių santykį. Komunikacinę funkciją mieste reprezentuojančios linijinės erdvės veikia emociškai, skatina dalyvius elgtis destruktiviai arba pozityviai. Vienas iš keliamų uždavinių – bandant „sustabdyti“ šias ardančias/skiriančias jėgas – išanalizuoti destruktines miesto erdves kaip tranzitinius koridorius. Siekiama vizualiai ir emociškai sukrėsti, šokuoti žiūrovą, taip teigiama arba bent jau ne neigiama – neutrale – linkme keičiant visuomenės požiūrį į tranzitines miesto viešąsias erdves. Miestas suvokiamas kaip vientisas elementas stebint jį iš ardančių erdvių perspektyvos. Vienas iš pagrindinių keliamų klausimų yra inovatyvaus dekonstruotų destruktivių miesto erdvių poveikio asmeniui nustatymas. Aktualus probleminis individo santykis su destruktinėmis erdvėmis, taip pat su šiais tranzitiniais koridoriais susijusių negatyvių reiškinių atsiradimas, kaita ir sąveika su miesto struktūra.

Miestas – tai pereinamoji grandis tarp skirtingų žmogaus veiklos (tam tikroje erdvėje) planų. Drauge su komunikacinių kanalų tinklu jį galima apibūdinti kaip daugiasluoksnį negatyvą, kuris keičiasi sąveikaujant vidaus erdvėms. Miestą taip pat galima apibrėžti, kaip įvairių vietų, kurias sukabina ir kartu skiria komunikaciniai kanalai, visumą, todėl šis urbanistinis junginys apibrėžiamas gyvenamosiomis vietomis,

kurios apima tiek privačias, tiek viešąsias erdves.²⁷² Privatumo ir viešumo vaidmenų kaita taip pat gali būti traktuojama kaip komunikacija, suporuojanti bendrijos ir asmens sąveiką, kuri reikalauja tam tikro erdvumo. Individas yra nedalus, sudarydamas su savo gyvenamąja vieta sąjungą, kurioje jis juda siekdamas įgyvendinti savo egzistenciją. Suvokiant žmonių erdvinį judėjimą, kaip vieną iš esminių miesto formavimosi prielaidų, ir pripažįstant šio veiksmo lemiamą prioritetą, nagrinėjami kintančios miesto struktūros tarpekliai, urbanistiniai plyšiai, kurie erdviškai ir morališkai trukdo judėti mieste. **Miesto plyšiai** – tai destruktiniai reiškiniai ir miesto elementai, kurie atskiria ir skaido erdvę, taip skatindami atskirtų dalių konkurenciją, bei sukeldami komunikacijos problemas. Šie destruktiniai plyšiai veikia ir nulemia įvairiausių urbanistinių struktūrų atsiradimą, raidą, o kartais net reikšmės praradimą ir visišką sunykimą. Destrukciniai miesto plyšiai meno projekte nagrinėjami per individą ir pateikiami kaip vieta, kurioje patiriama ir suvokiama egzistencija plačiąja prasme, nes čia asmuo suvokia ir įgyvendina ne tik savo būtį.

Destrukciniais plyšiams miesto struktūroje tirti, atskleisti jų problematiką naudojamas dekonstravimo metodas. **Dekonstravimas** – tai paieška kitokių erdvių prasmų, kurių galbūt nepastebi ne tik individas, bet ir patys miesto erdvių kūrėjai. Dekonstravimo metodo pagalba ardamos, išsklaidomos įprastos stereotipinės miesto viešųjų erdvių prasmės. Dekonstrucija suvokiama kaip antiteorija, kaip ankstesnių teorijų ardymo veiksmas. Ji nedisponuoja teorijai būdingomis aiškiomis nuostatomis ir terminais, o yra kuriama kaip metafizinio mąstymo dekonstravimo programiniai pasiūlymai. Norint suvokti destruktivių erdvių prasmę ir problematiką reikia jas dekonstruoti, pakeičiant asmens bei visuomenės sąmonėje nusistovėjusias miesto viešųjų erdvių prasmes. Čia reikėtų prisiminti, kad kiekvienas miesto kultūros objektas turi asmenines ir kolektyvines, visiems bendras visuomenines reikšmes.²⁷³ Būtent j

²⁷² Tomas Kačerauskas, *Miesto erdvės ir kultūros naratyvai*, Vilnius: Urbanistika ir architektūra, issn-1392-1630-print/-issn-1648-3537-online 2011– 35(2), p. 142.

²⁷³ Psl. 198, „Miesto viešųjų erdvių dekonstravimas“ pagal Wendy Griswold kultūros deimanto schema (angl. „The Cultural Diamond“ [...]) Kiekvienas miesto kultūros objektas turi kolektyvines visiems bendras ir asmenines visuomenines reikšmes, kurias pakeisti labai sunku, nes nuo jų priklauso kultūros objekto prasmė. Prarandant kultūros objekto reikšmes, sunaikinamas ir pats kultūros objektas, todėl svarbu kuriant arba dekonstruojant esamas miesto erdves atsižvelgti į susiklosčiusias kolektyvines ir asmenines to objekto reikšmes visuomenei ar atskiriems individams. Visuomenė naujai atsiradusį kultūros objektą toliau konstruoja per reikšmes, sukurdamą įvairias jai

šias, kolektyvines kultūros objektų reikšmes, taikosi didžioji dauguma meno lauko atstovų, tačiau tikrai ne visi šiam tikslui kaip priemonę pasitelkia dekonstrukciją. Kaip kontekstą galima išskirti kelis kūrėjus ir jų projektus, kurie kaip ir meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ remiasi dekonstravimo metodu. Žinoma, terminas dekonstrukcija neminimas, jis pakeičiamas kitais aktualiais pavadinimais, tokiais kaip Mindaugo Navako „Vilniaus sąsiuvinis“²⁷⁴, Eglės Rakauskaitės „Ne(i)vykę projektai“²⁷⁵ arba Liudo Parulskio „Manipuliacijos miestu“.²⁷⁶ Analizuojant meno projekto procesą šių menininkų kūriniai aptariami kaip fonas, padedantis atskleisti kontekstą, temos aktualumą ir naujumą. Pasirinkti autoriai, priešingai nei minėta iniciatyva „Parkuok kitaip“, netiesiogiai dekonstruoja reprezentacines Vilniaus miesto viešąsias erdves, fotomontažais ardo svarbių visuomeninių objektų struktūrą ir tuo pačiu kolektyvines reikšmes. Įvairiai taikomos vietos arba objekto dekonstrukcijos, naudojamos tokios dekonstravimo priemonės kaip perkėlimas, pakartojimas ir pertraukimas.

Daugybę destruktivių linijinių plyšių dalyviai²⁷⁷ kerta judėdami mieste, tai tarpinės arba pereinamosios erdvės, todėl jose ilgai neužsibūnama. Destrukcinio plyšio erdvė nerealizuojama, negatyvi pneumatika neleidžia čia ilgiau užtrukti. Dažniausiai tokio tipo dinaminės miesto vietos įvardijamos kaip tranzitinės ir suvokiamos dvejopai: visų pirma tai tranzitinė erdvė, ją kertame norėdami pasiekti kitoje pusėje esančią erdvinės struktūros dalį, antra – tai dinaminio judėjimo kupina sritis, kuri pati yra kaip

priimtinas socialines prasmes, tačiau pagrindinę kultūros objekto reikšmę sukonstruoja kūrėjai ir norėdami ją pakeisti, pritaikant kultūros objektą naujai kultūros epochai, susiduria su visuomenės nenoru ir pasipriešinimu performansams [...].

²⁷⁴ „Vilniaus sąsiuvinis“ – tai į autorinę knygą surinkta skulptoriaus Mindaugo Navako eskizų serija. Jie atlikti tuomet, kai dar nebuvo kompiuterių, naudojant fotomontažo techniką. Vaikščiodamas po Vilnių, neabejingas miesto erdvei, bet tuomet negalėjęs joje pasireikšti, menininkas fotografavo akį traukusias vietas, istorinius ir šiuolaikinės architektūros statinius.

²⁷⁵ Vilniuje, VDA tekstilės galerijoje „Artifex“, 2013 m. rugsėjo 4–21 d. vyko vienos iš žinomiausių šiuolaikinio lietuvių meno atstovių Eglės Rakauskaitės personalinė paroda „Ne(i)vykę projektai“. Parodos atidarymo dieną prie Gedimino paminklo autorė sukūrė performansą.

²⁷⁶ 2014 metų rudenį tarptautinio gatvės meno festivalio „Vilnius Street Art“ 2014 metu pristatyta fotomenininko Liudo Parulskio ekspozicija – „Manipuliacijos miestu“. Manipuliacijų ciklui pasirinktos maksimaliai kontrastingos Vilniaus architektūrinės būsenos – barokas ir sovietiniai stambiaplokštės statybos namai.

²⁷⁷ Dalyvis – žmogus, kuris dalyvauja miesto viešosios erdvės realizavime. Dalyvavimas apima buvimą erdvėje, naudojimąsi jos struktūra ir taisyklėmis. Nedalyvavimas suvokiamas kaip tranzitas pro viešąsias miesto erdves, fiziškai jas kertant ir neužsibūnant.

destruktyvus tranzitas. Destrukciniais miesto plyšiams yra būdinga egzistencinė lūžio riba – einant iš vienos erdvės į kitą galima pajusti aplinkos socialinį ir kultūrinį kontrastą.²⁷⁸

Kalbant apie urbanistinį tokių destruktinių plyšių kontekstą juos galima suskirstyti į dvi pagrindines grupes: pirmoji grupė destruktiniai makro plyšiai – tai stambūs skiriantys veiksniai, dažniausiai tai natūraliai susiklostę gamtiniai procesai, tokie kaip upė, ežeras, kalnas, krateris, duobė, tačiau kartais tai gali būti ir dideli urbanistinės infrastruktūros elementai, tokie kaip šiame tyrime aptariamas, geležinkelis arba geležinkelio stotis. Antroji grupė tai smulkūs, urbanistiniai miesto elementai – destruktiniai mikro plyšiai. Tinkamas tokių mikro plyšių pavyzdys yra požeminės pėsčiųjų perėjos mieste, kurios dažniausiai nėra malonios, kelia neigiamas asociacijas, bet veikia kaip sujungianti tranzitinė destruktinė erdvė. Analizuojant tranzitinę destruktinių plyšių reikšmę mieste, juos galima skirstyti į skiriančius – upė, krateris (natūralūs-gamtiniai), gatvė, geležinkelis (infrastruktūra, transportas) ir sujungiančius – tiltai, tuneliai, požeminės pėsčiųjų perėjos (inžineriniai – tranzitiniai), siauros uždaros bei atviros erdvės, aklavietės. Šie skirtingas funkcijas turintys destruktiniai elementai veikia identišškai, nes savyje generuoja egzistencinio lūžio ribą, kurią kirtus aiškiai atsiskiria miesto struktūros dalys. Abiem atvejais tai ta pati negatyvi ir trumpalaikė tranzitinė erdvė. Tęsiant destruktinių miesto plyšių fragmentaciją galima paminėti tai, kad šie erdviniai trūkiai skiriasi savo dinamika. Kaip pavyzdys, upė, kuri suvokiama kaip teigiamas elementas mieste, bet kartu yra ir pasyvus, ardantis bei skiriantis veiksnys, arba miesto susisiekimo infrastruktūra, kuri nuolat „pulsuoja“, todėl gatvė yra dinaminė skirianti erdvė.

Kaip pagrindinė meno projekto saviraiškos ir santykio su auditorija generavimo priemonė pasirinktas fotografijos formatas. Skaitmeninis (at)vaizdas kaip pagrindas, naudojamas visuose šiuolaikinės informacinės sistemos idėjose, todėl

²⁷⁸ Destrukciniai miesto plyšiai yra tarpinė erdvė, jungtis ir tuo pačiu skirtis tarp skirtingų miesto subkultūrinių teritorijų. „Phil Cohen teritorialumą apibūdina kaip procesą, kurio metu fizinės aplinkos (arba vietovių) ribos naudojamos kaip grupės ribų (susitelkimo vietų) žymenys ir taip jai suteikia subkultūrinę vertę [...] subkultūros yra jautrios teritorijai, kadangi jos leidžia apibrėžti subkultūros socialinę erdvę ir, tuo pat metu, pačios subkultūros egzistenciją.“ Plačiau apie subkultūras ir jų teritorialumą – Kranauskas Liutauras, *Miesto erdvė ir subkultūrų dinamika Klaipėdoje 1991–2010 m. (1)*, Sociologija. Mintis ir veiksmas, Nr.1, p. 174.

fotografija yra socialiniai aplinkai priimtinas prasmių ir esamos problematikos aktyvavimo būdas. Meno projekte taikoma fotografijos dekonstrukcija – tai skaitmeninis vaizdo išstruktūrinimas, siekiant sukurti naujus vaizdus, praplėsti įprasto vaizdo interpretacijos lauką. Atskleidžiant tyrinėjamų miesto viešųjų erdvių opias vietas taikomi skirtingi fotografijos dekonstravimo metodai. Jais aktyviai pasiekiamas sociokultūrinės aplinkos dėmesys. Meninio tyrimo laukas – Vilniaus miesto atvejis. Išskirtos penkios Vilniaus miestui aktualios tranzitinės viešosios erdvės – upė, gatvė, tiltas, tunelis, stotis. Visuomenėje individualiai aktualizuojama kiekvienos iš šių komunikacinių miesto erdvių problematika. Meninis tyrimas grindžiamas antrame skyriuje aptarta įvairių Lietuvos ir užsienio menininkų praktika taikant dekonstrukcijos metodiką savo kūryboje.²⁷⁹ Tyrimas remiasi grafinio dizaino ir šiuolaikinės fotografijos dekonstravimo idėjomis.²⁸⁰ Šie meno lauko srityje taikomi dekonstravimo metodai ir priemonės meno projekte realizuojami, plačiau atskleidžiant jų inovatyvų socialinį ir kultūrinį poveikį.

²⁷⁹ 2.2.1 Dekonstruktivizmas grafiniame ir pramoniniame dizaine, p. 211.

2.2.2 Vaizdo dekonstrukcija šiuolaikinėje fotografijoje, p. 233.

2.2.3 Dekonstruktivizmas ir konceptualus menas, p. 247.

²⁸⁰ Kaip ir grafiniame dizaine, fotografijos dekonstravimui naudojamos tos pačios dekonstrukcijos teorijos sudedamosios dalys bei veikimo principai, tačiau dėl dekonstavimo priemonių ir technikų įvairovės vyksta kitokia jų adaptacija. Fotografijos dekonstrukcija skirtingai nei vaizdo dekonstavimas grafiniame dizaine, kuris daugiau kuria tekstinę grafiką, visada yra susijusi su atvaizdu. Pamatiniai dekonstrukcijos teorijos principai naudojami ir fotografijoje, tačiau taikomi atvaizdo dekonstrukcijai sukuria visai kitą, savitą tik fotografijos menui būdingą dekonstravimo metodiką.



42. Ignas Lukauskas, meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012.

Upė

Pirmasis fotomontažų ciklas skirtas aktualizuoti upės, kaip erdviškai, socialiai ir kultūriškai nerealizuojamos Vilniaus miesto viešosios erdvės, problematikai. Upė – Neris – įvardijama kaip gamtinis skiriantis, pasyviai ardantis makro plyšys, miesto struktūrą dalijantis į dvi mega dalis – kairįjį ir dešinįjį Neries krantus. Ši destruktvyvi tranzitinė makro erdvė pasyviai veikia ir lemia skirtingą urbanistinę šių miesto dalių vystymąsi. Meninio tyrimo metu išskirtos šios pagrindinės su upės (ne)realizacija, susijusios problemos: nerealizuota erdvė, prieinamumas, pereinamumas (ppp²⁸¹), „besantykis“.

PRIE upės – nėra užtikrintos ir numatytos pavienės ar koncentruotos miesto gyventojų prieigos prie skirtingų upės zonų. Neišnaudojamas upės aplinkos patrauklumo potencialas kultūriniam bei socialiniam gyvenimui aktyvuoti, miesto įvaizdžiui kurti bei ekonominei plėtrai skatinti. Krantinė išbetonuota, saugantis nuo

²⁸¹ Vieną didelę problemą galima išskaidyti į tris tarpusavyje susijusias problemas: PPP – PRIE upės / PER upę / PAČIOJE upėje.

potvynių, tačiau tai padaryta tuomet, kai ji jau buvo nuvandeninta. Kietas, įrėminantis betonas atskyrė miestą nuo upės, dingo vizualinis ir fizinis ryšys. Prie Neries yra daug neišnaudotos erdvės, kuri gali būti skirta įvairiems socialiniams ir kultūriniais tikslams įgyvendinti. PER upę – organizuojamas koncentruotas, su tranzitiniais miesto ryšiais susijęs upės, kaip destruktivaus elemento, kirtimas. Neeskaluojamos pavienės upės erdvės pereinamumo galimybės. Aktualu pačią upę padaryti gyvybingesnę. Sujungiant dvi vandens atskirtas miesto dalis tranzitiniais koridoriais, sujungiamos šalia upės naujai besivystančios, funkcinės zonos. Įdomių ir urbanistiškai naudingų tranzitinių koridorių, einančių per upę, organizavimas su keliomis stotelėmis galėtų prisidėti prie upės funkcinės zonų gaivinimo. PAČIOJE upėje – upė, kaip destruktivi miesto erdvė, nėra išnaudojama, nes suvokiama kaip gamtinis, skiriantis miesto elementas, kuris neužstatomas (neurbanizuojamas). Neries upės, kaip miesto centro erdvinės ašies, užstatymas padėtų lengviau susikalbėti vienas nuo kito atskirtiems urbanistiniams miesto krantams. Skiriančios gamtinės erdvės urbanizavimas turėtų atsižvelgti į Neries upės gyvybingumą, jos slėnio urbanistinę ir gamtinę erdvę. Naujoji, atskirtas miesto dalis jungianti, urbanistiškai hibridinė struktūra sudarytų gamtinį-urbanistinį junginį.

Dekonstruktijas įtakoja atvaizdas fotografijoje, nuo jo priklauso pasirinkta dekonstravimo metodika, aktualios reikšmės ir prasmės. Aktualizuojant upės, kaip svarbios miesto erdvės problematiką pasirinkti vietos ir laiko dekonstravimo metodai. Šie metodai vienaip ar kitaip taikomi visuose penkiuose fotomontažų cikluose, nes tinkamiausiai atskleidžia su vieta ir erdve susijusius sociokultūrinius niuansus. Esama aplinka pakeičiama ją papildant kitos aplinkos, tuo pačiu ir kito laiko objektais arba iš esamos aplinkos elementų kuriama nauja neegzistuojanti aplinka. Vietos ir laiko dekonstrukcija pasižymi objektų perkėlimu – objektai skaitmeniniu būdu perkeliama iš vieno atvaizdo į kitą, taip į vieną fotografiją sukeliamos prieštaraujančios viena kitai kelios vietos reikšmės. Pirmajame fotomontažų cikle objektai ir aplinkos fragmentai perkeliama iš kitų destruktivių plyšių (gatvės, tilto, tunelio) į upės erdvėlaikį. Pasirinktas darbo laukas ir kontekstas – destruktiniai plyšiai. Objektai, detalės ir aplinkos fragmentai į upės erdvinio (at)vaizdo struktūrą perkialiama tik iš destruktivių tranzitinių miesto viešųjų erdvių. Ignoruojamas išorinis kontekstas, kitos miesto viešosios erdvės ir su jomis susijusios kolektyvinės reikšmės. Šiame fotomontažų cikle akcentuojami

destrukciniai miesto plyšiai, jų erdvinis kontekstas, taip pat išskiriami ne tik erdviniai, bet ir socialiniai šių vietų panašumai. Surandamos vaizdinės paralelės, destruktivos vietos vizualiai jungiamos: upė – gatvė [42.d. il.], upė – tiltas [42.b. il.], upė – tunelis arba atvirkščiai. Kaip žinome, konteksto dekonstrukcija yra viena iš stipriausių grafiniame dizaine taikomų dekonstravimo metodų. E. Lupton išskiria dvi pagrindines plačiai spaudoje naudojamas šiuolaikinio grafinio dizaino grupes: pirmoji grupė susijusi su vaizdavimo politika²⁸², antroji – su dizaino išorės ir vidaus kalba. Tačiau šiuo atveju, fotomontažų cikle „Upė“ nėra konfrontacijos tarp prieštaringų erdvinių kontekstų. Egzistuoja vienas kontekstas – destruktivos miesto erdvės, kurios priešpastatomos viena kitai. Naudojant šią konteksto dekonstrukcijos formą suvokėjui pateikiamas stiprus intelektualinis impulsas susijęs tik su destruktiviais erdviniais plyšiais, vaizdo pagalba, teigiamai arba neigiamai sužadinantis jo emocionalumą. Socialinis pranešimas su užkoduota problematika šiame fotomontažų cikle suvokėjui perteikiamas tiesiogiai, kuriant utopinius vaizdus, primityvias ir akivaizdžiai pastebimas erdvines dekonstrukcijas. Siekiant aktyviai pasiekti kuo daugiau įvairių socialinių grupių atsisakyta estetinio painumo, užslėptumo ir dviprasmiškumo. Priešingai nei Cranbrook meno akademijos pranešimų manipuliavimo praktika, besiremianti patirties kategorijų sumaišymu. Siekiant priversti žmones praleisti daugiau laiko skaitant ir šifruojant pranešimą atvaizdai buvo skirti perskaityti detalai, jų reikšmės išreiškiant struktūralizmu ir semiotika.²⁸³ Dizainerių projektai tapdavo auditorijos provokacija, konstruojančia reikšmę, naujų minčių ir išankstinių nuomonių svarstymą. Fotomontažais daugiau siekta atskleisti ne upės prieigų, bet upės kaip erdvės (PAČIOJE upėje) ne/realizuotumą, todėl didžioji fotomontažų dalis kalba būtent apie tai. [42.a, b, d il.] Panaikinamas fizinis upės egzistavimas, ieškoma jai pakaitalo, padedančio organiškai į visumą sujungti urbanistinę miesto struktūrą. Upės vietoje atsiranda gatvė, aikštė, sporto aikštynai ir pan.

²⁸² Vaizdavimo politika – tai žiniasklaidoje arba spaudoje egzistuojančių vaizdų manipuliavimas. E. Lupton šia grupę įvardina kaip dizaino politiką. Ji susijusi su skirtingų šiuolaikinės žiniasklaidos skleidėjų konkurencija, tačiau čia dažniausiai daugiau dėmesio kreipiama žinutės turiniui, o ne dizainui. Iš esmės, tai konteksto dekonstrukcija. Informacija iš vieno konteksto ir laiko perkeliama į kitą kontekstą ir laiką. Žr. Lupton Ellen, *Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory*, Typotheque, 1994, 16 February 2009, p. 6–7.

²⁸³ Wild Lorraine, *Katherine McCoy: Expanding Boundaries*, The American Institute of Graphic Arts, 1999, 3 March 2009, p. 87.



43. Ignas Lukauskas, meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012.

Kita fotomontažų dalis tyrinėja socialinius ir kultūrinius niuansus, susijusius su upės erdvės (ne)realizacija. „Besantykis“ – upės kaip miesto erdvės ir jos realizuotojų intelektualaus santykio bei požiūrio nebuvimas. Daugelyje Europos miestų upės – istoriškai susiklosčiusios urbanistinės arterijos, kurios, net ir praradusios tiesioginę susisiekimo funkciją, neprarado visuomeninės traukos. XXI amžiaus miesto gyventojui ryšys su gamta tampa ypač svarbus, tačiau kaip sukurti naują santykį su mažai naudota miesto erdve? Iki šiol jos teikiama privalumais džiaugiasi vienas kitas sportuojantis miestietis ar žuvis traukiantys žvejai. Trūksta suvokimo ir susiformavusio visuomenės požiūrio, savotiškos pagarbos gamtinei miesto erdvei. Neturint santykio su miesto viešąja erdve ji tiesiog nerealizuojama ir interpretuojama kaip natūraliai susiklostęs, destruktivus tranzitinis koridorius. Negalima teigi, jog situacija nesikeičia, per pastaruosius penkis metus buvo atliktos kelios Neries prieigų studijos, problematika analizuota įvairių architektūros ir dizaino kūrybinių dirbtuvių metu. Rengti meniniai judėjimai, akcijos, performansai, meninės-architektūrinės instaliacijos.²⁸⁴ Meninis tyrimas savo ruožtu prisideda prie šios problematikos

²⁸⁴ Viena iš naujausių studijų Neries krantinei sutvarkyti – „Vilnius 2015-2020. Neries krantinė“. 2014 metais buvo atlikta išsami krantinės konstrukcijų nuo Karaliaus Mindaugo tilto iki Liubarto tilto būklės ekspertizė. Jos išvados buvo svarbios rengiant krantinių rekonstrukcijos projektinius pasiūlymus: buvo įvertintas upės sraunumas, aukštas ledonešis, aukščiausias prognozuojamas potvynių lygis, suplanuota sutvarkyti erozijos paveiktus šlaitus, sutvirtinti ir apsaugoti žemutinės terasas, kad 4,5 km ruože, vidurinėse krantinės terasose galima būtų įrengti apšviestas poilsio erdves. Žr. *Neries krantinės įgaus šiuolaikinį rūbą*, in: www.ivilnius.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-15, <http://www.ivilnius.lt/suzinok/aktualijos/neries-krantines-igaus-siuolaikini-ruba/>

KULTFLUX Kultūros platforma prie Neries, kurios tikslas paskatinti Vilniaus „atsigręžimą“ į upę, kadaise buvusią vienu didžiausių miesto traukos centrų, ir atgaivinti krantinę, kurios reljefas, panorama ir geografinė padėtis puikiai

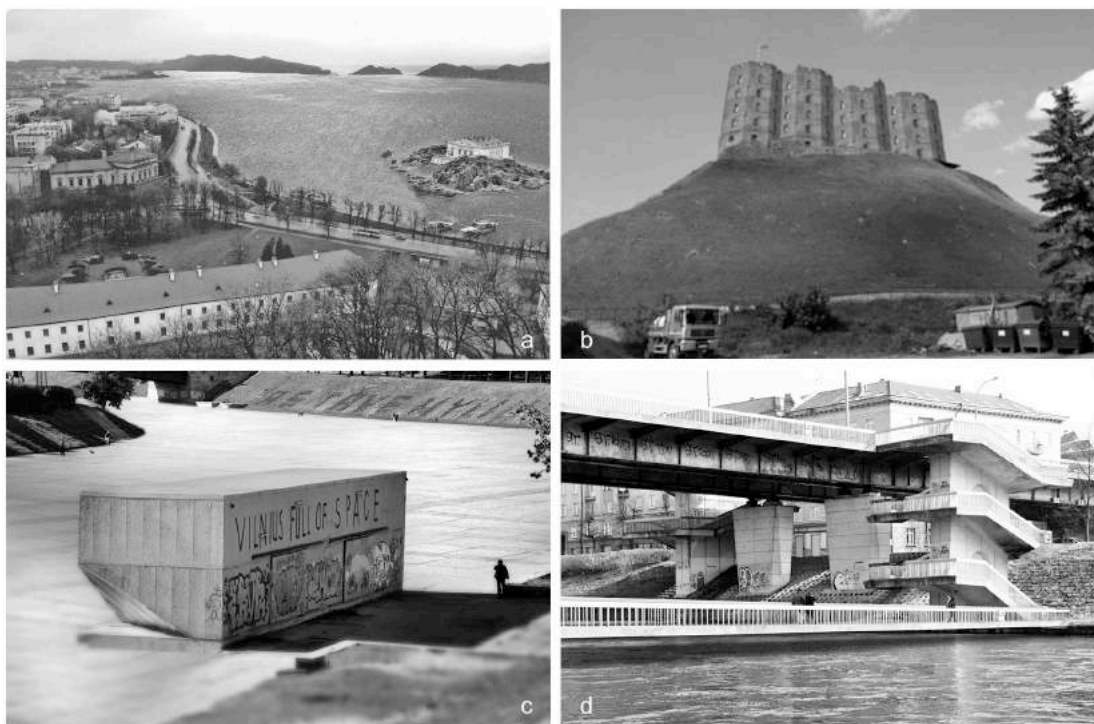
aktualinimo siūlydamas galbūt utopinius, tačiau individo sąmonėje ir vaizduotėje įgyvendinamus sprendimus. Ši fotomontažų grupė aktualizuoja upės erdvės ir jos dalyvių intelektualaus santykio bei požiūrio stygių. Vietos ir laiko dekonstravimo metodika papildoma proceso (veiksmo) dekonstrukcija. Siekiant atskleisti nepilnavertį dalyvio ir erdvės santykį, iš kitų destruktivių plyšių perkeliama objektai ir aplinkos fragmentai, tačiau (at)vaizde dabar svarbiausias dalyvis ir jo kasdienybės procesai. Dekonstruojant naudojami kasdienybės procesai susiję ne tik su tranzitinėmis miesto viešosiomis erdvėmis. Pavyzdžiui, į upės atvaizdą ir erdvėlaikį perkeliama tokie procesai, kaip ėjimas per gatvę [43.b il.], autobuso laukimas stotelėje [43.a il.], varžybų stebėjimas, alkoholio vartojimas [42.c il.].

Apibendrinant, galima pasakyti, jog pirmajame fotomontažų cikle „Upė“ naudojami vietos, laiko ir objekto dekonstravimo metodai tinkami atskleisti erdviškumo problematiką, t. y. jais disponuojant galima aktyvuoti su miesto viešųjų erdvių realizacija susijusias problemas. Meninis tyrimas siekia aktyvuoti ir socialinius, kultūrinius su miesto erdviu urbanizmu susijusius probleminius niuansus, todėl kituose fotomontažų cikluose pradedama taikyti proceso dekonstrukcija. (At)vaizdas dekonstruojamas perkeliama ne tik objektą, vietą, aplinką, bet ir dalyvį arba procesą, dažniausiai susijusį su dalyvio kasdienybe. Pakartojimas kaip viena iš dekonstravimo priemonių nebetaikoma, apsisistojama ties objekto, vietos, laiko, proceso, dalyvio perkėlimu. Pakartojimas susijęs su objekto dekonstrukcija ir gali būti taikomas dekonstruojant svarbius, didelę kolektyvinę reikšmę turinčius kultūros objektus. Kaip pavyzdžiui, tai savo projekte „Ne(j)vykę projektai“(2013) daro Eglė Rakauskaitė

tinka kultūros veiklai. Žr. Mandrijauskaitė Jurga, *KULTFLUX @ Kultūros platforma prie Neries*, in: www.g-taskas.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015–02–15, <http://www.g-taskas.lt/kultflux-kulturos->

Vilnius Europos kultūros sostinė 2009 – Neries krantinės skulptūros: Vlado Urbanavičiaus „Krantinės arka“, Mindaugo Navako „Dviaukštis“ ir Roberto Antinio „Puskalnis“. Žr. Tomkevičiūtė Karolina, *Visi prieš vamzdį. O kas su juo?*, in: www.15min.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015–02–16, <http://www.15min.lt/naujiena/aktualu/nuomones/visi-pries-vamzdi.-o-kas-su-juo-18-31520>

Skatindamas naujų idėjų sklaidą ir kūrybiškumą Lietuvos Dizaino Forumo Interjero klubas surengė diskusiją „Gyvenimas ant vandens“. Dizaino savaitės metu projektai buvo pristatyti Kultflux paviljone, esančiame ant Neries kranto. Klubo iniciatyva buvo susijusi kaip tik su šia upe. Interjero klubo nariai savo kūrybinėmis idėjomis siekė prisidėti prie Vilniui aktualaus Vilijos (dabar Neries) integravimo (nesunaikinimo) propagandos, paliesdami jautrią žmogaus ir gamtos santykio temą. Žr. *Ar pagaliau pavyks įrodyti meilę upei?*, in: [interjeras.lt](http://www.interjeras.lt), [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-16, <http://www.interjeras.lt/naujiena/ar-pagaliau-pavyks-irodyti-meile-upei>



44. a. Liudas Parulskis, *Kitas krantas*, iš ciklo *Dingęs Vnius*, 2014, b. Eglė Rakauskaitė, darbas iš ciklo *Ne(i)vykę projektai*, 2013, c. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012, d. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012.

dekonstruodama Gedimino pilį.²⁸⁵ Dekonstrukcija per akivaizdi, jog sukurtų platų interpretacijų lauką, tačiau žiūrovas aktyvuojamas – pasiekiamas menininko tikslas. Fotomontažų cikle „*Upė*“ perkėlimas taikytas aktualizuojant upės pereinamumo problematiką, pakartojant dekonstruoti tokie objektai kaip tiltai, laiptai, įvairios prieigos prie upės. [44. a, d il.]. Kitas svarbus meno projekto pasikeitimas – dekonstruojant peržiangiamos destruktivių koridorių erdvės. Stebėjimo duomenų analizė tik patvirtino dalyvio ir procesualumo dekonstravimo svarbą. Atskleidė, jog žiūrovui neaktualus tranzitinių miesto erdvių (at)vaizdas, todėl pasiliekant šiame kontekste nebūtų pasiekti tinkami rezultatai. Į tranzitinių erdvių (at)vaizdus perkeliama objektai, vietos, laikas, dalyviai ir procesai susiję su Vilniaus miesto viešosiomis erdvėmis. Informacija iš vieno konteksto ir laiko perkeliama į kitą kontekstą ir laiką, tačiau neišeinama iš miesto ribų. Kontrasto principu supriešinami skirtingi vietos

²⁸⁵ Menininkė E. Rakauskaitė niekada nebus nuobodi, in: www.lrytas.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-16, <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/menininke-e-rakauskaite-niekada-nebus-nuobodi.htm>

(Vilniaus miesto) erdviniai kontekstai. Panašias dekonstrukcijas projektuoja Liudas Parulskis, fotomontažų cikle „Dingęs Vinius“ (2000)²⁸⁶ į miesto struktūrą įterpdamas gamtinius svetimkūnius. Erdviškai ir funkciškai supriešinami skirtingų vietų kontekstai: miestas – gamta, kalnas – vulkanas, upė – jūra. [44.a il.].²⁸⁷ Toliau ieškant vaizdinių ir erdvinių sąsajų tarp skirtingų Vilniaus miesto erdvių, fotomontažų cikle „Gatvė“ dirbama tik miesto struktūros ribose. Kuriamos tyrimui naudingos erdvinės kasdienybės projekcijos, (at)vaizdai su atsitiktinėmis ir reprezentacinėmis viešosiomis erdvėmis, jų objektais, dalyviais ir procesais.

Gatvė

Antrajame fotomontažų cikle plačiau tiriamas kontekstualumas, dalyvis ir jo kasdienybės procesai destruktivių miesto plyšių (at)vaizdo dekonstrukcijoje. Vystoma proceso dekonstrukcija, kuri palaipsniui konvertuojama į socialinių reikšmių ir socialinių problemų dekonstravimą. Gatvė meno projekte analizuojama kaip dinaminė ardanti mikro/makro skirianti infrastruktūra. Aktyvuojamos šios, su gatvės erdviškumu susijusios problemos: nesaugumas, nerealizuota erdvė, socialinė ir fizinė atskirtis.

Nuolat augant mobilumo poreikiui, plečiantis transporto sistemai didėja ir eismo saugumo problemos. Teikiant pirmenybę mobilumui, viešojo gyvenimo saugumas nustumiamas į antrą planą. Iškyla viešas konfliktas tarp visuomenės noro judėti ir noro būti saugiems. Problema sprendžiama pasitelkiant dekonstravimo metodą, kurio pagalba siekiama atskleisti šio visuomenės konflikto svarbą bei pabrėžti mobilumo poreikio ir eismo saugumo aspektų lygiavertiškumą. Dekonstruojant

²⁸⁶ Dalis fotomontažų pristatyta „Vilnius Street Art“ (2014) festivalio metu kaip „Manipuliacijos miestu“. Žr. *Gatvės meno festivalyje L. Parulskis manipuliuoja miestu*, in: www.lrytas.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-16, <http://kultura.lrytas.lt/daile/gatves-meno-festivalyje-l-parulskis-manipuliuoja-miestu.htm>

²⁸⁷ Pasak Algės Andriulytės, Gedimino kalne išsiveržęs ugnikalnis, puiki aliuzija į XIX a. pabaigos Vilniaus fotografo Johano Hiksa užfiksuotą gaisrą Nicoje. Menotyrininkas Virginijus Kinčinitis rašydamas apie L. Parulskio fotografijas teigė, kad „kūnišką patirtį kvestionuojanti topografinė grynųjų vaizdinių realybė primena, kad architektūra, visų pirma, yra mąstymo įvykis, tačiau jis neturi išankstinių vietos ir laiko koordinatų, pats gimdo savo vietą ir laiką.“ Žr. Virginijus Kinčinitis, *Interpretacijos. Postmodernizmas, vizualinė kultūra*, in: <http://virgis.lt.tripod.com>, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-28, <http://virgis.lt.tripod.com/interpretacijos.htm>



45. Ignas Lukauskas, meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Gatvė*, 2012–2013.

socialines kolektyvines visuomenines reikšmes, susijusias su transporto srautų destruktviu poveikiu, bandoma rasti vizualinį kompromisą tarp šių dviejų priešybių. Tranzitinės erdvės realizacija yra tiesiogiai susijusi su viešojo gyvenimo saugumu, todėl transporto zonos socialiniu požiūriu lieka neišnaudotos. Stiprinant viešojo saugumo aspektą galimas transporto arterijų pritaikymas ne tik transporto, bet ir rekreacijos funkcijai. Formuojamas naujas požiūris į miesto viešąsias erdves, kitaip suvokiamas visuomenės saugumas ir pačios rekreacinės zonos mieste. Socialiai nesaugiuose ir nepriimtiniuose transporto koridoriuose kuriamos viešosios erdvės, taip atskleidžiamas naujas santykis tarp geresnės gyvenimo kokybės ir visuomenės saugumo. Gatvė suvokiama kaip fiziškai skirianti transporto zona, kurioje svarbų vaidmenį atlieka viešojo saugumo elementai, tokie kaip pėsčiųjų perėjos, tiltai, tuneliai, saugumo salelės. Kelio elementus galime suvokti ne tik kaip saugumo jungtis tarp dviejų skirtingų gatvės pusių, bet kaip socialinius koridorius, kuriais gali santykiauti viena nuo kitos atskirtos socialinės zonos. Fizinė atskirtis glaudžiai susijusi su socialine atskirtimi, būtent todėl miesto subkultūrinės teritorijos vystosi skirtingai.²⁸⁸ Siekiant sustiprinti atskirtų socialinių zonų ryšį, sumažinti fizinę ir ypač socialinę atskirtį reikia kurti naujus, stipresnius jungiamuosius elementus, tuo pačiu ir naujus saugumo koridorius.

²⁸⁸ Liutauras Kraniauskas, *Miesto erdvė ir subkultūrų dinamika Klaipėdoje 1991–2010 m. (1)*, Sociologija. Klaipėda: Mintis ir veiksmas, Nr.1, p. 175–176.

Kontekstas. Konteksto realizacija pirmajame fotomontažų cikle glaudžiai susijusi su meno projekto eiga. Kontekstualumą sąlygojo kūrybinės medžiagos kaupimas ir panaudojimas. Siekiant surinkti informaciją apie destruktivias miesto erdves vykdytas šių tranzitinių miesto erdvių stebėjimas ir fotofiksacija. Stebėjimo medžiaga taikoma kuriant pirmuosius fotomontažus, būtent tai lėmė kontekstualumo monogamiją. Kuriant upės (at)vaizdus buvo naudojami gatvės, tilto, tunelio erdvėvaidžių sudedamosios dalys. Atlikus pirmuosius stebėjimus ir fotofiksacijas surasti erdviniai panašumai ir skirtumai, todėl tranzitinių erdvių problematika pirmajame fotomontažų cikle išreikšta paralelėmis. Siekiant išvengti konteksto monogamijos antrajame fotomontažų cikle „Gatvė“ vystomos dvi skirtingos (at)vaizdo dekonstravimo temos ir tuo pačiu problematikos aktyvavimo būdai. Pirmasis, susijęs su reprezentaciniais viešųjų miesto erdvių objektais: kultūros paminklais, aikštėmis. Visuomenei aktualūs kultūros objektai perkeliama į tyrimo erdvę – destruktivias erdves. Subkoordinuotas žiūrovo dėmesys naudojamas destruktivių miesto erdvių problematikos perteikimui. Šio tipo dekonstruoti gatvės (at)vaizdai kalba apie erdvės nerelizuotumą bei sociokultūrinę atskirtį. Erdvės nerealizuotumas išreiškiamas tokiais paralelėmis: gatvė kaip lėktuvų pakilimo takas, žiedinė sankryža kaip paminklo apvažiavimas ratu. Sociokultūrinės atskirties paralelės aktyvuojamos tranzitinės erdvės socializacija ir su kultūrinimu: gatvė kaip reprezentacinė aikštė, gatvė kaip svarbių istorinių įvykių vieta. [45. il.] Kartu su objektu perkeliama kolektyvinės reikšmės pakeičiama tranzitinės erdvės reikšmė, tuo pačiu metu pakinta ir perkelta kultūros objekto reikšmių sistema. Tokiu būdu generuojama nauja sociokultūrinių kolektyvinių reikšmių aibė.

Antrasis būdas, susijęs su kasdienybės objektų perkėlimu. Vietos dekonstrukcija kuriama į destruktivių miesto erdvėvaizdą perkeliama funkcinius kasdienybės objektus. Šį metodą savo projekte „Out of place“ (2012) plačiai taiko vokiečių dizaineris Robert'as Rickhoff'as.²⁸⁹ Akcentuojant socialinio saugumo

²⁸⁹ John Metcalfe, *Can You Spot What's Wrong With These Urban Scenes?*, in: *The Atlantic Cities / Place Matters*, [interaktyvus], įkelta 2015-02-25, [žiūrėta 2012-12-05], <http://www.theatlanticcities.com/arts-and-lifestyle/2012/10/can-you-spot-whats-wrong-these-urban-scenes/3591>.

Robert'as Rickhoff'as papildydamas naujomis „saugumo“ scenomis iki šiol tęsia projektą „Out of place“. Projekto internetinė svetainė: <http://robertrickhoff.com>.

problematiką įprasti ir kasdieniniai aplinkos daiktai, tokie kaip supynės, sporto ir vaikų žaidimų aikštelės, perkeliami į kitą, ne tokią saugią vietą – gatvę [31.a. il. p.100]. Menininkas nesirinkdamas sudėtingų vaizdų ir prasmų, humoro pavidalu didelei visuomenės auditorijai perteikia aktualią vietos problematiką. R. Rickhoff kaip ir meno projektas aktualizuoja gatvės erdvės problematiškumą, susijusį su socialiniu saugumu. Siekiant plačiau ištirti R. Rickhoff'o dekonstravimo metodikos veikimą ir poveikį, ji tiesiogiai taikoma meno projekte dekonstruojant gatvės (at)vaizdą. Šis funkcinį kasdienybės objektų perkėlimas veiksmingiau aktyvavo gatvės erdviškumo problematiką nei prieš tai aptarta reprezentacinių erdvių ir kultūros objektų perkėlimo metodika. Tai patvirtina padidėjęs žiūrovų susidomėjimas meno projektu, internetiniai komentarai ir lankomumo statistika. Kasdienybės objektų ir su jais susijusių procesų perkėlimas manipuliuoja asmeninėmis individų reikšmėmis,²⁹⁰ todėl ši dekonstrukcija veikia aktyviau ir greičiau nei dekonstruojant kolektyvines miesto struktūros reikšmes. Veikimo principas – į tranzitinę erdvę perkeliamas miesto struktūros objektas, susijęs su tam tikra funkcija arba procesu, kaip pavyzdys, krepšinio stovas su lanku perkeltas iš daugiabučių gyvenamųjų namų vidinio kiemo į gatvę. Sporto funkcija ir žaidimo procesas susijęs su žiūrovo empirine patirtimi, todėl per savo patirtį ir išgyvenimus asmuo suvokia gatvės (at)vaizdo priešybių ir funkcinio kontrasto pasekmes. (At)vaizdo dekonstravimui naudojant kasdienybės objektus netiesiogiai vaizduojamas asmens ir miesto erdvės funkcinis santykis. Siekiant įtaigiau pavaizduoti šį santykį ir tiesiogiai aktyvuoti žiūrovą R. Rickhoff'o perkėlimo metodas papildomas tokiomis sąvokomis kaip dalyvis ir procesas.

Dalyvis ir procesas. Dalyvio figūra tampa svarbiu destruktivių miesto erdvių (at)vaizdo akcentu. Likusiuose fotomontažų cikluose į (at)vaizdus įtraukiamas individas ir su juo susiję dalyvavimo erdvėje procesai. Panašiai grafiniame dizaine, reklamos dizaine ir fotografijoje žmogaus atvaizdas naudojamas kaip asociacija aktyvuojant žiūrovo emocionalumą ir empiriką.²⁹¹ Visų pirma, asmens dalyvavimas

²⁹⁰ Galima išskirti tris socialinių miesto reikšmių grupes: kūrėjo sukurta erdvės reikšmė, kolektyvinės visuomeninės reikšmės ir pačios mažiausios, tačiau irgi svarbios asmeninės individų reikšmės, kurias jungiant ir grupuojant atsiranda kolektyvinės visuomeninės reikšmės. Plačiau Miesto viešųjų erdvių dekonstravimas, p. 196.

²⁹¹ „Kitas fotografavimo aspektas, kuomet tiesiogiai naudojamas žmogaus atvaizdas yra asociacija ir metafora pagrįstas vaizdas. Fotografijos vaizde asociacija remiasi žiūrovo ankstesnės patirties (atskirų įspūdžių, minčių,



46. Ignas Lukauskas, meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Gatvė*, 2012–2013.

(at)vaizdo dekonstrukcijoje veikia tarsi nuoroda, sukurianti ryšį su žiūrovu. Visų antra, dalyvio fizinis (kūno poza, kūno kalba) ir emocinis (nuotaika, jausena) atvaizdas sąlygoja bendrą dekonstruojamos erdvės (at)vaizdo emocionalumą ir įtaigumą. Pavyzdžiui, siekiant sukurti nesaugumo, baimės nuotaiką į fotomontažą perkeliamas išsigandusio žmogaus ir jo išgąščio erdvinis atvaizdas. Perkeliant dalyvį į kitą erdvę neišvengiamai perkeliamas procesas, veiksmas ir erdvėlaikio dalis. To pasekoje atsiranda priešpriešos: veiksmo – vietos, proceso – laiko, nuotaikos – aplinkos [46. il.]. Kituose fotomontažų cikluose vystomos šio tipo dekonstrukcijos, supriešinami ne tik erdviniai fragmentai su erdviniais – objekto, vietos, laiko dekonstrukcijos, bet ir erdviniai su emociniais, empiriniais, funkciniais – proceso dekonstrukcija, socialinių reikšmių dekonstrukcija, problemos dekonstrukcija, emocijos dekonstrukcija. Veiksmo (proceso) dekonstravimas dėl sudėtingo įgyvendinimo fotografijoje naudojamas pakankamai retai.²⁹² Meno projekte proceso dekonstravimas remiasi amerikiečių

jausmų) sąlygoto atminties vaizdinių tarpusavio ryšiu. Jo dėka vaizdas fotografijoje savo panašumu ar pranašumu sukelia vaizdinį sąmonėje, priversdamas žmogų patirti emocinį išgyvenimą – susijaudinimo būseną ar įspūdį. [...] Pastarojo pobūdžio fotografijos dažnai naudojamos kai reklamos objektas medžiagiškai sunkiai apčiuopiamas – paslaugos reklama.“ Žr. Valiauga Artūras, *Reklamos fotografija: Žmogaus atvaizdo naudojimas reklaminėje fotografijoje*, in: *Reklaminė fotografija*, Vilnius, 2011, p. 93.

²⁹² Veiksmo (proceso) dekonstrukcija – dekonstruojamas pavaizduotas veiksmas arba procesas, kartais tiesiog vaizdas, kurio pagalba (per pasėkmes) galima suvokti įvykusio veiksmo dekonstrukciją. Šį metodą sunku atskirti nuo vietos ar laiko dekonstrukcijų, nes proceso vaizde gali būti pakeistas daiktas, vietos detalė ar laiko fragmentas, keičiama viskas, kas susiję su vykstančiu veiksmu t. y. tam tikra įvykio ar reiškinių eigos dalis. Konkrečiai kalbant apie veiksmo dekonstravimą, vyrauja viso veiksmo pakeitimas, kai jis prilyginamas kitam panašiam veiksmui arba tiesiog

menininkės Daniela'os Edburg kūryba. D. Edburg kuria utopinius ir dramatiškus mirties vaizdus, jai svarbiausias veiksmas ir su juo susijusios pasekmės. Veiksmo dekonstrukcija naudojama fotomontažų cikluose: „The Remains Of The Day“, „Killing Time“, „Drop Dead Gorgeous“. ²⁹³ Visuose cikluose skirtingai akcentuojamas mirties (mirimo) procesas. Pirmajame cikle „The Remains Of The Day“ autorė priešpastato erdvę ir procesą (mirties). Sukuriamas kontrastingas ryšys tarp gražios vietos/aplinkos ir brutalaus proceso – mirties, nužudymo, savižudybės. Panašiai meno projekte destrukcija, tranzitinis negatyvumas, neigiama problematika supriešinama su teigiamais kasdienybės procesais. Antrame cikle „Killing Time“ autorė sujungia du procesus: teigiamą (pvz. piknikavimas) ir negatyvų (branduolinis sprogimas). Fotomontažų cikle „Drop Dead Gorgeous“ D. Edburg konstruoja netikėtų mirčių vaizdus, kuriuose žmonės spalvingai miršta nuo plataus vartojimo prekių – proceso ir objekto supriešinimas. Pakeičiant žūties priežastis, naudojant netiesiogiai, o pasyviai žmogaus organizmui kenkiančius objektus – dekonstruojamas mirimo procesas. Fotomontažuose „Tiltas“ ir „Tunelis“ taikomos skirtingos proceso dekonstrukcijos, daugiausiai susijusios su miesto kasdienybės tema, taip pat naudojant dalyvio (at)vaizdą dekonstruojamos socialinės reikšmės ir socialinė problematika.

apverčiamas, pavyzdžiui, pradedamas nuo pabaigos ir baigiamas pradžia. Procesas, kaip vykstančių įvykių seka, dekonstruojamas tik iš dalies pakeičiant vieną iš įvykių, taip sukuriamą naują ir neprognazuojama pavaizduoto proceso baigtis. Plačiau: *Vaizdo dekonstrukcija šiuolaikinėje fotografijoje*, p. 233.

²⁹³ Susan Mc Grath, *Daniela Edburg – Drop Dead Gorgeous*, in: Nuestra Mirada Magazine, [interaktyvus], įkelta 2010-05-24, [žiūrėta 2015-02-26], <http://revistanuestramirada.org/en/home/daniela-edburg-drop-dead-gorgeous>.

Daniela'os Edburg projektai „The Remains Of The Day“, „Killing Time“, „Drop Dead Gorgeous“ pristatomi internetinėje svetainėje <http://www.danielaedburg.com/portfolio/killing-time/>

Tiltas / Tunelis

Dėl erdvinės sandaros panašumų destruktinių plyšių, tilto ir tunelio temos, meno projekte pristatomos ir tiriamos kompleksiskai. Tiltas apibrėžiamas kaip jungianti miesto struktūros dalis, urbanistinis, pasyvus, ardantis veiksnys, kurio dydį galima įvardinti kaip mikro arba makro. Emocinis potencialas, funkcinis balansas ir įvairovė, tranzitinė monotonija – tai pagrindinės problemos vystomos ir vizualiai aktyvuojamos trečiajame fotomontažų cikle „Tiltas“. Šis destruktivus miesto struktūrą jungiantis elementas suprantamas ir tiriamas dvejopai: tai destruktivi egzistencinio lūžio erdvė *po tiltu* arba jungianti laikina tranzitinė zona *ant tilto*. Pastaroji dažnai įvardijama kaip teigiamą (erdvė *po tiltu* – neigiamą) reikšmę turintis tranzitinis koridorius. Meniniame tyrime didesnis dėmesys skiriamas destruktiviai aplinkai *po tiltu*, tačiau nepamirštama ir viršutinės tilto dalies realizacija.

Tilto erdvėvaizdis pasižyminti ne tik stipriu teigiamu, bet ir negatyviu emociniu poveikiu. Erdvė *po tiltu* veikia kaip egzistencinio lūžio riba, trumpai ir aiškiai skiria dvi miestovaizdžio dalis. Atsiradęs linijinis tarpas, tuščia erdvė, sąlygoja individo egzistencinės patirties permąstymą, išreiškia jo emocionalumą. Prancūzų sociologo Michel'io Maffesoli'o teigimu, žmogus susaistytas socialiniais ir emociniais ryšiais ne tik su kitais žmonėmis, bet ir su fizinėmis vietomis, miestu, gamtine aplinka, kuria jis dalinasi su kitais.²⁹⁴ Dėl nepriimtino įvaizdžio neišnaudojamas emocinis erdvės potencialas, tačiau skatinant sociokultūrinę realizaciją, naudojant meno disciplinas ir įterptus meno objektus galima paversti tranzitinę aplinką pilnaverte miesto viešąja erdve. Nevienodai funkciškai ir erdviškai realizuojamos tilto struktūros dalys: viršutinė dalis traktuojama kaip pagrindinė ir yra pritaikyta transporto funkcijai, o apatinė – nenaudojama. Kompensuojant rekreacinės funkcijos nebūvimą, meno projekte siūloma tilto apačią išnaudoti kuriant sporto, aktyvaus poilsio, gyvenamosios paskirties funkcinius darinius. Ekonomiškai ir ergonomiškai sprendžiant tilto erdvinį planavimą pasiekiamas funkcinis balansas, erdvių įvairovė, jungiančio miesto elemento architektūrinė kokybė. Vizualiai aktyvuojant tranzitinės monotonijos problemą, viršutinėje tilto dalyje nagrinėjama poilsio stotelių ir kultūrinių zonų realizacijos

²⁹⁴ Maffesoli Michel, *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*, London: Sage, 1998, p. 123.

galimybė. Urbanistiniais vaizdais turtinga panoraminė tilto erdvė fotomontažuose papildoma rekreacinėmis, kultūrinėmis zonomis, taip pakeičiant tranzitinės erdvės funkcinį statusą, sukuriama mišri naujo tipo viešoji miesto aplinka. Pasak Tomo Butkaus funkcinės įvairovės miesto audinyje problema glaudžiai susijusi su šiuolaikine erdvių formavimo koncepcija, miesto erdvės komercializacija ir patrauklumo paieškomis. Šie kartiniai urbanizuotos aplinkos permainas inicijuojantys veiksniai padeda formuoti funkciškai turtingą miesto viešųjų erdvių koncepciją.²⁹⁵

Meno projekte akcentuojami pėstiesiems skirti urbanistinės aplinkos tuneliai, t. y. požeminės pėsčiųjų perėjos, praėjimai tarp pastatų, įvažiavimai į vidinius kiemus, bromos, nedidelės tamsios ir siauros erdvės mieste. Tyrime tunelis įvardinamas kaip – urbanistinis, pasyvus – ardantis mikro plyšys. Fotomontažų pagalba aktualizuojamos šios problemos: emocinis nepatrauklumas, nesaugumas, ekonominis potencialas, gatvės subkultūrų integracija.

Tunelinių miesto erdvių nepatrauklumas, neigiamas įvaizdis sąlygojamas miesto politinės apatijos, susiformavęs dėl erdvinės taršos, čia vykstančių negatyvių reiškinių ir nusikalstamos veiklos. Meno projekte nagrinėjami visuomenėje atsiradusių negatyvių, su požeminiais tuneliais susijusių, reiškinių kaitos būdai ir priemonės. Nepatrauklaus įvaizdžio problematika sprendžiama dekonstruojant tunelinių erdvių (at)vaizdus, vaizdinėmis priemonėmis kuriant emocinį ir fizinį saugumą, konstruojant pseudo realistines komercines prieigas, integruojant gatvės subkultūrų veiklą. Vienas iš pagrindinių veiksnių sąlygojančių tranzitinių koridorių emocinį nepatrauklumą visuomenėje – nesaugumas. Paradoksalu, kad saugų judėjimą užtikrinantys tuneliai visuomenėje įvardijami kaip vienos iš nesaugiausių miesto viešųjų erdvių. Meninis tyrimas plačiai aktualizuoja ne tik saugumo problemą, bet ir tunelinių erdvių ekonominį potencialą. Kaip teigia T. Butkus (pagal D. Britanijos atvejį), miesto viešųjų erdvių komercializacija padeda spręsti daugelį miesto erdvinės problematikos niuansų. Tokiu atveju, tranzitinės miesto erdvės atgautų prarastą visuomenės pasitikėjimą

²⁹⁵ „[...] urbanistika, kaip ir architektūra, priskiriama kūrybinėms industrijoms ir regeneracijos projektuose atlieka meninės bei mokslinės pakraipos disciplinų derintojo vaidmenį. Kultūrinės industrijos laikomos pagrindiniu kūrybiškumo skatintoju, o kultūra traktuojama kaip principinis miestų regeneracijos katalizatorius.“ Žr. Butkus Tomas, *Urbanistiniai kultūrinės funkcijos modeliai*, Kultūrinė miesto funkcija, (metodologinės prielaidos ir koncepcijos kontūrai), Vilnius: Urbanistika ir architektūra, 2005, XXIX tomas, Nr. 2, p. 5.

saugumo prasme. Naudojant komercinius triukus sukurama stipri visuomeninė – komercinė šių vietų trauka. Šiandien miesto viešųjų erdvių komercializacija yra vykdoma, tačiau ne tokiu mastu kaip norėtusi, todėl vis dar galima teigti, jog pilnai neišnaudojamas ekonominis miesto tunelių potencialas.²⁹⁶ Suvokiant tunelių ir gatvių funkcinius, erdvinis panašumas vizualiai konstruojama nauja miesto viešųjų erdvių funkcinė įvairovė – pėsčiųjų perėjose siūloma gyvenamosios (naujo tipo architektūra), rekreacinės arba sporto funkcijų realizacija. Visuomenėje negatyvią prasmę turinčios miesto viešosios erdvės yra pagrindinė gatvės subkultūrų kūrybinės raiškos vieta.²⁹⁷ Nesuvokiant sociokultūrinės šiuolaikinių subkultūrų formavimosi svarbos neteisingai miesto aplinkos problematikai priskiriama ir gatvės subkultūrų veikla. Stiprinant sociokultūrinius ryšius ketvirtajame fotomontažų cikle „Tunelis“ taip pat vaizduojama gatvės subkultūrų integracija į miesto viešąsias erdves. Negatyvios viešosios erdvės yra kūrybinis katalizatorius, įkvepiantis gatvės menininkus sinestezijai, kuri atspindi miesto gyvenime vykstančius visuomeninius reiškinius, taip afišuoja aktualias problemas.

Probleminis diskursas. Trečiame ir ketvirtame fotomontažų cikluose „Tiltas“ ir „Tunelis“ vystant R. Rickhoff'o kasdienybės daiktų perkėlimo ir D. Edburg proceso dekonstrukcijas susiduriama su (at)vaizdo perskaitomumo problema. Kuriant vis sudėtingesnes, netiesiogines paraleles tarp miesto kasdienybės objektų ir tyrimo erdvių užmaskuojamas socialinis pranešimas. Iš vienos pusės, tarpusavyje jungiant tokius reiškinius kaip erdvė – laikas, objektas – procesas, procesas – laikas, procesas – problema, objektas – socialinė rekšmė, konstruojamas (at)vaizdo daugiaprasmiškumas ir interpretacinė aibė. Iš kitos pusės, prarandamas kontekstas, žiūrovo nepasiekia pagrindinis pranešimas, susijęs su eskaluojama socialine problema. Sukurta interpretacijų begalybė suvokėją gali privesti prie paprastesnio iracionalaus vaizdo suvokimo. Tai neišvengiama sąlyga, būtina naujai sukurtų vaizdų perskaitymui, ir tuo pačiu iššūkis ne tik suvokėjui, bet ir pačiam kūrėjui, siekiant suprasti visų naujai sukurtų

²⁹⁶ Ibid, p. 6.

²⁹⁷ „[...] socialiniai dariniai, kurie neturi griežtų socialinės grupės ribų, bet, visgi, turi grupinę savivoką, priverčiančią individus ieškoti panašių į save, burtis ir buvoti kartu bendrose fizinėse erdvėse. [...] subkultūros sąvoka pirmiausiai turėtų būti suprasta kaip bendresnė kolektyvinės tapatybės kategorija, apimanti plačią stilių bei subkultūrinės raiškos praktikų įvairovę.“ Žr. Liutauras Kraniauskas, *Miesto erdvė ir subkultūrų dinamika Klaipėdoje 1991–2010 m. (1)*, Sociologija. Klaipėda: Mintis ir veiksmas, Nr.1, p. 176.



47. a. Mindaugas Navakas, *Vilniaus sąsiuvinis (I)*, 1988, (26/80), cinkografija b. Liudas Parulskis, *Opera*, iš ciklo *Vakarinis Vilnius*, 1998 c. Meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, iš fotomontažų ciklo – *Tunelis*, 2013–2014 d. Meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, iš fotomontažų ciklo – *Tiltas*, 2013–2014.

vaizdo interpretacijų visumą.²⁹⁸ Kaip nuoroda į pristatomą problemą fotomontažuose naudojamas dalyvio (at)vaizdas, tačiau žiūrovui sunku suvokti kuriam erdvėlaikiui jis priklauso ir ką jis reprezentuoja. Dalyvis palaiko ryšį su žiūrovu, bet yra tik tarpinis–jungiantis elementas tarp dviejų konstrukto dalių – destruktivių erdvių ir likusio konteksto. Dalyvio (at)vaizdo nepakanka sufokusuoti ir tinkama linkme nukreipti žiūrovo dėmesį, todėl fotomontažuose, siekiant išsaugoti daugiaprasmiškumą, keičiama konteksto realizacija. Pieš tai taikytas kontekstas (Vilniaus miesto ribos) praplečiamas iki begalybės. Išeinama iš miesto ribų, į (at)vaizdus perkeliama procesai ir objektai iš bet kurio miesto ar šalies. Praplečiamas dalyvių, objektų, procesų paieškos diapazonas, tačiau pagrindinė kontekstų priešybė paliekama – destruktivių ir reprezentacinių miesto erdvių kontrastas.

²⁹⁸ Plačiau apie tai kalbama, *Vaizdo dekonstrukcija šiuolaikinėje fotografijoje*, p.233.

Kontekstai. Stebėjimas, pagrįstas „Google Analytics“ duomenimis – meno projekto svetainių lankytojų aktyvumas, „Facebook“ grupės dalyvių lankomumu ir aktyvumu, patvirtino tyrimo nepopuliarumą. Žiūrovo aktyvumas tiesiogiai susijęs su eskaluojamos temos populiarumu ir aktualumu, todėl suvokiant, jog daugumai respondentų nėra aktuali miesto destruktivių erdvių tema keičiamas (at)vaizdo dekonstravimo rakursas. Fotomontažuose dėmesys destruktivioms tranzitinėms erdvėms keičiamas į reprezentacinių miesto viešųjų erdvių dekonstravimą. Prioritetai sukeičiami vietomis – vykdoma populiarių miesto erdvėvaizdžių dekonstruktyvizacija. Pasirinktos populiarios miestiečių susibūrimo vietos, aikštės, reprezentaciniai miesto ir kultūros objektai [47. c, d il.]. (At)vaizdo daugiaprasmiškumas kuriamas tarpusavyje jungiant du kontekstus – reprezentacinės vietos dekonstruojamos į jas perkelti objektus, dalyvius, vietas, laiką, procesus iš tranzitinių miesto koridorių. Dalyvis, kaip šiuos kontekstus jungianti dalis, yra paralelė tarp žiūrovo ir žmogaus (at)vaizdo dekonstrukcijoje. Jo figūros dėka žiūrovas įsivaizduoja ir suvokia (at)vaizdo dekonstrukcijos pasekmes – aktyvuotą socialinę problemą. Sukeitus dekonstruojamus kontekstus vietomis generuojama tokia pati interpretacijų begalybė, tačiau neprarandama pagrindinė žinutė, susijusi su eskaluojama socialine problema. Pranešimo perskaitomumą sąlygoja žiūrovui pažįstamas kontekstas – esamos miesto viešosios erdvės ir dalyvio figūra. Reprezentacinė vieta dekonstruojama papildant ją svetimkūniu, todėl žiūrovo emocijos ir dėmesys nukrypsta į jį. Fotomontažuose svetimkūnis atstovauja destruktivias miesto erdves, su jomis susijusias urbanistines, sociokultūrines problemas. Likusioje fotomontažų dalyje žiūrovo aktyvavimui naudojamas dalyvio (su juo susijusio proceso), objekto arba vietos perkėlimas iš destruktivių plyšių į visuomenėje atpažįstamas miesto viešąsias erdves. Vienas iš pirmųjų Lietuvos meno lauke svetimkūnius į reprezentacinius miesto (at)vaizdus perkėlinėjo skulptorius Mindaugas Navakas. Eskizų serija „Vilniaus sąsiuvinis“ (1988–1994) atlikta tuomet, kai dar nebuvo kompiuterių, naudojant fotokoliažo techniką. Reprezentaciniams Vilniaus vietų (at)vaizdams priskirdavo daiktiškų skulptūrų modelius, juos fotografuodavo, o iškirptus nuotraukų fragmentus koliažo principu įkomponuodavo užfiksuotoje miesto erdvėje. Ant operos ir baleto teatro stogo uždėta vaza [47. a il.], į „Lietuvos“ viešbutį įklijuotas „cepelininis“ paršelis, o centrinės

universalinės parduotuvės stogas uždengtas druskine, tačiau anuomet paviešinus šiuo fotokoliažus menininko dialogas su reprezentaciniais miesto pastatais tik papiktino meno dorovės sergėtojus.²⁹⁹

Svetimkūnius miesto erdvių fotografijoje taip pat naudoja menininkas Liudas Parulskis. Intelektualias manipuliacijas galima suskirstyti į dvi grupes: pirmajai grupei būdingos objekto, vietos ir laiko dekonstrukcijos. Objekto dekonstrukcija vyrauja fotomontažų cikle „Vakarinis Vilnius“, charakteringas darbas „Opera“ (1998) [47.b il.]. Fotomontažuose „Dingęs Vinius“ vyrauja vietos, laiko dekonstrukcijos. Gerai žinomi ir lengvai atpažįstami Vilniaus architektūriniai objektai, tokie kaip Gedimino pilis, Katedra, Aušros Vartai („Aušros vartai“, 1996; „Kitas krantas“, 2000) tiesiog ištrinami iš miesto erdvėvaizdžio.³⁰⁰ Antrajai autoriaus fotografijų grupei galima priskirti fotomontažų ciklą „Vilnius–Lvovas“, kuris priešingai nei prieš tai buvę aktualizuoja periferinių Vilniaus vietų architektūrinius niuansus. Žinomų architektūrinių objektų fragmentai perkeliama į sovietinės statybos blokinių pastatų fasadus („Lazdynai“, 2007), pavyzdžiui į fasadą subtiliai įmontuojamas barokinių formų portalas ir pan. Pastarasis fotografijų ciklas vystomas remiantis objekto dekonstrukcija ir yra panašus į meno projektą „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ (pirmieji fotomontažų ciklai), nes pagrindinis meninis dėmesys fokusuojamas ne į reprezentacines, bet į „kasdienines“ miesto erdves. M. Navako ir L. Parulskio foto – manipuliacijos šmaikščiai realistinės (ypač L. Parulskio), bet ne surrealistinės kaip Augustino Našlėno.³⁰¹ Abu autoriai vienaip ar kitaip dekonstruoja reprezentacinių kultūros objektų (at)vaizdus teigiamai arba neigiamai aktyvuodami visuomenės narius. Menininkų fotomontažuose nerasime veiksmo/proceso dekonstrukcijos,

²⁹⁹ Pirmą kartą cinkografijos viešai parodytos 1986 m. personalinėje menininko parodoje, vykusioje LTSR Architektų sąjungoje Vilniuje. Žr. *Idėjų albumai/ Mindaugas Navakas*, in: www.ugdome.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015–03–01], <https://smp2014me.ugdome.lt/>

³⁰⁰ Algė Andriulytė, *Liudas Parulskis*, in: www.letmekoo.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015–03–01], <http://www.letmekoo.lt/artists/liudas-parulskis/>

³⁰¹ Augustinas Našlėnas – jaunosios kartos menininkas, studijas baigęs Vilniaus dailės akademijos Klaipėdos vizualinio dizaino katedroje. Iš pradžių domėjėsis peizažu ir daiktų fotografavimu, netrukus jis ėmėsi jungtinės, „sintetinės“ dailės idėjos. Skaitmeninėmis technologijomis tapybą, grafiką ir fotografiją jungia į vientisą sistemą. Jo fotokoliažų ciklas „Rekviem posovietiniam sapnui“ pastaraisiais metais apkeliavo ne tik Klaipėdos kraštą, bet ir daugelį kitų Lietuvos miestų bei miestelių. Žr. Akvilė Eglinskaitė, *Augustinas Našlėnas. fotografuojantis siurrealistas*, in: www.kulturpolis.lt, [interaktyvus], įkelta 2014–11–15, [žiūrėta 2015–03–03], <http://www.kulturpolis.lt/dedikuota-klaipeda/augustinas-naslenas-fotografuojantis->



48. Ignas Lukauskas,. a. b. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Tiltas*, 2013-2014 c. d. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Tunelis*, 2013–2014.

nerealizuojamas dalyvio figūros emocinis potencialas, tačiau kultūros objekto, vietos, laiko dekonstrukcijų pakanka aktyvuoti sociokultūrinės kolektyvinės reikšmės ar socialinę problematiką.

Kolektyvinės reikšmės ir socialinė problematika. Kardinaliai pakeitus kontekstinį rakursą atsirado galimybė vystyti sociakultūrinių kolektyvinių reikšmių ir socialinių problemų dekonstrukcijas. Šią naujo tipo manipuliacijų realizaciją sąlygojo žiūrovui svarbaus konteksto ir jam aktualių kultūros objektų deformacijos. Socialinės problematikos dekonstravimui naudojamas objekto ir proceso/veiksmo perkėlimas, t. y. į reprezentacines miesto erdves perkeliama objektai arba procesai, žymintys aktualią socialinę problemą.³⁰² Šią meno projekto stadiją galima įvardinti kaip meninę socialinę reklamą arba tiesiog – dekonstruktyvistinis socialinis dizainas. Socialinės problemos

³⁰² Dekonstruktyvistinis dizainas dekonstruodamas objektą, vietą, laiką ar net pačią problemą dažnai pasiūlo įdomius sprendinius, kuriuos realizavus problema likviduojama. Žinoma, didžioji sprendinių dalis yra fiziškai neįgyvendinama, tačiau intelektualiai suvokiama. Plačiau apie tai kalbama, SOCIALINĖS PROBLEMATIKOS (DE)KONSTRAVIMAS / Visuomeninis aspektas, p. 272.

aktualizacija perkeliant procesą, naudojama savižudžių problematikai aktyvuoti. Perkeliant procesą – savižudžio šuolį nuo tilto, sukurama netiesioginė paralelė tarp tilto kur užkabinta lentelė „Yra žmonių, kuriems TU RŪPI“ ir žinomos komercinės erdvės [48.a il.]. Sukeičiant objektus vietomis, kaip pavyzdžiui, „Žaliojo tilto“ skulptūras pakeitus plastikiniu tualetu aktyvuojama viešųjų tualetų Vilniaus mieste problema. [48.b il.].³⁰³ Dažnai kartu dekonstruojama socialinė problema ir (kaip šiuo atveju) kolektyvinė kultūros objekto reikšmė. Priklausomai nuo (at)vaizdo konstravimo technikos, kompozicijos, estetikos išryškinama socialinė problematika arba socialinių reikšmių dekonstrukcija. Kolektyvinių reikšmių dekonstravimas vykdomas perkeliant objektą arba vietą, kaip pavyzdžiui, tiesiogiai sukurama paralelė tarp visuomenėje žinomo „Vilniaus vartų“ tunelio ir jo pavadinimo. Tunelyje atsiradę vartai pabrėžia šios vietos svarbą, kaip anksčiau istoriniuose miestuose dėl saugumo buvo naudojami pagrindiniai gynybiniai vartai. Tik šiuo atveju ginamasi nuo transporto spūsčių – perteklinis automobilių skaičius neįleidžiamas į miestą, aktyvuojama transporto spūsčių problema Vilniaus mieste. [48.d il.] Fotomontažai, griauinantys sociokultūrinės kolektyvines reikšmes arba perkonstruojantys socialines problemas, tokie kaip minėtieji „Žaliojo tiltas“, „Vilniaus vartai“, „Prokuratūra“ [48.c il.] ir „Tu rūpi“ internetinėje erdvėje susilaukė didelio populiarumo. Tai patvirtino lankytojų aktyvumo duomenys ir internetinių komentarų gausa, todėl kolektyvinių reikšmių ir socialinės problematikos dekonstrukcijos, papildant jas emocijos dekonstravimu, realizuojamos ir paskutiniajame fotomontažų cikle.

³⁰³ Fotomontažas „Žaliojo tiltas“, 2014 (žr. 61 psl. 3 il.) paviešintas tuo metu kai eilinį kartą visuomenėje kilo diskusija – nugriauti sovietinės skulptūras ar išsaugoti? Kas turėtų atsirasti jų vietoje? Meno projekto sklaida pasinaudoja susiklosčiusia situacija, o fotomontažas siūlo tokį problemos sprendimo būdą.

Stotis

Penktame fotomontažų cikle pristatomas probleminis stoties erdvėvaizdis, meno projekte įvardijama kaip skirianti infrastruktūra, dinaminis ardantis makro plyšys. Išskiriamos pagrindinės problemos: stoties įvaizdis, socialinė atskirtis, technologizuota aplinka. Empiriniame tyrime stotis – tai makro skirianti infrastruktūra, kurią sudaro Vilniaus geležinkelio ir autobusų stoties mazgas. Stoties tema meno projekte pasirinkta kaip architektūros magistro studijų tąsa. Tyrimas tęsiamas atsižvelgiant į anksčiau padarytas išvadas, tačiau dabar pasirinktos erdvės problematika nagrinėjama sociokultūriniu aspektu.

Visuomenėje stoties įvaizdis suvokiamas dvejopai. Pirmoji stoties ir jos rajono įvaizdžio dalis siejama su negatyviais ir asocialiais procesais, vykstančiais kiekvieną dieną šioje tranzitinėje miesto erdvėje. Vilniaus geležinkelio ir autobusų stoties mazgas, miestiečių nuomone, yra narkomanų, asocialių asmenų, bei prostitučių traukos vieta. Antroji stoties įvaizdžio dalis gali būti apibūdinama kaip pasenęs požiūris, kai stotis suvokiama tik kaip transporto mazgas ir nieko daugiau. Šiandien stotis projektuojama arba pertvarkoma neapsiribojant transporto funkcija, todėl dažnai atsiranda daug kitos paskirties veiklų, o transporto funkcija čia vaidina patį mažiausią vaidmenį. Integruojant komercinę, kultūrinę, rekreacinę ir pan. funkcijas, stoties rajoną galima paversti pagrindine viešąja miesto erdve. Fotomontažuose sukuriant pseudo realistines funkcijas formuojamos užuominos į naują stoties ir jos rajono įvaizdį. Stoties mazgą siūloma paversti dideliu traukos tašku ne tik keliaujantiems žmonėms, bet ir visiems miesto gyventojams. Išsprendžiant antrąją stoties įvaizdžio dalį pirmoji praranda prasmę – stotis tampa pozityviu traukos centru, reprezentuojančiu sociokultūrinį miesto gyvenimą.

Vilniaus mieste stoties rajonas suskilęs į dvi dalis, o stotis kaip tarp jų stovinti siena trukdanti socialiniam šių skirtingų miesto dalių tarpininkavimui. Geležinkelio bėgiai skiria pietinę miesto dalį Naujininkus nuo Senamiesčio ir Naujamiesčio. Dėl susiskaldymo kenčia Naujininkų rajonas, jis tampa socialiai atgrasus ir nesaugus. Dekonstruojant (at)vaizdus stoties teritorijoje vizualiai kuriami patogūs ir pilnaverčiai ryšiai, padedantys užtikrinti pilnavertį skirtingų socialinių grupių bendravimą, tuo pačiu sumažinantys Naujininkų rajono socialinę atskirtį likusios miesto



49. Ignas Lukauskas, meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Stotis*, 2014–2015.

dalies atžvilgiu. Funkciniai ir socialiniai ryšiai reprezentuojami ne kaip jungiantys tranzitiniai koridoriai, bet kaip rekreacinės, dalinai komercinės erdvės, kuriose vyksta sociokultūriniai mainai. Viena iš pagrindinių priežasčių, sąlygojančių geležinkelio stoties erdvinį atšiaurumą yra technologizacija, neatsiejama nuo šios erdvės technologinės veiklos, kuri sukūrė sudėtingą ir nepritaiktą rekreacinei žmogaus veiklai infrastruktūrą. Siekiant atstatyti šios inžinerinės aplinkos emocinį, erdvinį ir funkcinį balansą (at)vaizdo dekonstrukcijose taikomi priešingi technologizmui erdvės formavimo principai, tokie kaip „žaliųjų“ zonų integravimas, jaukių rekreacinių erdvių formavimas, natūralių medžiagų naudojimas. Vizualiai papildant esamą technologizuotą geležinkelio stoties aplinką, atstatoma tranzitinės erdvės emocinė pusiausvyra, t. y. normalizuojama individo jausena, naikinamas atšiaurumas, grubumas, tuo pačiu sukuriamas naujas emociškai ir estetiškai patrauklios stoties įvaizdis.

Emocijos dekonstrukcija. Fotomontažų cikle „*Stotis*“ taip pat naudojamas perkėlimo metodas. Urbanistinė ir sociokultūrinė problematika aktyvuojama objekto, vietos, laiko, proceso dekonstrukcijomis, tačiau čia svarbiausia tampa dalyvio figūra. Vizualizaujant technologizuotos aplinkos humanizavimo niuansus pasitelkiami ne tik asmens kasdieninės veiklos procesai, bet ir jo emocinė būseną – liūdesys, laimė, džiaugsmas, išgąstis ir t. t. Perteikiant tranzitinės aplinkos nejausmingumą kuriamos emocionalios (at)vaizdo dekonstrukcijos. Prieš tai aptartuose fotomontažų cikluose „*Tiltas*“ ir „*Tunelis*“, kaip svarbiausios (at)vaizdo dekonstravimo dalys buvo vystomi du kontekstai: reprezentacinis ir tranzitinis. Dalyvis, kaip tarpinė ir jungianti (at)vaizdo

grandis, buvo naudojama kasdieninių procesų, veiksmų ir poelgių generavimui. Paskutiniame fotomontažų cikle „Stotis“ dėmesys sufokusuojamas į dalyvį, siekiama plačiau ištirti jo dalyvavimo (at)vaizde galimybes. Dalyvis, kaip erdvės realizantas, ne tik savo veiksmais, bet ir emocine būseną veikia jį supančią aplinką – šiuo atveju konkrečią reprezentacinę vietą arba erdvę. Emociniam stoties erdvėvaizdžio dekonstravimui pasitelkiami dalyviai – vaikai [49.il.], lengviau aktyvuojantys žiūrovo jausmingumą, taip pat emociškai angažuotos erdvinės (at)vaizdo dalys. Dėmesys skiriamas bendrą erdvės emocionalumą sąlygojantiems veiksniams, tokiems kaip klimatas, paros laikas, natūrali šviesa ir kt.

Probleminis diskursas. Reprezentatyvių miesto erdvių (at)vaizdo perskaitomumo ir dekonstrukcijos suvokimo problematiškumas susiformavo paskutinėje meno projekto stadijoje kai žiūrovas nebeatskyrė realybės nuo nerealybės – dekonstrukcijos. Meninio tyrimo kaita vystėsi dvejopai: visų pirma, kontekstualumo diskursas kito viso meno projekto realizacijos metu, tik paskutiniame fotomontažų cikle „Stotis“ apsisota ties dviem pagrindiniais kontekstais – reprezentaciniu ir tranzitiniu; visų antra, kito atvaizdo dekonstravimo metodika. Pirmuose fotomontažų cikluose vizualiai naudoti griauinančios dekonstrukcijos principai. Vėliau tolygiai pereita prie kuriančios dekonstrukcijos taikymo.³⁰⁴ Būtent pastarieji pasikeitimai ir sąlygojo dekonstruoto (at)vaizdo perskaitomumo ir suvokimo problematiką.

Dėl pasirinktos temos aktualinimo perdėtai vizualizuotas destruktivių plyšių kontekstas, tai nulėmė tyrimo sufokusavimas tik į vieną aktualią temą ir stebėjimo medžiagos gausa. Antrame meno projekto etape atsitraukiama nuo destruktivių plyšių – tranzitinio konteksto, tiriamas miesto viešųjų erdvių laukas, jo panaudojimo dekonstruojant galimybės. Atsiradus dviems priešingiems kontekstams ištirta jų sąveika ir padaryta išvada, jog šio santykio aktualizacija turi prasidėti ne nuo tranzitinių, bet nuo reprezentacinių viešųjų erdvių konteksto dekonstrukcijos.

³⁰⁴ *Kurianti dekonstrukcija* – kuriant dekonstrukciją tiesiogiai nenaudojami esami, jau sukurti objektai arba jų dalys. Dekonstrukcijai įgyvendinti sukuriama nauji vaizdai ir objektai, priskiriant tik jiems būdingas sąvokas ir intelektualias kolektyvines reikšmes. Tokiu būdu sukurtas dekonstrukcijas sudėtingiau pritaikyti, visuomenėje jos ne iškart pripažįstamos, nes savyje neturi istoriškai susiklosčiusių, dažniausiai esamiems ir žinomiems objektams būdingų, kolektyvinių reikšmių. Žr. p.163.

Remiamasi menininkų M. Navako, L. Parulskio ir E. Rakauskaitės kūryba³⁰⁵, kuri patvirtina reprezentacinių viešųjų erdvių dekonstravimo, siekiant aktyvuoti tam tikrus visuomenės sluoksnius, politikos poveikumą. Kaip žinome dalyvio (at)vaizdas ir destruktivių ir reprezentacinių miesto erdvių kontrastas tik sustiprina (at)vaizdo perskaitomumą, žiūrovo dėmesys koordinuotai nukreipiamas į socialinį pranešimą, todėl (at)vaizdo suvokimo problemą iššaukia dekonstravimo metodika. Pirmoje meno projekto stadijoje taikoma tiesioginė, vizualiai elementari, griauianti dekonstrukcija.³⁰⁶ Miesto struktūros objektai tarpusavyje jungiami į fantastinius ir neįtikėtinus darinius, mega struktūras, pavyzdžiui, tokias kaip M. Navako ant operos ir baleto teatro stogo uždėta vaza arba tiesiog pradanginami, panašiai kaip L. Parulskio „Dingęs Vinius“, todėl suvokėjas dekonstrukciją identifikavo nesunkiai. Šias (at)vaizdo deformacijas galėjo suprasti Vilniaus miesto viešųjų erdvių nepažįstantis žiūrovas, nepriklausomai nuo jo amžiaus, išsilavinimo, tautybės ir pan. Antroje stadijoje, siekiant (at)vaizdo daugiaprasmiškumo ir interpretacijos begalybės, fotomontažai kuriami taikant kuriančios dekonstrukcijos principą – vaizdams ir objektams juose, priskiriamos naujos sąvokos, intelektualios kolektyvinės reikšmės arba socialinė problematika. Tai netiesioginė dekonstrukcija, kai perkeliant nedidelį objektą arba nežymiai pakeičiant reprezentacinio objekto struktūros dalį sukuriamos naujos vietos, objekto sociokultūrinės prasmės. Šias (at)vaizdo dekonstrukcijas gali perskaityti tik Vilniaus miesto viešųjų erdvių kontekstą žinantis žiūrovas. Meno projekto tyrimo laukas – Vilniaus atvejis, todėl probleminis (at)vaizdo perskaitomumo ir suvokimo diskursas daugiau susijęs su fotomontažų viešinimu už Vilniaus miesto ribų, bet ne su pagrindine meninio tyrimo tikslu grupe. Reikia paminėti, jog meno projekto sklaida tiesiogiai

³⁰⁵ „Ne(i)vykę projektai“ – įvairūs neįgyvendinti projektai, įstrigę tarp šiapus ir anapus. Tai keistos fotografinės manipuliacijos, pristatančios utopinį Vilnių; garso takelis nesukurtam filmui, nesankcionuotų performansų dokumentacija. Fotošopu sukurtos architektūrinės intervencijos į gerai pažįstamus miesto pastatus ir erdves provokuoja susimąstyti apie viešųjų erdvių politizavimą. *Eglės Rakauskaitės paroda „Ne(i)vykę projektai“ galerijoje „Artifex“*, in: www.artnews.lt, [interaktyvus], įkelta 2013-09-04, [žiūrėta 2015-03-04], <http://www.artnews.lt/egles-rakauskaites-paroda-neivyke-projektai-galerijoje-artifex-20110>

³⁰⁶ *Griauianti dekonstrukcija* – kuriant dekonstrukciją naudojami sukurti vaizdai, istorijos ir objektai. Sugriauamos anksčiau sukurtos taisyklės, jos reformuluojamos. Išardant ir perkonstruojant egzistuojančius objektus dekonstruojamos ir jų istoriškai susiklosčiusios visuomeninės kolektyvinės reikšmės. Perkonstravimo principu sukurta dekonstrukcija dažniausiai pasirenkama nagrinėjant aktualią problematiką, tokiu būdu suvokėjui lengvai perduodama socialinė žinutė. Žr. p. 163.

susijusi su aktyvuojamomis tranzitinėmis miesto viešosiomis erdvėmis, ypač su jų dalyviais.

Vienintelis likęs neapibrėžtumas, susijęs su meno projektu „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ yra fotomontažų viešinimas – meninio tyrimo santykis su žiūrovu, arba kaip teigia Lina Michelkevičė, dalyviu.³⁰⁷ L. Michelkevičė savo daktaro disertacijoje „Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema“ (2014) tiria dalyvavimo praktikas šiuolaikiniame mene ir apibrėžia žiūrovo (dalyvio) realizaciją kuriant meno objektus arba procesus. Atsisakant galerijinio eksponavimo meno projekte, žiūrovas įtraukiamas į meno kūrinio eksponavimą. Fotomontažų demonstravimas be dalyvio neįmanomas, kadangi projektas viešinamas jam pažįstamoje aplinkoje – destruktiviuose miesto struktūros plyšiuose. (At)vaizdo dekonstrukcijos žiūrovui pristatomos kasdieninėje aplinkoje, kurioje jis gali lengviau suvokti ir interpretuoti meno projektą. Tokiu eksponavimu siekiama didesnės meno projekto sklaidos bei greitesnės visuomenės refleksijos. Pavyzdžiui, fotomontažų ciklas „Gatvė“ (2013) pristatomas pasirinktoje gatvių sankryžoje reklaminiame stende patalpinant tos pačios sankryžos (at)vaizdo dekonstrukciją. Fotomontažai iš ciklų „Tiltas“ ir „Tunelis“ (2014) rodomi požeminėse pėsčiųjų perėjose ir po tiltais juos klijuojant ant sienų. Ši dalyvavimo praktika meno kūrinio eksponavime pagrįsta šiandieninio žiūrovo apatija parodinėms meno afišavimo erdvėms. Meninis tyrimas eksponuojamas dekonstruojamose viešose miesto erdvėse – taip tiesiogiai įvaizdinama aktuali socialinė problematika ir realizuojamas „menininko kūrybinis dalyvavimas visuomeniniuose procesuose“.³⁰⁸ Pirmojo fotomontažo ciklo „Upė“ sklaida dėl biurokratizmo, susijusio su ekspozicija upės erdvėje, įgyvendinta kaip dalyvavimo praktika. Mobili paroda „Upė“ (2012) buvo platinama kavinių tinke

³⁰⁷ „Dalyvavimo praktikas galima pavadinti viena iš šiuolaikinį meną charakterizuojančių tendencijų, įsitvirtinusių tiek, kad dalyvavimo ir bendradarbiavimo terminai tapo perdėtai populiariais ir ne visada pagrįstai vartojamais menininkų, kuratorių ir meno kritikų žodyne. Įvilioti į patrauklaus epiteto pinkles dažnai pamirštame įsigilinti, apie ką konkrečiai dalyvavimą eina kalba ir ką dalyvavimas duoda pačiai kūrinio struktūrai, jo pristatymui ir recepcijai.“ Lina Michelkevičė, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: tarp estetiškos ir socialinės tikrovės*, renginys iš ciklo „Tyrėjai. PhD serija“, 2014 m. gruodžio 2 d., ŠMC skaitykloje.

³⁰⁸ „Čia dalyvavimas, kaip sąvoka, gali būti suvokiamas dvejopai – tai ne tik auditorijos (neprofesionalų) dalyvavimas meno pociuose ir projektuose, bet ir menininko kūrybinis dalyvavimas visuomeniniuose procesuose“ žr. Lina Michelkevičė, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, p. 55.

„Coffee inn” Vilniuje „Bad Dog” atvirukų pavidalu, lankytojai galėjo pasiimti ir išplatinti patinkančius fotomontažus. Visus eksponatus (atvirukus) vienoje vietoje buvo galima apžiūrėti tik atidarymo renginyje. Šiuo atveju eksponavimo dalyvavimu paremta meno projekto praktika yra pagrindinė visuomeninės intelektualios gamybos priemonė ir sklaidos būdas, o jos socialinis ir estetinis diskursas suteikia galimybę autoriui dalyvauti socialiniuose procesuose ir tuo pačiu realizuoti sukaupą meninę patirtį.

BENDROSIOS IŠVADOS

Teorinis diskursas

Disertacijoje teorinis diskursas pristatomas remiantis su dekonstrukcija, dekonstrukcijos teorija ir filosofija bei dekonstruktyvistiniu dizainu susijusios literatūros analize. Galima išskirti šias dekonstrukcijos metodo ir dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo savybes:

1) Dekonstrukcijos teorija nėra vienalytė, viena mintimi pagrįsta kritinė sistema. Tai universali teorija galinti polemizuoti, kintanti priklausomai nuo kritinio lauko, todėl sąlyginai apibrėžiama. Suvokiant dekonstrukcijos teorijos struktūrą ir žinant visas sudedamąsias dalis daug lengviau stebėti šios teorijos kaitą, kuri istoriškai prasidėjo kaip teksto analizė ir iki šių dienų tęsiasi kaip aplinkos deformacija.

2) Dekonstrukcijos teorijos, dekonstruktyvistinių minčių ir idėjų vizualus realizavimas glaudžiai susijęs su technologiniu ir skaitmeniniu progresu, todėl dekonstrukcijos susidūrimas su realybe yra vienas iš visuomenės inovatyvumą katalizuojančių veiksnių. Dekonstrukcijos teorijos (teksto) virsmas vaizdu sąlygojo naujų, su vizualumu susijusių sąvokų atsiradimą. Šią vizualią dekonstrukciją galima apibūdinti, kaip humanišką, neatsiejamą nuo destruktivaus, sukrečiančio emocinio ir estetinio turinio, todėl tapusi individualiu judėjimu dekonstruktyvizmo filosofija atsiskyrė nuo pirminės dekonstrukcijos teorijos.

3) Dekonstravimo metodų ir priemonių gausa neleidžia šio reiškinio pavadinti vienu žodžiu, taipogi lengvai įvardinti panašumus ir dėsningumus, susijusius su vizualiniu dekonstrukcijos panaudojimu, todėl dekonstruktyvistinio dizaino negalima apibūdinti naudojant stiliaus sąvoką, jis turi būti individualiai tyrinėjamas ir aptariamas. Dekonstruktyvistinis dizainas turėtų būti suvokiamas kaip dizainas aukštinantis ne tik estetines objekto savybes, bet ir gilų filosofinį kontekstą. Filosofinis turinys, tūnantis kiekviename šio dizaino objekte, įžvelgiamas kaip individualus intelektualumas sąlygojantis kolektyvinį inovatyvumą. Dekonstruktyvistai kūrybos pradžioje rėmėsi dekonstrukcijos teorija, tačiau vėliau pradėjo taikyti individualius dekonstravimo metodus. Dekonstrukcijos teorija yra pirmasis dekonstruktyvistus vienijantis veiksnys, antrasis veiksnys – kūrybos įrankių stygius. Parametrizmas išsprendė šią problemą ir sąlygojo skirtingų individualių dekonstruktyvistinių stilių susijungimą, o dekonstruktyvi kūryba, išreikšta parametrizmo įrankiu, įgavo bendras geometrines formas ir tuo pačiu bendras teorines reikšmes.

4) Kurianti dekonstrukcija sąlygojanti naujas socialines reikšmes inovatyviai veikia visuomenines socialines kolektyvines reikšmes. Vykstant dekonstrukcijos atmetimo reakcijai visuomenėje susiformuoja ne tik pasipriešinimo ideologija, bet tuo pačiu metu sukuriamos ir inovatyvios abejonės. Griaunančios dekonstrukcijos principas, dekonstruojant vaizdus, istorijas ir objektus naudojamas kuriant šiuolaikinį dizainą. Sugriaunamos anksčiau sukurtos visuomeninės estetinės taisyklės, jos performuluojamos ir iš naujo pateikiamos. Išardant ir perkonstruojant egzistuojančius, istoriškai susiklosčiusius, objektus dekonstruojamos ir jų visuomeninės kolektyvinės reikšmės, todėl griaunančios dekonstrukcijos principas daugiausiai naudojamas socialiniuose projektuose ir meno kūriniuose. Šie meno kūriniai, dekonstruodami istorinį pėdsaką išreiškia susiklosčiusias socialines problemas. Dekonstruotas objektas turi netiesioginį ryšį su kiekvienu visuomenės nariu, nes ši dekonstrukcijos forma kalba apie visiems bendros pastovios aplinkos nepastovumą ir sąlygoja jos intelektualią ir tuo pačiu fizinę kaitą.

Visuomenės diskursas

Disertacijoje suformuotas visuomenės arba socialinis diskursas pristatomas remiantis autoriaus profesine patirtimi, anketinio tyrimo ir visuomenės stebėjimo duomenų analize. Galima išskirti tokias bendriausias socialinio lauko ir dekonstruktyvistinio dizaino santykiavimui būdingas ypatybes:

1) Dekonstravimu pasiekiamas stiprus sociokultūrinės aplinkos inovatyvumas – sugriaunant nusistovėjusius fizinės realybės vaizdus pakeičiamos įsisenėjusios visuomeninės nuostatos. Visuomenė nenoriai priima inovatyvius pasikeitimus, naujovės yra susijusios su egzistencine dekonstrukcija, todėl naujos idėjos vertinamos skeptiškai, o inovatyvi kūryba suprantama ir įsisavinama palaipsniui. Dekonstravimo pagalba sukuriama ne tik aplinką tausojantis architektūrinis produktas, bet ir išsaugomos socialinės kolektyvinės vietos reikšmės, urbanizuotos aplinkos tapatumas, kuriamas vietos išskirtinumas, stiprinamas ir nuolat palaikomas socialinės aplinkos istorinis identitetas. Sociokultūriniu požiūriu svarbūs architektūros kokybę nulemiantys procesai, tokie kaip estetikos įvaizdžio ir bendruomeniškumo jausmo bei vietos identiteto kūrimas yra lengviau pasiekiami dekonstruojant esamą urbanistinę struktūrą.

2) Norint suvokti istorinių miesto erdvių prasmę ir problematiką reikia jas dekonstruoti, pakeičiant individo bei visuomenės sąmonėje nusistovėjusias miesto viešųjų erdvių prasmes. Dekonstruotos miesto erdvės, kaip atsinaujinę kultūros objektai, turi didelę reikšmę socialiniam bei kultūriniam miesto, kaip socialinės terpės tobulėjimui, todėl savaime suprantama, kad seniai susiformavę miesto kultūros objektai negali likti nepakitę ir toliau būti socialiai populiari. Siekiant išsaugoti istorinius miesto objektus reikia juos dekonstruoti pritaikant šiuolaikiniams miestiečių poreikiams, nepamirštant palikti susiklosčiusias pagrindines socialines kultūros objekto reikšmes. Miesto kultūros objektas turi kolektyvines-bendras ir asmenines – visuomenines reikšmes, kurias pakeisti sudėtinga, nes nuo jų priklauso kultūros objekto prasmė. Prarandant kultūros objekto reikšmes, sunaikinamas ir pats kultūros objektas.

3) Dekonstruktyvistinis dizainas, sukurtas taikant kuriančios dekonstrukcijos principus inovatyviai veikia kultūrinį lauką, o griaušančios

dekonstrukcijos – socialinį lauką. Dizainerių (menininkų) sukurti dekonstruktyvūs dizaino objektai dėl savo ideologinio sudėtingumo visuomenėje dalinai suvokiami, todėl stipriau veikia tą pačią terpę, kurioje buvo sukurti. Dekonstruktivistinis dizainas, kuriamas pagal griaušančios dekonstrukcijos principus inovatyviai veikia socialinį lauką. Iš skirtingų elementų sukurtos dizaino objektų funkcijos, formos ir reikšmės transformacijos visuomenėje yra nesudėtingai suvokiamos ir įsisavinamos, todėl daro įtaką didžiajai visuomenės daliai. Inovatyvumo kelias gali būti suvokiamas kaip uždaras ratas, kurio pradžia – dekonstruktyvi aplinka. Dekonstruktivią aplinką savaip atvaizduoja menas, kurio kūrybą inovatyviai išreiškia dizaineriai ir projektuotojai. Jų sukurti dizaino objektai daro įtaką sociumui, kuris savo ruožtu kuria naują dekonstruktyvią aplinką.

4) Dekonstruktivistinis dizainas visuomenėje sukuria prieštaravimus, ginčus ir nesutarimus, bet ne kompromisus, siekia atskleisti aktualią problematiką per kontrastus ir abejones, nurodo netikėtus ir dar netaikytus problemos sprendimo būdus. Dekonstruktivi metodika veikia kaip būdas, padedantis globaliai viešinti ir spręsti sudėtingas, svarstomas, dažnai tiesiog neturinčias teisingo atsakymo problemas. Dekonstruktijos pagalba akcentuojamas vizualikos emocionalumas, kuris padeda identifikuoti regimąją informaciją, susieti ją su tam tikru socialiniu kontekstu. Dekonstruktivistinio dizaino artefaktai generuoja platesnį reikšmių lauką, todėl visuomenė skirtingai supranta abstrakčias formas ir vaizdus, to pasekoje sukuriamos skirtingos socialinės problematikos interpretacijos.

5) Dekonstruktivistinis dizainas laikomas vienu iš pagrindinių inovatyvios aplinkos konstravimo elementų, kuriančių tiesioginį ryšį su visuomene. Visuomenė, žvelgiant iš asmeninės pozicijos, dizainą suvokia kaip saviraiškos ir individualumo priemonę, padedančią išsiskirti iš kitų visuomenės narių. Dekonstruktivizmas, savo sudėtingumu sąlygoja šį individualumą ir išskirtinumą. Didžioji visuomenės dalis dizainą suvokia kaip inovacijų šaltinį ir technologizacijos proceso sudedamąją dalį. Dizaino pavyzdžiai juos skatina domėtis naujovėmis, keičia požiūrį į supančią aplinką, nuolat stebina, priverčia susimąstyti apie naujas technologines daiktų tobulinimo galimybes. Visuomenėje dekonstruktyvistinis dizainas, kaip vienas iš visuomenės inovatyvumo aspektų, vertinamas teigiamai.

Autoriaus diskursas

Disertacijoje praktinis diskursas remiasi autoriaus meniniu tyrimu ir empirinėmis įžvalgomis, susijusiomis su (at)vaizdo dekonstravimo metodika fotografijoje, grafiniame ir pramoniniame dizaine, taip pat šiuolaikinio meno praktikose. Žvelgiant į šiuos meno laukus per praktinį santykį išskiriamos šios ypatybės:

1) Taikant fotografijos dekonstravimo metodus nesudėtingai pasiekiamas sociokultūrinės aplinkos dėmesys ir inovatyvumas, tokiu būdu dekonstruktyvistinis dizainas keičia visuomeninį tikrovės suvokimą. Ne visada dekonstruojant pasiekama žiūrovo interpretacinė įvairovė, kartais sukurta interpretacijų begalybė suvokėją gali privesti prie paprastesnio iracionalaus vaizdo suvokimo. Tačiau tai neišvengiama sąlyga, būtina naujai sukurtų vaizdų perskaitymui ir tuo pačiu iššūkis ne tik suvokėjui, bet ir pačiam kūrėjui, siekiant suprasti visų naujai sukurto vaizdo interpretacijų visumą. Dekonstrukcinė prieiga sustiprina emocinę vaizdo žinutę, kurią lengviau priima ir supranta šiandieninis vartotojas, nes vizuali komunikacija kuriama iš visuomenei nusibodusio informacinio lauko.

2) Dekonstruktyvistinis dizainas išsiskiria savo kūrybiškumu, emocionalumu, eksperimentiškumu ir procesualumu. Dekonstruktyvistinio dizaino emocionalumas ir kūrybinė ekspresija veikia socialinį lauką, tačiau tai paviršutinis emocinis ryšys, kurio pakanka laikinai paveikti visuomeninį atvirumą, individo toleranciją bei kūrybišką saviraišką. Kultūros laukas, priešingai nei socialinis, kuris dekonstrukciją tik stebi ir įsisavina, emocionalumą realizuoja savo kūryboje – kūrybinis sektorius. Eksperimentiškumas pasireiškia taikant dekonstrukcijos metodą, valingai arba nesąmoningai traktuojant atsitiktinius vaizdus, priešingas formas, skirtingas reikšmes. Rezultatas nenuspėjamas ir nevaldomas kaip pats dizaino kūrimo procesas. Viena dekonstruktyvistinio dizaino dalis – objektai, kuriami su tikslu, vedami poreikio arba yra susiję su socialine problematika. Kita dalis – smalsumu pagrįsta meninė ekspresija. Pastaroji dalis kūrybiškai veikia savo aplinką – kūrybinį sektorių, kuris daugiau susijęs su pramoniniu dizainu ir realizacija. Procesualumas inovatyvumo prasme svarbesnis nei galutinis produktas. Siekiant realizuoti sudėtingus objektus iš pradžių išrandami nauji įrankiai ir priemonės, todėl kuriant objektą dekonstruojamas ir procesas. Dekonstrukcijos realizacija sąlygoja dizaino įrankių tobulėjimą, praplečia galimybes, iš

naujo išrandamas procesualumas, sukuriamas unikalus ir inovatyvus produktas.

3) Dalyvio (at)vaizdo nepakanka sufokusuoti ir tinkama linkme nukreipti žiūrovo dėmesį, todėl fotomontažuose siekiant išsaugoti daugiaprasmiškumą svarbiausia konteksto realizacija. Kuriant sudėtingas, netiesiogines paraleles tarp miesto kasdienybės objektų ir tyrimo erdvių užmaskuojamas socialinis pranešimas. Iš vienos pusės, tarpusavyje jungiant tokius reiškinius kaip erdvė – laikas, objektas – procesas, procesas – laikas, procesas – problema, objektas – socialinė reikšmė, konstruojamas (at)vaizdo daugiaprasmiškumas ir interpretacinė aibė. Iš kitos pusės, prarandamas kontekstas, žiūrovo nepasiekia pagrindinis pranešimas, susijęs su eskaluojama socialine problema. Kaip nuoroda į pristatomą problemą naudojamas dalyvio (at)vaizdas, tačiau žiūrovui sunku suvokti kuriam erdvėlaikiui jis priklauso ir ką jis reprezentuoja. Dalyvis palaiko ryšį su žiūrovu, bet yra tik tarpinis – jungiantis elementas tarp dviejų kontekstų.

4) Kuriančios dekonstrukcijos taikymas (at)vaizdo konstrukcijoje sąlygoja perskaitomumo ir suvokimo problematiką. Kuriant tiesioginę, vizualiai elementarią griaušančią dekonstrukciją miesto struktūros objektai tarpusavyje jungiami į fantastinius ir neįtikėtinus darinius, todėl dekonstrukcija nesunkiai identifikuojama. Šios (at)vaizdo deformacijos suprantamos konteksto nepažįstančiam žiūrovui, nepriklausomai nuo jo amžiaus, išsilavinimo, tautybės. Taikant kuriančios dekonstrukcijos principą – vaizdams ir objektams juose, priskiriamos naujos sąvokos, intelektualios kolektyvinės reikšmės arba socialinė problematika. Tai netiesioginė dekonstrukcija, kai perkeliant nedidelį objektą arba nežymiai pakeičiant objekto struktūros dalį sukuriamos naujos vietos, objekto sociokultūrinės prasmės. Šias (at)vaizdo dekonstrukcijas gali perskaityti tik kontekstą žinantis žiūrovas.

[illegible]

TRUMPA VEIKLOS ISTORIJA

- 2011 10 -12 04 Atlikta su pirmąja projekto dalimi susijusi fotofiksacija (Ciklas „Upė“). Surinkta pasirinktos vietos (upė) vizualinė bei socialinio pobūdžio tekstinė informacija. Sukurtas meno projekto tinklapis: www.miestoplyšiai.carbonmade.com Meno projekto tinklapis anglų kalba: www.citycracks.carbonmade.com
- Socialiniame tinklapyje Facebook sukurtas su meno projektu susijęs asmeninis tinklapis: <http://www.facebook.com/pages/Dekonstruojami-plyšiai-miesto-struktūroje/212498895507335>
- Meno doktorantų seminaro metu pristatytas meno projektas, 2012-04-18 VDA (Dizaino inovacijų centro 110 aud.) Sukurtas ir išplatintas meno projektą pristatantis plakatas. Sukurta pasipildanti, interaktyvi paroda meno projekto tinklapyje www.miestoplyšiai.carbonmade.com (upė / gatvė / tiltas / tunelis / stotis).
- Sukurtas ir pristatytas kino filmas „Architecture deconstruction as re-application (Simon Starling / Gordon Matta-Clark/ Friedensreich Hundertwasser)“; Filmo peržiūra ir diskusija įvyko 2012-05-10. ARCHkino koliažas su Ignu Lukausku: <http://www.facebook.com/events/294216470655986/> ARCHplatforma: <http://archplatforma.wordpress.com>;
- 2012 06 Baigtas pirmasis fotografijų ciklas „Upė“. Atlikta su antrąja projekto dalimi susijusi fotofiksacija (Ciklas „Gatvė“). Surinkta pasirinktos vietos (gatvės) vizualinė bei socialinio pobūdžio tekstinė informacija.
- Baigtas antrasis fotografijų ciklas „Gatvė“. Susisteminta pirminė nagrinėjamų miesto viešųjų erdvių problematika. Pradėta su trečiąja projekto dalimi susijusi fotofiksacija (Ciklas „Tiltas“).
- Mobili paroda „Upė“, 2012 11 15. Parodos viešas pristatymas, diskusija. Coffee Inn Vokiečių g. 18 Vilnius. Mobili paroda „Upė“ – tai 16 juodai baltų fotomontažų, pristatančių upės upės erdvės problematiką. Platinama 20 000 vnt. tiražu Vilniaus ir Kauno mieste „Bad Dog“ atvirukų pavidalu.

- Interviu straipsniui apie vykdomą meno projektą. 2012 12 20, Vilija Andrulevičiūtė, „Kai žmogus neina pas meną, menas ateina pas žmogų“, in: bznstart.lt, Prieiga per internetą: <<http://www.bznstart.lt/verslas/verslo-gidas/831/Kai-zmogus-neina-pas-mena-menas-ateina-pas-zmogus>>
- Meno doktorantų seminaro metu pristatytas meno projektas, 2013-05-08, VDA (Dizaino inovacijų centro 110 aud.).
- Paroda „Gatvė“, 2013 05 18-25, Vilnius. Parodos formatas – reklaminis stendas, stovintis Savanorių pr. - Žemaitės g. sankryžoje. Eksponuojamas pasirinktos sankryžos fotomontažas, pristatantis gatvės erdvės problematiką.
- Konferencija, verslo įžvalgų performansas, „Pasaulis jau pasikeitęs: talentingų jaunų Pasaulio Lietuvos žmonių patirtis, idėjos naujo požiūrio siekiančiam verslui – naujų būdų kurti verslo ir socialines inovacijas paieška“, 2013 06 18-21, Trakai. Pranešimo tema „Kai žmogus neina pas meną, menas ateina pas žmogų“.
- 2013–2104 Pabaigtas trečiasis fotografijų ciklas „Tiltas“ (25 fotomontažai pristatomi meno projekto internetinėje svetainėje). Pabaigtas ketvirtasis fotografijų ciklas „Tunelis“ (25 fotomontažai pristatomi meno projekto internetinėje svetainėje). Pradėta su penktąja projekto dalimi susijusi fotofiksacija (Ciklas „Stotis“).
- Meno doktorantų paroda „Išklotinė“, 2014 04 30, VDA parodų salėse „Titanikas“, Maironio g. 3, Vilnius
- „Paroda [Tiltas] ir [Tunelis]“, publikacija internete, 2014 04 25, in: ilblog.weebly.com, Prieiga per internetą: <<http://ilblog.weebly.com/1/post/2014/04/tiltas-ir-tunelis.html>>
- Paroda [Tiltas] ir [Tunelis], 2014 04 24, Vilnius, PC „Panorama“ požeminė pėsčiųjų perėja, Konstitucijos pr. požeminė pėsčiųjų perėja. Pristatoma 50 fotomontažų.
- „Meno projektas: dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, publikacija internete, 2014 03 31, in: 7dienos.lt, Prieiga per internetą: <<http://www.7dienos.lt/meno-projektas-dekonstruojami-plyšiai-miesto-strukturoje-galerija/>>
- Meno doktorantų seminaro metu pristatytas meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, 2013-12-11, VDA (Dizaino inovacijų centro 110 aud.).
- 2014 06 Pabaigtas penktasis fotografijų ciklas „Stotis“ (25 fotomontažai pristatomi meno projekto internetinėje svetainėje). Pabaigtas meno projektas. Visi fotografijų ciklai (5x25 fotomontažai) pristatomi meno projekto internetinėje svetainėje. Prieiga per internetą: <<http://miestoplyšiai.carbonmade.com>>
- Konferencijos „Meno doktorantų skaitymai“ metu pristatytas meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, 2014 05 16, VDA (Dizaino inovacijų centras, 112 aud.).
- Skaitmeninė paroda „Stotis“. Pristatoma meno projekto internetinėje svetainėje ir socialiniuose tinklapiuose, 2014 11 25. Prieiga per internetą: <<http://miestoplyšiai.carbonmade.com/projects/4131201>>

- Meno doktorantų seminaro metu pristatytas meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, 2015-01-21, VDA (Dizaino inovacijų centras, 110 aud.).
- Susitikimas / Paskaita 2kr. magistrantams. „Architektūra medijose – dekonstrukcijos metodas“. 2014 11 13, VDA / Architektūros katedra.
- Mokslinė stažuotė, konferencija „SHARE Conference Aarhus: Artistic research, critical practices and contemporary cities“, finansuojama VDA. Danija, Aarhus. 2 dienos, 2014 04 20-21
- 2014–2015 Baigtas meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“. Visi fotografijų ciklai (5x25 fotomontažai) pristatomi meno projekto internetinėje svetainėje. Prieiga per internetą: <<http://miestoplyšiai.carbonmade.com>>
- Konferencijos „Meno doktorantų skaitymai“ metu pristatytas meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“, 2015 04 29, VDA („Titanikas“, 1a). „Mnemosinės ledkalnis“ - antroji jungtinė VDA meno doktorantų kūrybos paroda, 2015 04 23-05 09, VDA („Titanikas“, 2a).
- „Dekonstruotas Vilnius“ publikacija internete, 2015 04 19, in: madeinvilnius.com, Prieiga per internetą: < <http://www.madeinvilnius.com/lt/kultura/dekonstruotas-vilnius/i/>>
- Pristatymas ir diskusija „Diskusija su VDA studentais“. Pristatytas meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ ir dekonstrukcijos realizavimo galimybės šiuolaikinio meno kontekste. 2015 05 07, VDA / 401 kab., architektūros katedra.

Aish Robert, *Woodbury Robert, Multi-level interaction in parametric design. In Smart Graphics*, Berlin: Springer Berlin/Heidelberg, 2005.

Ankele Gudrun, Zyman Daniela, *Los Carpinteros Handwork: Constructing the World*, Köln: Walther König, 2011.

Argyris Chris, Schön Donald, *Organizational Learning: A Theory of Action Perspective. Reading*, MA: Addison Wesley, 1978.

Arranz Angel, *Dismantling the time: a theoretical and practical basis for sinusoidal deconstruction*, Hague: Master Thesis Institute of Sonology Royal Conservatory of The Hague, 2008.

Barry Peter, *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: University Press, 1995.

Bauman Zygmunt, *Globalization. Human Consequences*, Buenos Aires: Background Economic Culture, 1999.

Beck Ulrich, *Freedom and Capitalism: Conversations with Johannes Willms*, Barcelona: Paidós, 2000.

Berger Peter Ludwig, Luckmann Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London: Penguin Press, 1967.

Bitard Pierre, Julie Basset, *Design as a tool for innovation*, INNO-GRIPS Mini Study 05, 2008.

Blackwell Lewis, *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*, Laurence King Publishers, 2nd edition, 2000.

Borja Jordi, Muxi Zaida, *Public Space: City and Citizenship*, Barcelona: Electa, 2003.

Bružas Almantas, „Nuo vizualumo prie ideologijos. Trys priežastys, dėl kurių dekonstruktyvizmo architektūra negalėtų būti postmodernizmo

architektūros tęsinys“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis, Vilnius*, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemas ir interpretacijos*, p. 109–120.

Buchloh Benjamin H.D., „*Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*“, in: *October*, Vol. 55, 1990, p. 23–107.

Burke Gregory, *Simon Starling: cuttings [supplement]*, Toronto: Power Plant, 2008.

Butkus Tomas, „Urbanistiniai kultūrinės funkcijos modeliai, Kultūrinė miesto funkcija, (metodologinės prielaidos ir koncepcijos kontūrai)“, in: *Urbanistika ir architektūra*, Vilnius, 2005, XXIX tomas, Nr. 2, p. 2–5.

Canclini García, *Different, uneven and disconnected. Intercultural map*, Barcelona: Gedisa, 2004.

Chakraborty Judhajit, *Deconstruction: From Philosophy to Design*, Arizona: State University, 2006.

Christopher Norris, Andrew Benjamin, *What is Deconstruction?*, London: Academy Editions, 1988.

Cross Nigel, *Designerly Ways of Knowing*, Berlin: Springer, 2006.

Čiegis Remigijus, Gavenauskas Algirdas, „Darnus vystymasis – poveikis gyvenimo kokybei“, in: *Vadyba, Klaipėda: Vakarų Lietuvos verslo kolegija*, nr. 1 (6). 2005, p.75–79.

Derrida Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.

Derrida Jacques, „Interview with Guy Scarpetta, 1971“, in: „*Positions*“, English edition, Chicago & London: University of Chicago Press, 1981, p.41–43.

Derrida Jacques, *Dissemination*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Derrida Jacques, *Deconstruction and the Possibility of Justice*, Routledge, 1992.

Derrida Jacques, *Margins of Philosophy*, Brighton: Harvester, 1988.

Diserens Corinne, *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press Limited, 2003.

Douglas C. McMurtrie, „The Philosophy of Modernism in Typography“, in: Bierut, M., Helfand, J., Heller, S., Poynor, R. ed., *Looking Close 3: Critical Writings on Graphic Design*, US: Allworth Press, 1999, p. 40–42.

Druitt Matthew, *Kazimir Malevich: suprematism*, Guggenheim Museum, 2003.

DTI, *Creativity, Design and Business Performance*, DTI Economics Paper No.15, 2005.

Ehn Pelle, *Participation in Design Things*, PDC '08 Proceedings of the Tenth Anniversary Conference on Participatory Design, 2008.

Eisenman Peter, *House of Cards*, Oxford: Oxford University Press, 1987.

Eisenman Peter, *Wexner Center for the Visual Arts*, New York: St. Martin's Press, 1989.

Eisenman Peter, *Diagram Diaries*, New York: Universe Publishing, 1999.

Ellis John M., *Against Deconstructioun*, Princeton University Press, 1989.

Goel Ashok K., *Design, analogy, and creativity*, Atlanta: Georgia Inst. of Technol, 2002.

Goldberger Paul, *Counterpoint: Daniel Libeskind in Conversation with Paul Goldberger*, The Monacelli Press, 2008.

Griswold Wendy, *Culture and Society in Changing World*, Chapter 1: *Culture and the Cultural Diamond*, Chapter 2: *Cultural Meaning*, USA: Pine Forge, 2008.

Grynsztejn Madeleine, *Olafur Eliasson*, London: Phaidon Press, 2003.

Grosz Elizabeth, Eisenman Peter, *In-Between: The Natural in Architecture and Culture*, Architecture

From The Outside: Essays On Virtual And Real Space, USA: MIT Press, 2001.

Grunskis Tomas, „Apie kai kurias šiuolaikines aikščių formavimo tendencijas Lietuvoje“, in: *Urbanistika ir architektūra*, Vilnius, 2009, 33(3): p. 135–144.

Guy Brad, Shell Scott, *Design for Deconstruction and Materials Reuse*, Florida: University of Florida, 2002.

Yu Myung-hee, *Daniel Libeskind*, OPUS 1946–present, South Korea: I-Park, 2007.

Kleijer Evert, *Instrumenten van de Architectuur: De Compositie van Gebouwen*, Amsterdam: Uitgeverij Sun, 2004.

Florida Richard, *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books, 2002.

Forty Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, New York: Thames & Hudson, 2000.

Frampton Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in 19th and 20th century architecture*, Cambridge (Mas.): MIT Press, 2001.

Frampton Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, 3rd edition, 1992.

Fry Tony, *Design as Politics*, Oxford: Berg, 2010.

Hadid Zaha, Dochantschi Markus, *Zaha Hadid – Space for Art: Contemporary Arts Center*, Cincinnati, Lars Muller Publishers, 2004.

Hatchuel Armand, „Towards Design Theory and Expandable Rationality: The Unfinished Programme of Herbert Simon“, in: *Journal of Management and Governance*, 5 (3–4), 2001, p. 260–273.

Hawthorn Jeremy, *Moderniosios literatūros teorijos žinyas*, Vilnius: Tyto Alba, 1998.

Heinen Hilde, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.

Jeffrey Kipnis, Thomas Leeser, *Chora L Works*, New York: The Monacelli Press, 1997.

Jencks Charles, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, London: Wiley, 2011.

Johansson Michael, *Familiar Abstractions*, Norway: Vigeland–museet/Bono, 2013.

Jurgutienė Aušra, *Dekonstrukcija*, Vilniaus pedagoginis universitetas, Vilnius, 2003.

Kačerauskas Tomas, „Miesto erdvės ir kultūros naratyvai“, in: *Urbanistika ir architektūra*, Vilnius, 2011, 35(2): p. 141–146.

Kahn Louis, „Silence and Light“, in: R. Twombly (ed.), Louis Kahn: *Essential Texts*, New York: W. W. Norton & Company Ltd, 2003, p. 89–108.

Kavanaugh Leslie Jaye, *The Architectonic of Philosophy: Plato, Aristotle, Leibniz*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

Kinčinitis Virgilijus, „Naujoji lietuvių meninė fotografija: nuo konceptualizmo – į dekonstrukciją“, in: *Lietuvos rytas*, Nr. 116, p. 56–67.

Koolhaas Rem, *Content*, New York: Taschen, First Edition edition, 2004.

Kosuth Joseph, „Art After Philosophy (1969)“, in: Osborne Peter, *Conceptual Art: Themes and movements*, London: Phaidon, 2002.

Kraniauskas Liutauras, „Miesto erdvė ir subkultūrų dinamika Klaipėdoje 1991–2010 m. (1)“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, Nr. 1, p. 174–176.

Kriaučionienė Monika, Jucevičius Giedrius, Ragauskas Arminas, *Inovatika ir inovacinės technologijos*, Kauno Technologijos Universitetas, 2008.

Lambert Ray, *Measuring and modelling design in innovation, Presented at Blue Sky II: What Indicators for Science, Technology, and Innovation Policies in the 21st Century?*— OECD and Statistics Canada, 2006.

Langston Craig, *The Sustainability Implications of Building Adaptive Reuse*, Beijing: CRIOCM, 2008.

Laužikienė Raimonda, *Miestų viešosios erdvės. Kūrybiškumas ir meninė intervencija*, Klaipėda: VšĮ Klaipėdos ekonominės plėtros agentūra, 2010.

Lee Pamela, *Object to Be Destroyed: The work of Matta-Clark*, Boston: The MIT Press, 2001.

Libeskind Daniel, *Daniel Libeskind: Countersign*, Rizzoli, First edition, 1992.

Libeskind Daniel, *The Space of Encounter*, New York: Universe Publishing, 2000.

Libeskind Daniel, *Radix–matrix*, Munich and New York: Prestel–Verlag, 1997.

London Aguilar, *The City and Urban Life Through the Urban Imaginary*, Santiago de Chile, 2007.

Lotus International, „Contrasting concepts of harmony in architecture: debate between Christopher Alexander and Peter Eisenman“, in: *Stories of buildings*, Nr. 40, 1983, p. 60–68.

Lupton Ellen, Miller J. Abbott, „Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory, Design in Deconstruction“, in: *Special issue of Visible Language on graphic design history*, eds. Andrew Blauvelt, 1994, p. 9–11.

Lupton Ellen, „Deconstruction and Graphic Design: History Meets Theory“, in: *Typotheque*, No. 16, February 2009, p. 6–7.

Lupton Ellen, *Thinking with Type*, Princeton Architectural Press, 2 Rev Exp edition, 2010.

Mačiulis Algimantas, „Dekonstruktivizmo ir minimalizmo tendencijos šiuolaikinėje Lietuvos architektūroje“, in: Vilniaus gedimino technikos universitetas, Vilnius, 2013, *daktaro disertacija: Šiuolaikinės Lietuvos architektūros meninės raiškos tendencijos*, p. 107–132.

Maffesoli Michel, *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*, London: Sage, 1998.

Manacsa Gerry, Lidwell William, *Deconstructing Product Design*, Rockport Publishers, Reprint edition, 2011.

Marres Noortje, „Issues spark a public into being: A key but often forgotten point of the Lippmann–

Dewey debate”, in: Latour Bruno, Weibel Peter, *Making Things Public*, Cambridge MA: MIT Press, 2005, p. 13–21.

Meisler Stanley, „Daniel Libeskind: Architect at Ground Zero”, in: *Smithsonian magazine*, March 2003, p. 3–12.

Michael Beirut, William Drenttel, Steven Heller, *A Brave New World: Understanding Deconstruction, Looking Closer 1*, New York: Allworth Press, 1997.

Michelkevičė Lina, *Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniam mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014.

Montabonel Sebastien, Lewis Emma, *Suspended Disbelief: The Photography of Noemie Goudal*, London: Edel Assanti, 2012.

Morrison Richard, *For ever thinking outside the boxy*, London: The Times, 2007.

Moure Gloria, *Gordon Matta-Clark*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

Nesbitt Kate, *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.

Norman Don, *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*, Basic Books, 2004.

Open Cube, „Arts Numériques / Rencontres / Événements”, in: *France, Le Cube, Anarchitec3/Olivier Ratsi*, Nr. 10, p. 2–6.

Oržikauskas Gytis, „Erdvinis naratyvas ir formos percepcija istorinės ir šiuolaikinės architektūros kompozicijose”, in: *Vilniaus gedimino technikos universitetas*, Vilnius, 2013 5(3): 289–295.

Osborne Peter, *Conceptual Art: Themes and movements*, London: Phaidon, 2002.

Papadakis Andreas, Cooker Catherine, Benjamin Andrew, *Deconstruction: Ominbus Volume*, New York: Rizzoli International Publications, 1989.

Paraskos Michael, „Anarchy in the UK”, in: *British art magazine The Jackdaw*, London: January 2013, p. 11–15.

Pearman Hugh, *Walls hold back the forgetting*, Zeitgeist, 1998.

Philippa Marlies, *Etymologisch Woordenboek*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003

Philippi Simone, *Friedensreich Hundertwasser, Kunst Haus Wien*, Koln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1999.

Plato, *Described in the Timeaus*, trans. H.D.P. Lee, London: Harmondsworth, 1965.

Poynor Rick, „After Cranbrook: Katherine McCoy on the Way Ahead”, in: *Eye Magazine: The International Review of Graphic Design*, 2009, No. 3, p. 6–12.

Poon Brian, „Buildings Recycled: City Refurbished”, in: *Journal of Architectural Education*, London, 54(3), 2001, p. 191–194.

Power Dominic, *The Future in Design: The Competitiveness and Industrial Dynamics of the Nordic Design Industry*, Uppsala: Sweden Centre for Research on Innovation and Industrial Dynamics, 2004.

Rehn Alf, De Cock Christian, „Deconstructing Creativity”, in: T. Rickards, M. Runco & S. Moger (eds.), *Routledge Companion of Creativity*, London: Routledge, 2011, p.6–8.

Rehn Alf, Vachhani Sheena, „Innovation and the Post-Original: On Moral Stances an Reproduction”, in: *Creativity and Innovation Management*, 15(3), 2006, p. 310–322.

Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Translated by Gabriel Rockhill, London, 2004.

Royle Nicolas, Bennington Geoff, *Deconstructions: A User's Guide*, London: Palgrave Macmillan, 2000.

Rorty Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Ch. 6: „From ironist theory to private allusions: Derrida”, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Rubavičius Vytautas, *Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003.

Salingaros Nikos, *Anti-Architecture and Deconstruction*, Umbau-Verlag, 3rd edition, 2008.

Samara Timothy, *Making and Breaking the Grid: A Graphic Design Layout Workshop*, Massachusetts: Rockport, 2002.

Saussure Ferdinand, *Course de Linguistique Générale*, New York: McGraw Hill, 1966.

Schneider Bernard, *Daniel Libeskind Jewish Museum Berlin*, Munich and New York: Presetel-Verlag, 1999.

Schrage Michael, *Getting Beyond Ideas: The Future of Rapid Innovation*, London: Wiley, 2010.

Schumacher Patrik, *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*, London: Wiley, 1 edition, 2011.

Schumpeter Joseph, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York: Harper, 1975.

Shanken Edward A., *Telematic Embrace, Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness by Roy Ascott*, California: University of California Press, 1 edition, 2007.

Seeman Allen, *Cost-effective Deconstruction by a Combination of Dismantling, Sorting and Recycling Processes*, Germany: CIB Publication, University of Karlsruhe, 2002.

Sennett Richard, *Flash and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, New York and London: W.W. Norton, 1994.

Stamm Bettina, *Managing Innovation, Design and Creativity*, Publisher: John Wiley & Sons, 2008.

Stevens James Curl, *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: University Press, 2007.

Swann Gavin Peter, Birke Daniel, *How do creativity enhance business performance ? A framework for interpreting the evidence, Think piece for DTI Strategy Unit*, Final report, Nottingham university Business School, 2005.

Tether Bruce, *Design in Innovation: Coming out from the Shadows of R&D?*, London: Presented at

DTI Event to launch the results of the UK Innovation Survey, 2006.

Venturi Robert Charles, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art Press, 1990.

Verganti Roberto, *Design Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean*, Harvard Business Press, 2013.

Vidler Anthony, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, 2002.

Virginia Postrel, *The Substance of Style: How the Raise of Aesthetic Value is Remaking Commerce*, New York: Harper Collins, 2003.

Wall Jeff, *Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, in Ann Goldstein and Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art*, Los Angeles, 1995.

Wild Lorraine, *Katherine McCoy: Expanding Boundaries*, The American Institute of Graphic Arts, 2009.

Williamson Terry, *Understanding Sustainable Architecture*, London: Spon Press, 2003.

Wines James, *Green Architecture*, Koln: Taschen, 2000.

Valiauga Artūras, „Reklamos fotografija: Žmogaus atvaizdo naudojimas reklaminėje fotografijoje“, in: *Reklaminė fotografija*, Vilnius, 2011, p. 85–93.

Virbašienė Jūratė, Vileniškė Indrė, „Darnios architektūros kūrimo urbanizuotoje aplinkoje prielaidos“, in: *Urbanistika ir architektūra*, Vilnius: Technika, Priedas, T. 33, 2009, p. 363–373.

Virbašienė Jūratė, Vileniškė Indrė, „Darnios pastatų architektūros genotipas ir fenotipas“, in: *Urbanistika ir architektūra*, Vilnius: Technika. ISSN 1392-1630 print / ISSN 1648-3537 online. T. 35, nr. 2, 2011, p. 82–91.

Žukauskaitė Audronė, *Anapus signifikato principo: dekonstrukcija, psichoanalizė, ideologijos kritika*, Vilnius: Aidai, 2001.

INTERNETINIAI ŠALTINIAI

Andriulytė Algė, *Liudas Parulskis*, in: www.letmekoo.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-03-01], <http://www.letmekoo.lt/artists/liudas-parulskis/>
Ar pagaliau pavyks įrodyti meilę upei?, in: [interjeras.lt](http://www.interjeras.lt), [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-16], <http://www.interjeras.lt/naujiena/ar-pagaliau-pavyks-irodyti-meile-upei>

Bergdoll Barry, Eisenman Peter, Tschumi Bernard, Wigley Mark, *Deconstructivism: Retrospective Views and Actuality*, video in: [moma.org](http://www.moma.org), [interaktyvus], įkelta 2013-22, [žiūrėta 2013-11-04], <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/255>.

Bočiulytė Rita, *Fotomenininko Dariaus Vaičekausko parodoje – „Dekonstrukcijos“*, in: [Kaunodiena.lt](http://www.kaunodiena.lt), [interaktyvus], įkelta 2012-09-16, [žiūrėta 2012-11-26], <http://kauno.diena.lt/naujienos/kultura/fotomenininko-dariaus-vaicekausko-parodoje-dekonstrukcijos-450126>.

Communication towards a Thematic Strategy on the Urban Environment (COM(2004)60 final [interaktyvus], įkelta 2004 [žiūrėta 2012-05-05], http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/en/com/2004/com2004_0060en01.pdf.

DiSalvo Carl, *Design, democracy and agonistic pluralism*, 2010, in: *Design, Philosophy, and Politics*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-12-10],

<http://designphilosophypolitics.informatics.indiana.edu/?p=123>

Eglės Rakauskaitės paroda „Ne(i)vykę projektai“ galerijoje „Artifex“, in: www.artnews.lt, [interaktyvus], įkelta 2013-09-04, [žiūrėta 2015-03-04], <http://www.artnews.lt/egles-rakauskaites-paroda-neivyke-projektai-galerijoje-artifex-20110>

Eglinskaitė Akvilė, *Augustinas Našlėnas*, *fotografuojantis siurrealistas*, in: www.kulturpolis.lt, [interaktyvus], įkelta 2014-11-15, [žiūrėta 2015-03-03], <http://www.kulturpolis.lt/dedikuota-klaipedai/augustinas-naslenas-fotografuojantis>

Eliinbar, *Daniel Libeskind's Inspiration Sources & „The Crystal Buildings“*, in: [archidialog.com](http://www.archidialog.com), [interaktyvus], įkelta 2011-10-08, [žiūrėta 2013-11-10], <http://archidialog.com/tag/crystal-buildings>.

Erbacher, Doris and Kubitz, Peter Paul, *You appear to have something against right angles*, in: *The Guardian*, [interaktyvus], įkelta 2007-10-11, [žiūrėta 2013-11-09], <http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/11/architecture>.

Four Hands Partners With Innovative Furniture Designer, Thomas Bina to Launch New Label and Collection: bina, in: *PR Newswire* / [interaktyvus], įkelta 2013-09-03, [žiūrėta 2014-03-22], <http://www.prnewswire.co.uk/news-releases/four>

hands-partners-with-innovative-furniture-designer-thomas-bina-to-launch-new-label-and-collection--bina-152881055.html.

Gatvės meno festivalyje L. Parulskis manipuliuoja miestu, in: www.lrytas.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-16, <http://kultura.lrytas.lt/daile/gatves-meno-festivalyje-l-parulskis-manipuliuoja-miestu.htm>

Grath Susan Mc, *Daniela Edburg – Drop Dead Gorgeous*, in: Nuestra Mirada Magazine, [interaktyvus], įkelta 2010-05-24, [žiūrėta 2012-12-03], <http://revistanuestramirada.org/en/home/daniela-edburg-drop-dead-gorgeous>.

Haddi Gil, *Grungy Design: The Devolution of Luxury*, in: TrendReports/ [interaktyvus], įkelta 2013-11-12, [žiūrėta 2014-03-20], <http://www.trendreports.com/article/grungy-design>.

Guide to the Commission's architectural policy [interaktyvus], Brussels, 23rd of September 2009 C(2009) 7032 final [žiūrėta 2012-05-05], http://ec.europa.eu/civil_service/docs/comm_guide_en.pdf.

Idėjų albumai/ Mindaugas Navakas, in: www.ugdome.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-03-01], <https://smp2014me.ugdome.lt/>

Yablon Stephen, *A Conversation with Daniel Libeskind*, in: Jewish Currents, [interaktyvus], įkelta 2003-09-14, [žiūrėta 2013-11-10], <http://www.syarch.com/articles/Jewish>.

Koder Selim, *Interview with Peter Eisenman*, in: Ars Electronica, [interaktyvus], archyvas 1992, [žiūrėta 2013-03-23], http://90.146.8.18/en/archiv_files/19941/E1994a_044.pdf

Olda Danny, *Olivier Ratsi's Presidential Deconstructions*, in: Beautiful Decay / [interaktyvus], įkelta 2012-11-05, [žiūrėta 2012-12-02], <http://beautifuldecay.com/2012/11/05/olivier-rastis-presidential-deconstructions>.

Šapoka Kęstutis, *Dekonstruoti, perkonstruoti, rekonstruoti. Dariaus Vaičekausko paroda „Dekonstrukcijos“ Vilniaus „Prospekto“ galerijoje*, in:

[Artnews.lt](http://artnews.lt), šiuolaikinio meno dienraštis, [interaktyvus], įkelta 2012-01-16, [žiūrėta 2012-11-27], <http://www.artnews.lt/dekonstruoti-perkonstruoti-rekonstruoti-dariaus-vaicekausko-paroda-„dekonstrukcijos“-vilniaus-„prospekto“-galerijoje-13923>.

Kinčinaitis Virginijus, *Interpretacijos. Postmodernizmas, vizualinė kultūra*, in: <http://virgislt.tripod.com>, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-28, <http://virgislt.tripod.com/interpretacijos.htm>

LeWitt Sol, *Paragraphs on Conceptual Art, Artforum, June 1967*, in: Radicalart, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-04-10], <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>.

Libeskind Daniel, *Imperial War Museum North Earth Time*, [interaktyvus], archyvas 2006, [žiūrėta 2013-04-25], <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/imperial-war-museum-north/>

Lucarelli Fosco, *La ville rangée, by Armelle Caron*, in: <http://socks-studio.com>, [interaktyvus], įkelta 2011-02-01, [žiūrėta 2014-03-05], <http://socks-studio.com/2011/02/01/la-ville-rangee-by-armelle-caron>.

Lucarelli Fosco, *Variations on a Dark City and other Works by Espen Dietrichson*, in: SOCKS media art architecture, [interaktyvus], įkelta 2012-09-26, [žiūrėta 2012-11-30], <http://socks-studio.com/2012/09/26/variations-on-a-dark-city-and-other-works-by-espen-dietrichson>.

Lukošius Arnoldas, *Internete – rekviem ir himnas Lietuvos sportui*, in: lrytas.lt, [interaktyvus], įkelta 2012-08-16, [žiūrėta 2012-12-06], <http://www.lrytas.lt/-13449673961343663302-internete-rekviem-ir-himnas-lietuvos-sportui.htm>.

Lupton Ellen, *The Academy of Deconstructed Design*, Eye Magazine, Vol. no.3, 1991 [interaktyvus], įkelta 2011-09-13, [žiūrėta 2012-12-15], <http://eyemagazine.com/feature.php?id=12&fid=370>.

Mandrijauskaitė Jurga, *KULTFLUX @ Kultūros platforma prie Neries*, in: www.g-taskas.lt, [interaktyvus], žiūrėta 2015-02-15, <http://www.g-taskas.lt/kultflux-kulturos->

Mason Christopher, *A Shanghai Auntie Mame*, in: The New York Times / [interaktyvus], įkelta 2007-12-20, [žiūrėta 2014-03-23], http://www.nytimes.com/2007/12/20/garden/20pearl.html?pagewanted=print&_r=0.

Menininkė E. Rakauskaitė *niekada nebus nuobodi*, in: www.lrytas.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-16], <http://kultura.lrytas.lt/meno-pulsas/menininke-e-rakauskaite-niekada-nebus-nuobodi.htm>

Metcalfe John, *Can You Spot What's Wrong With These Urban Scenes?*, in: The Atlantic Cities / Place Matters, [interaktyvus], įkelta 2012-10-15, [žiūrėta 2012-12-05], <http://www.theatlanticcities.com/arts-and-lifestyle/2012/10/can-you-spot-whats-wrong-these-urban-scenes/3591>.

Muschamp Herbert, *ART/ARCHITECTURE; Zaha Hadid's Urban Mothership*, in: New York Times, [interaktyvus], įkelta 2003-06-08, [žiūrėta 2013-11-15], <http://www.nytimes.com/2003/06/08/arts/art-architecture-zaha-hadid-s-urban-mothership.html?pagewanted=all&src=pm>.

Neries krantinės įgaus šiuolaikinį rūbą, in: www.ivilnius.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-15], <http://www.ivilnius.lt/suzinok/aktualijos/neries-krantines-igaus-siuolaikini-ruba/>

„Parkuok kitaip“ kviečia kartu keisti Vilniaus viešąsias erdves, in: www.15min.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-03], <http://www.15min.lt/naujiena/laisvalaikis/ivykiai/parkuok-kitaip-kviecia-kartu-keisti-vilniaus-viesasias-erdves-291-223100>

Patrik Schumacher: The Future is Ready to Start, in: Theory Against Theory, [interaktyvus], įkelta 2012-06-26, [žiūrėta 2013-11-16], <http://theoryagainsttheory.wordpress.com/tag/zaha-hadid/>.

Project H, in: www.projecthdesign.org, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-12-11], <http://projecthdesign.org/>

Schumacher Patrik, *Parametricism as Style – Parametricist Manifesto, Presented and discussed at the Dark Side Club, 11th Architecture Biennale, Venice 2008*, in: patrikschumacher.com, [interaktyvus], įkelta 2008-09-25, [žiūrėta 2013-11-16], <http://www.patrikschumacher.com/index.htm>.

Seward Aaron, *Focus on Fabrication > Nervous System*, in: Archpaper / [interaktyvus], įkelta 2013-05-16, [žiūrėta 2014-03-20], <http://archpaper.com/news/articles.asp?id=6653>.

Tomkevičiūtė Karolina, *Visi prieš vamzdį. O kas su juo?*, in: www.15min.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-16], <http://www.15min.lt/naujiena/aktualu/nuomones/visi-pries-vamzdi-o-kas-su-juo-18-31520>

Wehrli Ursus, *Ursus Wehrli tidies up art*, in: TED talk, [interaktyvus], įkelta 2008-11-12, [žiūrėta 2014-08-23], http://www.ted.com/talks/ursus_wehrli_tidies_up_art?language=en

Vilniuje vyksta „Parkuok kitaip“ dienos, in: www.delfi.lt, [interaktyvus], [žiūrėta 2015-02-03], <http://www.delfi.lt/news/daily/lithuania/vilniuje-vyksta-parkuok-kitaip-dienos.d?id=58889543>

Zukowsky John, *Industrial design, Postmodern design and its aftermath*, in: Encyclopædia Britannica / [interaktyvus], įkelta 2013-11-14, [žiūrėta 2014-03-18], <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/286993/industrial-design>.

LENTELIŲ IR ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

1 lentelė. Ignas Lukauskas, *Trys dekonstrukcijos inovatyvumo žingsniai*, 2012.

2 lentelė. Ignas Lukauskas, *Dekonstrukcijos teorija vizualinių komunikacijų dizaine*, 2013.

3 lentelė. Ignas Lukauskas, *Dekonstravimo metodai ir priemonės*, 2013.

1. Ignas Lukauskas, *Ferdinand'o de Saussure ir Jacques'o Derrida ženklų (signifikanto) teorijų vizualus palyginimas*, 2013.

2. Peter Eisenman, *Individualių namų projektai: House I, II, III, VI*, 1967-1971, in: Ecole.co, [interaktyvus], <http://www.ecole.co/classics/eisenman/>

3. Peter Eisenman, *Išskaidymo metodo panaudojimas architektūroje, House X*, Bloomfield Hills (USA), 1983, in: Behance.net, [interaktyvus], <http://www.behance.net/gallery/Peter-Eisenman-House-X/175763>

4. Peter Eisenman, *Wexner vaizduojamojo meno centras*, Columbus, Ohio, 1989, in: Archinect.com, [interaktyvus], <http://archinect.com/features/article/49090085/still-ugly-after-all-these-years-a-close-reading-of-peter-eisenman-s-wexner-center>

5. Peter Eisenman, *Chora L Works projekto maketas*, Paris, 1982, in: Stephan Dobney, Eisenman Architects. Selected and Current works, Victoria: Images Publishing Group, USA, 1995, p. 102.

6. Peter Eisenman, *Chora L Works parko skaidymas*, Paris, 1982, in: Jean-Francois Bedard, Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978-1988, Canadian Centre for Architecture, New York: Rizzoli International, 1994, p.12.

7. Christoph Elsener, *Tektonika, topologija, tipologija*, in: google.co.uk, [interaktyvus], <http://images.google.co.uk/images?ndsp=18&hl=en&um=1&q=christoph+elsener&start=90&sa=N>

8. a. F. Gehry Vitra dizaino muziejus, 1989, b. D. Libeskind „Westside“ prekybos ir laisvalaikio centras, 2008), c. Z. Hadid geležinkelio stotis Insbruke, 2007, [interaktyvus], in: Fee-d.nl, <http://free-d.nl/project/show/id/466>

9. Dekonstruktivistų paroda, *Deconstructivist Architecture, 25Years Later*, MoMA galerija, Niujorkas, 2013, in: world-architects.com, [interaktyvus], <http://www.world-architects.com/en/pages/deconstructivist-architecture-25>.

10. D. Libeskind žydų muziejaus Berlyne (1999–2001) koncepcijos schema, in: Conceptual Diagrams in Creative Architectural Practice: The case of Daniel Libeskind's Jewish Museum, [interaktyvus], http://www.cc.gatech.edu/aimosaic/faculty/nersession/papers/Conceptual%20Diagrams_Libeskind_Dogan%20%20Nersession_ARQ.pdf.

11. D. Libeskind, a. Royal Ontario muziejus, Torontas, Kanada, 2007, b. Denverio meno muziejus, Koloradas, Jungtinės Amerikos Valstijos, c. Run Run Shaw Creative Media centras, Honkongas, 2011, in: daniel-

- libeskind.com, [interaktyvus], <http://daniel-libeskind.com/projects/royal-ontario-museum>.
12. Z. Hadid parametrinis dizainas. a. Viduržemio jūros istorijos muziejaus projektas, 2009, b. Paviljono interjeras, Paryžius, 2011, c. Vandens maišytuvas „Triflow“, 2011, d. Šviestuvai „Sawaya & Moroni“, 2012, in: plusmood.com, [interaktyvus], <http://plusmood.com/2009/03/regium-waterfront-zaha-hadid-architects>.
 13. Gordon Matta-Clark: a. *Pier In/Out, Pier 14*, Niujorkas, 1973, b. *W-Hole House: Rooftop Atrium*, Genuja, 1973, c. *Conical Intersect*, Paryžius, 1975, d. *Day's End*, Niujorkas, 1975, in: openhousebcn.wordpress.com, [interaktyvus], <http://openhousebcn.wordpress.com/2012/06/19/openhouse-barcelona-macba-shop-gallery-installations-deeper-cut-art-architecture-gordon-matta-clark/#more-5996>
 14. Simon Starling, *Shedboatshed, Mobile Architecture No 2*, Bazelis, Šveicarija, 2005, in: [theguardian.com](http://www.theguardian.com), [interaktyvus], <http://www.theguardian.com/uk/2005/oct/16/turnerprize2005.arts>
 15. Architektūros dekonstravimas kaip aplinkos ir bendruomenės indentiteto formavimo būdas. a. Daugiabučių renovacija, b. F. Hundertwasser, *Maishima Incineration Plant*, Osaka, Japonija, 1997–2000, in: [arx](http://arx.novosibdom.ru/node/1804), [interaktyvus], <http://arx.novosibdom.ru/node/1804>
 16. Wendy Griswold, *Kultūros deimanto schema*, 2008, in: Griswold Wendy, *Culture and Society in Changing World*, Chapter 1: Culture and the Cultural Diamond, USA, Pine Forge, 2008, p.15.
 17. Wendy Griswold, *Socialinių reikšmių atspindžio modelis*, 2008, in: Griswold Wendy, *Culture and Society in Changing World*, Chapter 2: Cultural Meaning, USA, Pine Forge, 2008, p. 23.
 18. Ignas Lukauskas, *Cranbrook komunikacijos diagrama*, 1989.
 19. Grafisches Büro, *If Fonts Were Dogs*, 2010, in: arch2o.com, [interaktyvus], <http://arch2o.com/if-fonts-were-fonts-grafisches-buro/>
 20. a. Daniel H. Cantwell's, *Graphic Deconstruction 1*, 2013. b. Dani Alvarado–Speager, *Autism Poster Series*, 2011 c. David Carson, *The End of Print*, 1995. d. David Carson, *Back to Old School*, 1998, in: 2143.tumblr.com, [interaktyvus], http://38.media.tumblr.com/aNI5MLGyb4fsw1zrvScP3PUo_500.jpg
 21. a. Lucas Lima, *Caught in Transition*, 2012. b. Armelle Caron, *Everything Tidy*, 2013. c. Raul teodoro, *Aka Mustaxd*, 2012, in: [visualnews.com](http://www.visualnews.com), [interaktyvus], <http://www.visualnews.com/2012/02/06/caught-in-transition-collages-by-lucas-lima/>
 22. a. Andrea Pinchi, *Deconstructing Images*, 2011 b. Anything Else, *Deconstruction of CMYK & RGB*, 2011. c. James Bradley, *Deconstructing earlier posters*, 2012, in: [andreapinchi.it](http://www.andreapinchi.it), [interaktyvus], <http://www.andreapinchi.it/deconstructing-images/>
 23. Ignas Lukauskas, *Pramoninis dekonstruktyvistinis dizainas*, klasifikacija, 2014.
 24. a. Ryan Gander, *Reconstruction and deconstruction of furniture*, 2010. b. Jessica Rosenkrantz, *Jesse Louis-Rosenberg, Cell Cycle line*, 2007. c. Stefan Wieland's, *White of My Eyes*, 2012, in: design-milk.com, [interaktyvus], <http://design-milk.com/deconstruction-cell-cycle-by-nervous-system/#!bQZ5qk>
 25. a. Alexander Gendell, *The Leaf chair*, 2013. b. Tembolat Gugkeav, *Tectonic Bookcase*, 2013. c. Linda Kostowski, *The T-Shirt*, 2013. d. Kitaplik Modelleri, *Beyaz modern*, 2013, in: [brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org), [interaktyvus], http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/210171/Leaf_Chair
 26. a. Thomas Bina, *Environment Furniture*, 2010. b. Shao Fan, *'Deconstructed' chairs*, 2005. c. Hannes Grebin, *German parlour/living room*, 2009, in: luxuryforthehome.com, [interaktyvus],

- <http://luxuryforthehome.com/2011/03/living-green-a-little-of-everything-eco/>
27. a. Carl Mitsch, *Matryoshka M-Cups*, 2009. b. Jay Mug, *Sushi Stapler*, 2011. c. Dan Corson, *Drip IV Seattle*, WA, 2008. d. Colarusso Giuseppe, *Improbability*, 2013, in: designyoutrust.com, [interaktyvus], <http://designyoutrust.com/2013/06/sushi-stapler/>
 28. a. Martino Gamper's, *100 chairs in 100 days*, 2009. b. Eva Chytilek, *Der 5. Stuhl*, 2012. c. Martino Gamber, *100 chairs in 100 days*, 2009, in: design-vagabond.com, [interaktyvus], <http://www.design-vagabond.com/2008/09/100-chairs-by-martino-gamper.html>
 29. Ignas Lukauskas, *Kurianti dekonstrukcija–kultūrinis laukas, griauianti dekonstrukcija–socialinis laukas*, 2014.
 30. a. Darius Vaičekas, *Dekonstruota Violetos Bubelytės fotografija*, 2010, in: Artnews.lt, [interaktyvus], <http://www.artnews.lt/dekonstruoti-perkonstruoti-rekonstruoti-dariausvaicekausko-paroda-„dekonstrukcijos“-vilniaus-„prospekto“-galerijoje-13923>.
b. Espen Dietrichson, *Fotomontažas iš ciklo „Variations on a Dark City“*, 2012. in: Architizer News, [interaktyvus], http://www.architizer.com/en_us/blog/dyn/52229/artist-espendietrichson-dramaticallydeconstructs-lyons-modernistbuildings.
c. Olivier Ratsi, *Fotomontažas iš projekto „WYSI*not*WYG“*, 2011, in: wysi-not-wyg.com, [interaktyvus], <http://www.wysi-notwyg.com/anarchitecture/france/evry>.
d. Olivier Ratsi, *Fotomontažas iš ciklo „Once Upon a Time the Presidents“*, 2012, in: thecreatorsproject.com, [interaktyvus], <http://www.thecreatorsproject.com/blog/presidential-portraits-as-digital-glitchcollages>.
 31. a. Robert Rickhoff, *Fotomontažas iš ciko „Out of Place“*, 2012, in: petapixel.com, [interaktyvus], <http://www.petapixel.com/2012/10/13/clever-photo-manipulations-thatshow-scenes-youll-never-see/#more-79911>.
 - photo-manipulations-thatshow-scenes-youll-never-see/#more-79911.
 - b. Imantas Boiko, *Baseinas*, 2012, in: imbo.lt, [interaktyvus], <http://imbo.lt/?gallery=manipuiation>.
 32. a. Vilius Petrauskas, *Geležinio vilko sapnas*, 2009, in: fotokudra.lt, [interaktyvus], <http://fotokudra.lt/img.php?img=277187>.
b. Tomas Kauneckas, *Year 2039*, 2009, in: behance.net, [interaktyvus], <http://www.behance.net/gallery/Year-2039-by-Tomas-Kauneckas/358509>.
c. Carlo Verso, *Fotomontažas iš „Post Apocalyptic Vilnius“*, 2010, in: behance.net, [interaktyvus], <http://www.behance.net/gallery/Post-Apocalyptic-Vilnius/790831>.
 33. Daniela Edburg, *Mirtis nuo banay*, 2009, in: bonk, [interaktyvus], <http://www.feardoesnotexistinthisdojo.com/bats/2009/8/3/photographydaniela-edburg.html>.
 34. a. SEB banko būsto kredito kampanijos reklama, 2011, in: dansu.lt, [interaktyvus], <http://www.dansu.lt/2011/02/19/sebbusto-kredito-kampanija>.
b. „Silence Family“ albumo viršelis, 2011, in: 15min.lt, [interaktyvus], <http://www.15min.lt/zmones/naujienu/pramogos/muzika/silence-familykovo-10-aja-kviecia-i-gimtadieniusvente-28-190650>.
c. Filmo „Aurora“ plakatas, 2013, in: kinfo.lt, [interaktyvus], <http://kinfo.lt/k-buozytesfantastinemeiles-drama-aurora-pradedakelione-po-lietuva>.
 35. a. Isidro Blasco, *Deconstructing Ways*, 2011. b. Noemie Goudal, *Promenade*, 2010, in: yellowtrace.com, [interaktyvus], <http://www.yellowtrace.com.au/deconstructing-ways-by-isidro-blasco-art-about-sydney/>
 36. a. Los Carpinteros, *Cama*, 2007. b. Los Carpinteros, *„150 People“*, 2012, in: sleek-mag.com, [interaktyvus], <http://www.sleek-mag.com>

mag.com/special-features/2012/12/conceptual-carpenters-2/

37. a. Ursus Wehrli, *Letter Soup and Letter Soup Tidied*, 2011. b. Todd McLellan, *Things come apart*, 2013. c. Paul Veroude, *View Suspended II*, 2012, in: brainpickings.org, [interaktyvus], <http://www.brainpickings.org/2013/03/28/the-art-of-cleanup-ursus-wehrli/>
38. a. Michael Johansson, *Ghost II*, 2009. b. Michael Johansson, *Rubik's Kitchen*, 2007. c. Marjan Teeuwen, *Verwoest Huis Piet Mondriaanstraat 1*, 2011, in: dailytonic.com, [interaktyvus], <http://www.dailytonic.com/compact-order-by-michael-johansson-se/>
39. Ignas Lukauskas, *Kūrybiškumą, dizainą ir inovacijas siejantis modelis – dekonstruktyvistinio dizaino įtaka*. Pagal D. Birke ir G. M. P. Swann'ą, 2005.
40. Ignas Lukauskas, *Kūrybiškumą, dizainą ir inovacijas siejantys modeliai*, pagal D. Birke ir G. M. P. Swann'ą, 2005.
41. Ignas Lukauskas, *Dekonstruktyvistinio dizaino santykis su dizaino (bendraja prasme) kūrybiškumu ir inovacijomis*, 2014.
42. Ignas Lukauskas, *Meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“*, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012.
43. Ignas Lukauskas, *Meno projektas „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“*, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012.
44. a. Liudas Parulskis, *Kitas krantas*, iš ciklo „*Dingęs Vinius*“, 2014, b. Eglė Rakauskaitė, darbas iš ciklo „*Ne(j)vykę projektai*“, 2013, c. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012, d. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Upė*, 2011–2012.
45. Ignas Lukauskas, Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Gatvė*, 2012–2013
46. Ignas Lukauskas, Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Gatvė*, 2012–2013.
47. a. Mindaugas Navakas, *Vilniaus sąsiuvinis (I)*, 1988, (26/80), cinkografija b. Liudas Parulskis, *Opera*, iš ciklo *Vakarinis Vilnius*, 1998 c. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Tunelis*, 2013–2014 d. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Tiltas*, 2013–2014.
48. Ignas Lukauskas, a. b. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Tiltas*, 2013–2014 c. d. Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Tunelis*, 2013–2014.
49. Ignas Lukauskas, Meno projektas „*Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje*“, iš fotomontažų ciklo – *Stotis*, 2014–2015.

PRIEDAI

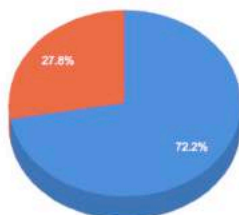
Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas ir poveikis visuomenei
www.apklausa.lt

2012-11-27 - 2014-11-11

Viso peržiūrėjimų 4130
Atsakymų 572

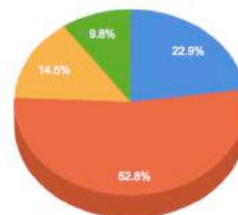
1. Jūsų lytis:

■ Moteris;
■ Vyras.



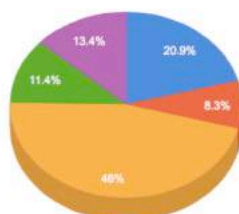
2. Jūsų amžius:

■ 18 – 21 m.;
■ 21 – 30 m.;
■ 31 – 40 m.;
■ daugiau nei 40 m.



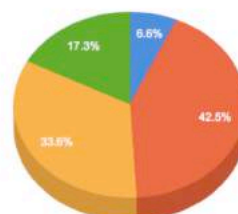
3. Jūsų išsilavinimas:

■ Vidurinis;
■ Aukštesnysis;
■ Aukštasis;
■ Meno krypties išsilavinimas;
■ Jei galite, nurodykite išsilavinimo ir profesinės veiklos sritį.



4. Kaip apibūdintumėte save keliais žodžiais?

■ Esu konservatyvus(-i), nemėgstu permaitinti, turiu tvirtą nuomonę ir nesu linkęs(-usi) jos keisti;
■ Esu konservatyvus(-i), tačiau domiuosi naujomis idėjomis, nors netgi jas pritaikau praktikoje;
■ Esu novatoriškas(-ė), domiuosi visomis rinkoje pasirodžiusiomis naujovėmis;
■ Esu praktiškas(-ė), todėl mane domina ne vaizdas, o funkcijos.



5. Kas Jūsų nuomone yra dizainas?

■ Daiktų meninės išvaizdos konstravimas;
■ Daiktinės aplinkos projektavimas, apimančias platų objektų diapazoną (nuo pieštuko iki naujos kartos aut...);
■ Gyvenamosios aplinkos formavimas;
■ Įvairių gaminių tobulinimas pasitelkiant naujas technologijas, bei inovatyvias...
■ Daiktas, su kuriuo nesudėtingai kasdienėje aplinkoje.
■ Jūsų variantas



6. Kas Jūsų nuomone gali tapti dizaino objektu?

■ Pastato interjeras;
■ Pastato eksterjeras;
■ Informacinių priemonių grafinis apipavidalinimas;
■ Architektūra;
■ Apranga;
■ Platus vartojimo prekių;
■ Visi išvardinti variantai.



7. Ką Jums asmeniškai reiškia dizainas?

■ Būdas pabrėžti savo individualumą naudojant naujus dizaino objektus;
■ Priemonė išsiskirti iš kitų;
■ Daiktas, kuris mane nuolat stebina, priverčia susimąstyti apie naujas technologines da...
■ Gero dizaino pavyzdžiai mane skatina domėtis naujovėmis, keičia požiūrį į supančią aplin...
■ Stengiuosi ignoruoti naujo dizaino apraškus, nes man tai neaktuali;
■ Kitas variantas



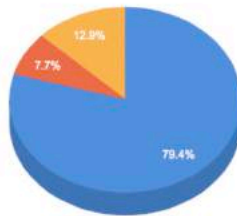
8. Ką dizainas (plačiaja prasme: jeigu traktuotume, kad dizaino objektai, tai visa mus supanti aplinka) reiškia Jums, kaip visuomenės nariui?

■ Niekio;
■ Dizaino sprendimai palengvina mano gyvenimą;
■ Dizaino sprendimai apsunkina mano gyvenimą;
■ Inovatyvus dizainas skatina mane domėtis naujovėmis, patobulintomis produktų galimybėmis;
■ Manau, kad dizainas skatina visuomenę žengti pirmyn;
■ Manau, kad šiuolaikinis dizainas nesitęsėgia į individo poreikius, yra nepato...



9. Kaip manote, ar inovatyvus (naujoviškas, modernus, šiuolaikinėmis technologijomis pagrįstas) dizainas visuomenei teikia daugiau naudos ar žalos?

- Teikia naudą;
- Daro žalą;
- Nedaro jokio poveikio;



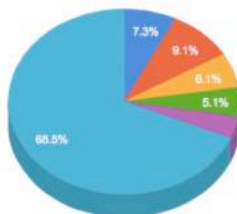
10. Jeigu į 8-ąjį klausimą atsakėte, kad "inovatyvus dizainas teikia naudą", pažymėkite, kokią naudą dizainas teikia:

- Skatina visuomenę tobulėti;
- Padeda pakeisti moralškai pasenusius daiktus naujais;
- Teikia visuomenei estetiško pasigėrėjimo jausmą;
- Generuoja idėjas, kaip pritaikyti naujusias technologijas kasdieniame gy...
- Padeda suderinti produkto funkcionalumą ir išvaizdos santykį;
- Reprezentuoja valstybę, kaip šiuolaikišką ir pilnavertę mod...
- Kitas variantas



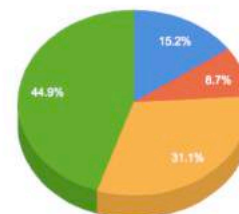
11. Jeigu į 8-ąjį klausimą atsakėte, kad "inovatyvus dizainas daro žalą visuomenei", pažymėkite, kokią neigiamą įtaką įžvelgiate:

- Inovatyvus dizainas supriešina dvi socialines grupes – jaunimą, kuris siekia naujovių neatsižvelgiant į tautos istoriją, ir senąją, kuri siekia autentiškos, išskirtinumo (pvz., tradicijos, kultūros, vertybių)...
- Inovatyvus dizainas neskatina tautinio identiteto, nelieka autentiškos, išskirtinumo (pvz., tradicijos, kultūros, vertybių)...
- Inovatyvus dizaino sprendimai reikalauja papildomų kaštų, kurie gali būti per dideli...
- Inovatyvus dizainas skatina nepastovumo, aplinkos laikinumo jausmą, nes sugriauna senąją, kuri siekia autentiškos, išskirtinumo (pvz., tradicijos, kultūros, vertybių)...
- Kitas variantas
- Neatsakė į klausimą



12. Kokią reakciją inovatyvaus dizaino sprendimai (pvz.: eksperimentinių transporto priemonių prototipų konstravimas) sukelia Jums ir Jūsų aplinkos žmonėms?

- Nekreipi dėmesio į tokius dalykus;
- Kelia prieštaravimus, ypač, jei naujas dizaino kūrinys kėsinasi išstumti senąjį, kuris man patiko arba buvo naudingas;
- Džiaugiu, nes naudingų visuomenei objektų kūrimas ir tobulinimas lengvina mano, kaip individo egzistenciją;
- Skatina susidomėjimą. Jeigu turiu laiko, visada pasidomiu nauju dizaino kūrinium.



13. Ar žinote, kas yra dekonstruktyvistinis dizainas?

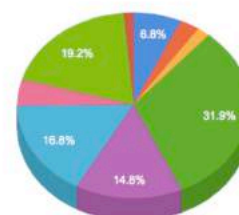
- Taip, žinau;
- Ne, nežinau;
- Esu tokią sąvoką girdėjęs/-usi, bet tikslaus apibrėžimo nežinau;



14. Kuriuose paveikslėliuose, Jūsų nuomone, pavaizduotas dekonstruktyvistinis dizainas?



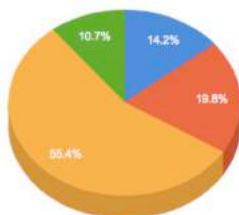
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9



15. Kokias emocijas Jums sukelia šie dekonstruktyvistinio dizaino pavyzdžiai?



- Teigiamas;
- Neigiamas;
- Skatina domėtis, fantazuoti;
- Nekelia jokių emocijų.



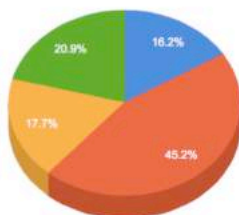
16. Kokias asociacijas, emocijas Jums kelia dekonstruktyvistinis dizainas?

- Neigiamas. Manau, kad tai pasiūlymas iš esamų objektų;
- Neigiamas. Manau, kad tai daugiau meno priemonė, o ne būdas patobulinti objekto fun...
- Teigiamas. Priverčia susimąstyti, kaip tai galėčiau pritaikyti savo aplinkoje;
- Teigiamas. Bet koks bandymas nenaudojamą daiktą ar bet koki kitą objektą panaudoti, p...
- Nekelia jokių emocijų ir asociacijų.



17. Kaip manote, kokie esminiai "tradicinio" ir dekonstruktyvistinio dizaino skirtumai?

- Dekonstruktyvistinis dizainas yra drastiškas, griauantis, o tradicinis kuria kažką naujo;
- Dekonstruktyvistinis dizainas propaguoja naujų idėjų bei technologijų taikymą, o tradicinis, nors ir inovatyvus ...
- Dekonstruktyvistinis dizainas sukelia priešpriešą visuomenėje, o tradicinis – diskusijas;
- Manau, kad abi dizaino rūšys iš esmės yra panašios ir labiau aktualios dizaino kūrėjams, o ne visuomenei.



18. Dekonstruktyvistinis dizainas, kaip naujovė, kelia visuomenės susidomėjimą ir skatina ją tobulėti. Kaip manote, kokiame lygmenyje tai pasireiškia?

- Socialiniame, nes visuomenė priverčiama diskutuoti, prieštarauti arba sutikti, tam būtina burtis į grupes. Taip skatinamas visuomenės ben...
- Kultūriname, nes visuomenė tiesiogiai susidurdama su inovatyviu mąstymu pradeda domėtis šiuo reiškiniu, plėsti ne tik žinių bagažą, bet ir funkcij...
- Meniniame, nes tai lavina kiekvieno individo suvokimą, kas yra meno objektas ar reiškinys, išgyvendina visuomenėje paplitusių archa...



SANTRAUKA

Tyrimo objektas. Dekonstruktivizmas, dekonstruktyvistinio dizaino objektai, taip pat tyrinėjamas visuomenės inovatyvumas bei tobulėjimas, susijęs su dekonstrukcinio metodo panaudojimu vizualiniuose menuose. Pabrėžiama, jog šiandien dekonstruktyvistinis dizainas yra vienas iš veiksnių, generuojančių inovatyvumą ir vystymąsi, estetinį, kultūrinį bei socialinį atgimimą. Dekonstruktinė prieiga išryškina prieštarų jungtį ir kultūrinį pėdsaką, todėl pasitelkta dizaine ji skatina kasdieninės patirties permąstymą. Nagrinėjama bendra dekonstruktyvizmo paskirtis, jo raiškos formos vizualiniuose menuose, taip pat dekonstrukcijos poveikis asmeniui (kaip visuomeninės struktūros vienetui), estetinės jausenos ir išgyvenimo klausimai. Dekonstruktivizmas, kaip pagrindinis tyrimo objektas yra svarbiausias. Tuo pačiu, tiriama ir estetikos kaita šiuolaikinio meno kontekste. Tyrinėjimas apima socialinius, kultūrinius aspektus, susijusius su dekonstrukcija.

Problema. Vienas iš pagrindinių keliamų klausimų yra inovatyvaus dekonstruktyvistinio dizaino poveikio visuomenei nustatymas. Pagrindinė problema – dekonstrukcija ir su ja susijusių dekonstruktyvių meno reiškinių atsiradimas, kaita ir sąveika su visuomene.

Darbo tikslas. Pagrįsti teiginį, jog dekonstruktyvistinis dizainas yra vienas iš veiksnių sąlygojančių inovacijas visuomenėje. Išryškinant teigiamą dekonstruktyvių dizaino objektų ir reiškinių potencialą siekiama nustatyti kaip ir kokiais būdais dekonstruktyvistinis dizainas inovatyviai veikia visuomenę. Dėl šio reiškinio daugiasluoksniškumo, tiriant inovatyvumą, disertacijoje paliečiama nemažai skirtingų aspektų, kaip pavyzdžiui, visuomeninis ir ekologiškumo aspektas. Dekonstruktyvistinio dizaino tema apima ne tik šiuolaikinio meno ar dizaino kūrinių kokybinius kriterijus, bet ir turinį, daugybę skirtingų sociokultūrinių sluoksnių. Kaip reiškinys veikia net tik pramoninio dizaino aplinkoje, bet ir architektūros, grafinio dizaino, fotografijos, konceptualaus meno srityse. Pasirinktos tyrimo kryptys ir aspektai padeda atskelsti charakteringus dekonstruktyvistinio dizaino metodus, jų pritaikymo galimybes.

Darbo hipotezė. Darbe bus patikrinta prielaida, jog dekonstruktyvistinis dizainas veikiantis sociokultūrinę aplinką, sąlygoja naujų inovatyvių idėjų ir išradimų sukūrimą.

Uždaviniai. Suformulavus darbo tikslą, numatytos kompleksinės tyrimo uždavinių grupės, kurios išsamiau detalizuoja siekiamą tikslą ir atspindi jo siekimo etapus bei priemones.

Pirmoji uždavinių grupė remiasi teoriniu diskursu. Analizuojant teorinius tekstus siekiama apibrėžti dekonstrukcijos teoriją ir dekonstruktyvistinį dizainą, taip pat išsiaiškinti panašumus ir dėsningumus, susijusius su vizualiniu dekonstrukcijos panaudojimu. Siekiama nustatyti visuomenės inovatyvumą katalizuojančius veiksniai. Lyginant kuriančios ir griauinančios dekonstrukcijos veikimo principus norima atskleisti šių dekonstrukcijos dalių veikimo sritis ir pobūdį.

Socialiniu diskursu paremta antroji uždavinių grupė siekia ištirti kaip dekonstravimo metodo panaudojimas veikia sociokultūrinę aplinką, kokią įtaką daro socialinių kolektyvinių vietų reikšmėms ir prasmėms. Šioje dalyje tiriamos dekonstravimo metodo panaudojimo galimybės kuriant aplinka tausojančius architektūrinius objektus ir koncepcijas. Siekiant atskleisti dekonstrukcijos reiškinio daugiafunkciškumą pateikiama dekonstravimo kaip aplinkos transformacijos idėja. Ši

uždavinių grupė taip pat kelia tokius klausimus: kaip veikia dekonstruktyvistinis dizainas? Koks jo ryšis su visuomene? Analizuojamas griauančios ir kuriančios dekonstrukcijos principų taikymas dekonstruktyvistiniame dizaine.

Trečioji uždavinių grupė remiasi subjektyviu autoriaus diskursu. Čia siekiama nustatyti dekonstruktyvistiniam dizainui charakteringus bruožus, sąlygojančius jo išskirtinumą ir poveikio inovatyvumą. Analizuojama fotografijos dekonstravimo metodika, aptariamas (at)vaizdo poveikis sociokultūrinei aplinkai, bendram tikrovės suvokimui. Šioje dalyje taip pat siekiama ištirti pagrindines (at)vaizdo dekonstravimo ypatybes, griauančios ir kuriančios dekonstrukcijos principų taikymo niuansus.

Darbo metodai. Mokslinio tiriamojo darbo rašymas vyko keliais etapais, buvo taikomi šie pagrindiniai metodai: dokumentų analizės metodas, lyginamasis metodas, sintezės metodas, apklausos metodas.

Dokumentų analizės metodas – pirminių duomenų rinkimas, literatūros ir šaltinių nagrinėjimas, informacijos kaupimas ir apdorojimas. Pirmajame etape pagrindinis dėmesys skiriamas su (de)konstrukcija (Jacques'as Lacan'as), dekonstrukcijos teorija/filosofija (Jacques'as Derrida, Peter'is Eisenman'as) bei dekonstruktyvizmu susijusios literatūros rinkimu, analizavimu ir studijavimu. Analizuojami pagrindiniai šios srities teoretikų, filosofų ir mokslininkų veikalai, monografijos, reikalinga norminė medžiaga, pavieniai empirinių tyrimų rezultatai. Didesnę laiko dalį užimė informacijos analizavimas ir apibendrinimas.

Lyginamasis metodas – gautų rezultatų ir sukauptos informacijos analizavimas bei palyginimas. Antrajame etape, turint surinktą ir išanalizuotą medžiagą, buvo naudojamas lyginamasis metodas. Šiame etape nagrinėjamos dekonstruktyvizmo apraiškos architektūroje, dizaine (grafinis, pramoninis dizainas) ir šiuolaikiniame mene (fotografija, instaliacija, performansas, pop menas). Tarpusavyje lyginant ir analizuojant skirtingus dekonstruktyvizmo atstovus, buvo bandoma nustatyti kaip dekonstrukcinio metodo panaudojimas vizualiniuose menuose veikia visuomenės inovatyvumą. Aptariami žinomų dekonstruktyvizmo atstovų darbai (Zaha Hadid,

Daniel'io Libeskind'o, Gordon'o Matta-Clark'o), tyrinėjami dizaino objektų inovatyvumo aspektai.

Apklausos metodas – naudojamas anketavimas, kaip patogiausia šio kiekybinio tyrimo forma. Užduodant atviro ir uždaro tipo klausimus anketa „Dekonstruktivistinio dizaino inovatyvumas ir poveikis visuomenei“ [1 priedas] siekiama išsiaiškinti visuomenės žinias apie dekonstrukciją ir dekonstravimą, taip pat sužinoti nuomonę apie dekonstruktyvistinį dizainą. Ši statistika buvo įtraukta į bendrą tyrimų metu surinktos informacijos sintezės procesą, todėl buvo galima kritiškai pažvelgti į tyrimo metu suformuotas išvadas, įsitikinti ar teoriniame darbe suformuota problematika yra aktuali visuomenei.

Sintezės metodas – surinktos informacijos atskirų dalių susiejimas į visumą, interpretavimas. Trečiajame etape buvo nuodugniai analizuojama dizaino reikšmė visuomenei, šiuolaikinio dizaino inovatyvumas, jo inovacijų strategijos. Tiriamojo darbo dalys jungiamos į visumą. Šis metodas leido suvokti nagrinėjamų procesų ir reiškinių mechanizmą, priežastinius – pasekminius ryšius jų elementuose. Tyrimų metu surinkta informacija arba tiksliau jos dalys buvo lyginamos tarpusavyje norint įžvelgti tam tikrus dėsningumus (skirtumus ir panašumus). Toks informacijos sintetinis leido suformuluoti pagrindinius tiriamojo darbo teiginius ir išvadas.

Teorinio darbo išvados sintetinės naudojant tris skirtingus, bet glaudžiai tarpusavyje susijusius diskursus. Pirmasis, istoriškai susiklostęs ir atspindintis kitų šią temą nagrinėjusių teoretikų požiūris – *teorinis diskursas*. Susintetinus teorinius tekstus dekonstrukcijos tema išgryninamas dominuojantis teorijos požiūris. Antrasis – *visuomenės diskursas*, atskleidžiamas internetinės apklausos metu. Ieškant atsakymo į klausimus apie dekonstruktyvistinio dizaino naudą ir žalą sužinomas preliminarus visuomenės požiūris į dekonstrukciją. Trečiasis – *autorias diskursas*, tai autoriaus požiūris, susijęs su meno projektu „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“. Trečiajame skyriuje išdėstomos meno projekte nagrinėtos urbanistinės-socialinės dekonstrukcijos ypatybės, autoriaus patirtis, įžvalgos ir pastebėjimai.

Darbo mokslinis naujumas. Šiam darbui aktualius tyrimus ir apžvalgas dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo tema galima būtų suskirstyti į kelias grupes:

1. Tyrimai išskiriantys ir aprašantys dekonstrukcijos teorijos sudedamąsias dalis, sąlygojančias inovuojantį dekonstrukcijos fenomeną dizaino aplinkoje.
2. Griaunančios ir kuriančios dekonstrukcijos sąvokų apibrėžimas, tarpdiscipliniška analizė ir palyginimas, aprašant kiekvienos iš jų pozityvias ir negatyvias savybes.
3. Dekonstrukcijos metodologijos taikymo, formuojant viešąsias erdves, transformuojant architektūrinius objektus ir dekonstruojant socialines problemas, analizė.
4. Tyrimai apimantys (at)vaizdo ir objekto dekonstravimo metodiką užsienio ir Lietuvos meniniame kontekste. Tyrimų pritaikymas praktikoje.

Atliktas tyrimas apima tarpdiscipliniškumą ir multidisciplinškumą apibrėždamas platų intereso lauką. Surinkta naudinga medžiaga, apie inovatyvų dekonstrukcijos fenomeną dizaino aplinkoje, struktūrizuota ir aiškiai pateikta disertacijoje. Tyrimų šia tema Lietuvoje iki šiol nebuvo.

Ginamieji teiginiai

1. Dekonstruktivistinis dizainas veikiantis sociokultūrinę aplinką sąlygoja naujų inovatyvių idėjų ir išradimų sukūrimą.
2. Dekonstrukcijos susidūrimas su realybe yra vienas iš visuomenės inovatyvumą katalizuojančių veiksnių. Inovatyvumas pasiekiamas sugriaunant nusistovėjusius fizinės aplinkos vaizdus, taip palaipsniui kinta visuomeninės nuostatos.
3. Dekonstruktivistinis dizainas pradžioje inovatyviai veikia kultūros lauką, o tik po to socialinį lauką. Dekonstruktivistinio dizaino objektų ideologinis turinys dėl savo sudėtingumo visuomenėje nesuvokiamas, kultūros laukas jį konvertuoja iš kuriančios į griaunančios dekonstrukcijos turinį.
4. Dekonstruktivistinį dizainą galima laikyti vienu iš pagrindinių inovatyvios aplinkos konstravimo elementų, sąlygojančių aplinkos ir atskirų objektų individualumą ir išskirtinumą.

Disertacijos struktūra. Glaudžiai susijusi su meno projekto „Dekonstruojami plyšiai miesto struktūroje“ realizacijos metu vykusiais procesais ir kaita. Empirinis tyrimas nulėmė dėstomos informacijos, pavyzdžių pasirinkimą, leido suformuoti būtent tokią teorinio darbo struktūrą. Įvade trumpai pristatoma meno projekto tema, problema ir nagrinėjami klausimai. Nurodyti temos pasirinkimo motyvai, apibrėžiami pagrindiniai tyrimo parametrai: problema, objektas, hipotezė, tikslas ir uždaviniai, tyrimo metodai.

Pirmasis skyrius „Dekonstruktivizmas kaip istorinis įvykis“ koncentruotai atskleidžia dekonstrukcijos ir dekonstruktyvizmo atsiradimo, raidos niuansus. Šiame skyriuje skaitytojas supažindinamas su dekonstrukcija kaip veiksmu, teorija, filosofija ir meniniu judėjimu. Siekiama aiškiai perteikti įgytas žinias apie dekonstrukciją, dekonstrukcijos teoriją, dekonstrukcijos filosofiją ir dekonstruktyvizmą. Nurodomos pagrindinės mokslo disciplinos ir autoriai (Jacques’as Derrida, Peter’is Eisenman’as), kurių pagrindu atliekamas tyrimas. Analizuojami, sisteminami, vertinami autorių požiūriai, atrenkamos ir apibrėžiamos teorijos ir koncepcijos („Chora L Works“). Daug dėmesio skiriama dekonstrukcijos teorijos sandaros analizei, nes vienas iš išsikeltų tikslų buvo surasti ir išskirti inovatyvumą visuomenėje sąlygojančias dekonstrukcijos, dekonstrukcijos teorijos dalis. Šie inovuojantys fragmentai vėliau tyrinėjami analizuojant dekonstruktyvistinio dizaino realizaciją meno aplinkoje. Pirmasis skyrius žymi meno projekto pradžią, kai buvo renkama ir sintetinama tyrimui naudinga teminė informacija, įvairios autorių teorijos, mintys. Surinkta koncentruota medžiaga apie dekonstrukciją ir dekonstrukcijos teoriją yra vienas iš šio darbo išskirtinumų, nes iki šiol Lietuvoje ši tema tyrinėta ir pateikta tik fragmentiškai. Apibrėžus dekonstrukciją ir dekonstruktyvizmą kaip istorinį įvykį literatūroje, apie jo kaitą ir pritaikomumą praktikoje toliau kalbama antrajame disertacijos skyriuje.

Antroji dalis skirta aptarti dekonstrukcijos ir dekonstruktyvizmo adaptacijai praktikoje, t. y. pritaikymui ir realizacijai architektūroje, dizaine, fotografijoje ir mene. Šioje dalyje tiriamos dekonstravimo metodo panaudojimo galimybės. Daug dėmesio skiriama architektūros laukui, nes Jacques’o Derrida dekonstrukcijos teorija visų pirma buvo pritaikyta architektų Peter’io Eisenman’o, Daniel’io Libeskind’o, Zaha Hadid projektuose. Šie pasaulinio garso autoriai ir dekonstruktyvistinės architektūros

pradininkai pasirinkti, nes yra populiariosios kultūros atstovai, gerai atspindintys profesinį (iš architekto perspektyvos) dekonstrukcijos supratimo ir realizavimo lauką. Kitas laukas: atspindi meninės dekonstrukcijos realizavimo perspektyvas – tai Gordon'as Mata Clark'as. Šių laukų sugretinimas ir palyginimas padeda skaitytojui atskleisti dekonstrukcijos dualumą, apibrėžiamos kuriančios ir griauinančios dekonstrukcijos sąvokos. Dekonstrukcijos kaip metodo pritaikomumas architektūroje šiame skyriuje pristatomas dviem šiandien aktualiais rakursais: miesto ekologija, miesto viešųjų erdvių konstravimas. Šiuose tekstuose parodoma kaip pasitelkus dekonstrukcijos metodą galima išspręsti aktualias problemas, tuo pačiu atskleidžiamas dekonstrukcijos reiškinių daugiafunkciškumas. Kita šio skyriaus dalis – „Dekonstruktivizmas dizaino aplinkoje“ glaudžiai susijusi su empiriniais ieškojimais, menininkų ir meno projektų paieška siekiant suvokti ir apibrėžti vykdomą meno projektą bendrame Europos meniniame kontekste. Pristatomi menininkai ir jų projektai pasirinkti kaip tinkamiausi pavyzdžiai pristatantys dekonstrukcijos metodo panaudojimo galimybes. Siekiant atskleisti ir ištirti dekonstrukcijos daugiafunkciškumo fenomeną tyrimas apima daug skirtingų rakursų, todėl antroji disertacijos dalis savo apimtimi yra didžiausia.

Trečioje disertacijos dalyje „Dekonstruktivistinio dizaino poveikis“ dekonstrukcija kaip metodas aptariama sociokultūriniame kontekste, nes siekiama ištirti kaip dekonstravimo metodo panaudojimas veikia sociokultūrinę aplinką. Norint nustatyti dekonstruktivistiniam dizainui charakteringus bruožus, sąlygojančius išskirtinumą ir poveikio inovatyvumą tiriamas jo santykis su visuomene. Analizuojamas visuomenės požiūris į dekonstrukciją ir su šiuo reiškiniu susijusę teigiami/neigiami padariniai. Pristatoma loginė empirinio tyrimo schema, duomenų rinkimo metodai ir priemonės, pagrindinės duomenų analizės procedūros, nurodomi tyrimo dalyviai. Šiame skyriuje pateikiami, analizuojami, interpretuojami, aptariami, vertinami ir apibendrinami empirinio tyrimo rezultatai.

Bendrosios išvados pristatomos trimis pagrindiniais pjūviais, nes tyrimas savyje apima teorinį, visuomeninį ir autoriaus diskursus. Teorinis diskursas – tyrimo pagrindas, visuomeninis diskursas atspindi tyrimo kryptį ir tikslą, o autoriaus diskursas

nurodo tyrėjo poziciją. Atskirai pristatomos kiekvienam diskursui svarbios išvados ir pastebėjimai. Prie kiekvienos išvados glaustai pateikiama reziumė.

BENDROSIOS IŠVADOS

Teorinis diskursas. Disertacijoje teorinis diskursas pristatomas remiantis su dekonstrukcija, dekonstrukcijos teorija ir filosofija bei dekonstruktyvistiniu dizainu susijusios literatūros analize. Galima išskirti šias dekonstrukcijos metodo ir dekonstruktyvistinio dizaino inovatyvumo savybes:

1) Dekonstrukcijos teorija nėra vienalytė, viena mintimi pagrįsta kritinė sistema. Tai universali teorija galinti polemizuoti, kintanti priklausomai nuo kritinio lauko, todėl sąlyginai apibrėžiama. Suvokiant dekonstrukcijos teorijos struktūrą ir žinant visas sudedamąsias dalis daug lengviau stebėti šios teorijos kaitą, kuri istoriškai prasidėjo kaip teksto analizė ir iki šių dienų tęsiasi kaip aplinkos deformacija.

2) Dekonstrukcijos teorijos, dekonstruktyvistinių minčių ir idėjų vizualus realizavimas glaudžiai susijęs su technologiniu ir skaitmeniniu progresu, todėl dekonstrukcijos susidūrimas su realybe yra vienas iš visuomenės inovatyvumą katalizuojančių veiksnių. Dekonstrukcijos teorijos (teksto) virsmas vaizdu sąlygojo naujų, su vizualumu susijusių sąvokų atsiradimą. Šią vizualią dekonstrukciją galima apibūdinti, kaip humanišką, neatsiejamą nuo destraktyvaus, sukrečiančio emocinio ir estetinio turinio, todėl tapusi individualiu judėjimu dekonstruktyvizmo filosofija atsiskyrė nuo pirminės dekonstrukcijos teorijos.

3) Dekonstravimo metodų ir priemonių gausa neleidžia šio reiškinio pavadinti vienu žodžiu, taipogi lengvai įvardinti panašumus ir dėsningumus, susijusius su vizualiniu dekonstrukcijos panaudojimu, todėl dekonstruktyvistinio dizaino negalima apibūdinti naudojant stiliaus sąvoką, jis turi būti individualiai tyrinėjamas ir aptariamas. Dekonstruktyvistinis dizainas turėtų būti suvokiamas kaip dizainas aukštinantis ne tik estetiškes objekto savybes, bet ir gilų filosofinį kontekstą. Filosofinis turinys, tūnantis kiekviename šio dizaino objekte, įžvelgiamas kaip individualus intelektualumas sąlygojantis kolektyvinį inovatyvumą. Dekonstruktyvistai kūrybos pradžioje rėmėsi dekonstrukcijos teorija, tačiau vėliau pradėjo taikyti

individualius dekonstravimo metodus. Dekonstrukcijos teorija yra pirmasis dekonstruktyvistus vienijantis veiksnys, antrasis veiksnys – kūrybos įrankių stygius. Parametrizmas išsprendė šią problemą ir sąlygojo skirtingų individualių dekonstruktyvistinių stilių susijungimą, o dekonstruktyvi kūryba, išreikšta parametrizmo įrankiu, įgavo bendras geometrines formas ir tuo pačiu bendras teorines reikšmes.

4) Kurianti dekonstrukcija sąlygojanti naujas socialines reikšmes inovatyviai veikia visuomenines socialines kolektyvines reikšmes. Vykstant dekonstrukcijos atmetimo reakcijai visuomenėje susiformuoja ne tik pasipriešinimo ideologija, bet tuo pačiu metu sukuriamos ir inovatyvios abejonės. Griaunančios dekonstrukcijos principas, dekonstruojant vaizdus, istorijas ir objektus naudojamas kuriant šiuolaikinį dizainą. Sugriaunamos anksčiau sukurtos visuomeninės estetinės taisyklės, jos performuluojamos ir iš naujo pateikiamos. Išardant ir perkonstruojant egzistuojančius, istoriškai susiklosčiusius, objektus dekonstruojamos ir jų visuomeninės kolektyvinės reikšmės, todėl griaunančios dekonstrukcijos principas daugiausiai naudojamas socialiniuose projektuose ir meno kūriniuose. Šie meno kūriniai, dekonstruodami istorinį pėdsaką išreiškia susiklosčiusias socialines problemas. Dekonstruotas objektas turi netiesioginį ryšį su kiekvienu visuomenės nariu, nes ši dekonstrukcijos forma kalba apie visiems bendros pastovios aplinkos nepastovumą ir sąlygoja jos intelektualią ir tuo pačiu fizinę kaitą.

Visuomenės diskursas. Disertacijoje suformuotas visuomenės arba socialinis diskursas pristatomas remiantis autoriaus profesine patirtimi, anketinio tyrimo ir visuomenės stebėjimo duomenų analize. Galima išskirti tokias bendriausias socialinio lauko ir dekonstruktyvistinio dizaino santykiavimui būdingas ypatybes:

1) Dekonstravimu pasiekiamas stiprus sociokultūrinės aplinkos inovatyvumas – sugriaunant nusistovėjusius fizinės realybės vaizdus pakeičiamos įsisenėjusios visuomeninės nuostatos. Visuomenė nenoriai priima inovatyvius pasikeitimus, naujovės yra susijusios su egzistencine dekonstrukcija, todėl naujos idėjos vertinamos skeptiškai, o inovatyvi kūryba suprantama ir įsisavinama palaipsniui. Dekonstravimo pagalba sukuriamas ne tik aplinką tausojantis architektūrinis

produktas, bet ir išsaugomos socialinės kolektyvinės vietos reikšmės, urbanizuotos aplinkos tapatumas, kuriamas vietos išskirtinumas, stiprinamas ir nuolat palaikomas socialinės aplinkos istorinis identitetas. Sociokultūrinio požiūriu svarbūs architektūros kokybę nulemiantys procesai, tokie kaip estetikos įvaizdžio ir bendruomeniškumo jausmo bei vietos identiteto kūrimas yra lengviau pasiekiami dekonstruojant esamą urbanistinę struktūrą.

2) Norint suvokti istorinių miesto erdvių prasmę ir problematiką reikia jas dekonstruoti, pakeičiant individo bei visuomenės sąmonėje nusistovėjusias miesto viešųjų erdvių prasmes. Dekonstruotos miesto erdvės, kaip atsinaujinę kultūros objektai, turi didelę reikšmę socialiniam bei kultūriniam miesto, kaip socialinės terpės tobulėjimui, todėl savaime suprantama, kad seniai susiformavę miesto kultūros objektai negali likti nepakitę ir toliau būti socialiai populiarūs. Siekiant išsaugoti istorinius miesto objektus reikia juos dekonstruoti pritaikant šiuolaikiniams miestiečių poreikiams, nepamirštant palikti susiklosčiusias pagrindines socialines kultūros objekto reikšmes. Miesto kultūros objektas turi kolektyvines-bendras ir asmenines – visuomenines reikšmes, kurias pakeisti sudėtinga, nes nuo jų priklauso kultūros objekto prasmė. Prarandant kultūros objekto reikšmes, sunaikinamas ir pats kultūros objektas.

3) Dekonstruktivistinis dizainas, sukurtas taikant kuriančios dekonstrukcijos principus inovatyviai veikia kultūrinį lauką, o griauančios dekonstrukcijos – socialinį lauką. Dizainerių (menininkų) sukurti dekonstruktyvūs dizaino objektai dėl savo ideologinio sudėtingumo visuomenėje dalinai suvokiami, todėl stipriau veikia tą pačią terpę, kurioje buvo sukurti. Dekonstruktivistinis dizainas, kuriamas pagal griauančios dekonstrukcijos principus inovatyviai veikia socialinį lauką. Iš skirtingų elementų sukurtos dizaino objektų funkcijos, formos ir reikšmės transformacijos visuomenėje yra nesudėtingai suvokiamos ir įsisavinamos, todėl daro įtaką didžiajai visuomenės daliai. Inovatyvumo kelias gali būti suvokiamas kaip uždaras ratas, kurio pradžia – dekonstruktyvi aplinka. Dekonstruktivią aplinką savaip atvaizduoja menas, kurio kūrybą inovatyviai išreiškia dizaineriai ir projektuotojai. Jų sukurti dizaino objektai daro įtaką sociumui, kuris savo ruožtu kuria naują dekonstruktyvią aplinką.

4) Dekonstruktivistinis dizainas visuomenėje sukuria prieštaravimus, ginčus ir nesutarimus, bet ne kompromisus, siekia atskleisti aktualią problematiką per kontrastus ir abejones, nurodo netikėtus ir dar netaikytus problemos sprendimo būdus. Dekonstruktivi metodika veikia kaip būdas, padedantis globaliai viešinti ir spręsti sudėtingas, svarstomas, dažnai tiesiog neturinčias teisingo atsakymo problemas. Dekonstruktijos pagalba akcentuojamas vizualikos emocionalumas, kuris padeda identifikuoti regimąją informaciją, susieti ją su tam tikru socialiniu kontekstu. Dekonstruktivistinio dizaino artefaktai generuoja platesnį reikšmių lauką, todėl visuomenė skirtingai supranta abstrakčias formas ir vaizdus, to pasekoje sukuriama skirtingos socialinės problematikos interpretacijos.

5) Dekonstruktivistinis dizainas laikomas vienu iš pagrindinių inovatyvios aplinkos konstravimo elementų, kuriančių tiesioginį ryšį su visuomene. Visuomenė, žvelgiant iš asmeninės pozicijos, dizainą suvokia kaip saviraiškos ir individualumo priemonę, padedančią išsiskirti iš kitų visuomenės narių. Dekonstruktivizmas, savo sudėtingumu sąlygoja šį individualumą ir išskirtinumą. Didžioji visuomenės dalis dizainą suvokia kaip inovacijų šaltinį ir technologizacijos proceso sudedamąją dalį. Dizaino pavyzdžiai juos skatina domėtis naujovėmis, keičia požiūrį į supančią aplinką, nuolat stebina, priverčia susimąstyti apie naujas technologines daiktų tobulinimo galimybes. Visuomenėje dekonstruktivistinis dizainas, kaip vienas iš visuomenės inovatyvumo aspektų, vertinamas teigiamai.

Autoriaus diskursas. Disertacijoje praktinis diskursas remiasi autoriaus meniniu tyrimu ir empirinėmis įžvalgomis, susijusiomis su (at)vaizdo dekonstravimo metodika fotografijoje, grafiniame ir pramoniniame dizaine, taip pat šiuolaikinio meno praktikose. Žvelgiant į šiuos meno laukus per praktinį santykį išskiriamos šios ypatybės:

1) Taikant fotografijos dekonstravimo metodus nesudėtingai pasiekiamas sociokultūrinės aplinkos dėmesys ir inovatyvumas, tokiu būdu dekonstruktivistinis dizainas keičia visuomeninį tikrovės suvokimą. Ne visada dekonstruojant pasiekama žiūrovo interpretacinė įvairovė, kartais sukurta interpretacijų begalybė suvokėją gali priversti prie paprastesnio iracionalaus vaizdo

suvokimo. Tačiau tai neišvengiama sąlyga, būtina naujai sukurtų vaizdų perskaitymui ir tuo pačiu iššūkis ne tik suvokėjui, bet ir pačiam kūrėjui, siekiant suprasti visų naujai sukurtų vaizdo interpretacijų visumą. Dekonstrukcinė prieiga sustiprina emocinę vaizdo žinutę, kurią lengviau priima ir supranta šiandieninis vartotojas, nes vizuali komunikacija kuriama iš visuomenei nusibodusio informacinio lauko.

2) Dekonstruktivistinis dizainas išsiskiria savo kūrybiškumu, emocionalumu, eksperimentiškumu ir procesualumu. Dekonstruktivistinio dizaino emocionalumas ir kūrybinė ekspresija veikia socialinį lauką, tačiau tai paviršutinis emocinis ryšys, kurio pakanka laikinai paveikti visuomeninį atvirumą, individo toleranciją bei kūrybišką saviraišką. Kultūros laukas, priešingai nei socialinis, kuris dekonstrukciją tik stebi ir įsisavina, emocionalumą realizuoja savo kūryboje – kūrybinis sektorius. Eksperimentiškumas pasireiškia taikant dekonstrukcijos metodą, valingai arba nesąmoningai traktuojant atsitiktinius vaizdus, priešingas formas, skirtingas reikšmes. Rezultatas nenuspėjamas ir nevaldomas kaip pats dizaino kūrimo procesas. Viena dekonstruktivistinio dizaino dalis – objektai, kuriami su tikslu, vedami poreikio arba yra susiję su socialine problematika. Kita dalis – smalsumu pagrįsta meninė ekspresija. Pastaroji dalis kūrybiškai veikia savo aplinką – kūrybinį sektorių, kuris daugiau susijęs su pramoniniu dizainu ir realizacija. Procesualumas inovatyvumo prasme svarbesnis nei galutinis produktas. Siekiant realizuoti sudėtingus objektus iš pradžių išrandami nauji įrankiai ir priemonės, todėl kuriant objektą dekonstruojamas ir procesas. Dekonstrukcijos realizacija sąlygoja dizaino įrankių tobulėjimą, praplečia galimybes, iš naujo išrandamas procesualumas, sukuriamas unikalūs ir inovatyvūs produktas.

3) Dalyvio (at)vaizdo nepakanka sufokusuoti ir tinkama linkme nukreipti žiūrovo dėmesį, todėl fotomontažuose siekiant išsaugoti daugiaprasmiškumą svarbiausia konteksto realizacija. Kuriant sudėtingas, netiesiogines paraleles tarp miesto kasdienybės objektų ir tyrimo erdvių užmaskuojamas socialinis pranešimas. Iš vienos pusės, tarpusavyje jungiant tokius reiškinius kaip erdvė – laikas, objektas – procesas, procesas – laikas, procesas – problema, objektas – socialinė reikšmė, konstruojamas (at)vaizdo daugiaprasmiškumas ir interpretacinė aibė. Iš kitos pusės, prarandamas kontekstas, žiūrovo nepasiekia pagrindinis pranešimas, susijęs su eskaluojama socialine problema. Kaip nuoroda į pristatomą problemą naudojamas

dalyvio (at)vaizdas, tačiau žiūrovui sunku suvokti kuriam erdvėlaikiui jis priklauso ir ką jis reprezentuoja. Dalyvis palaiko ryšį su žiūrovu, bet yra tik tarpinis – jungiantis elementas tarp dviejų kontekstų.

4) Kuriančios dekonstrukcijos taikymas (at)vaizdo konstrukcijoje sąlygoja perskaitomumo ir suvokimo problematiką. Kuriant tiesioginę, vizualiai elementarią griaunančią dekonstrukciją miesto struktūros objektai tarpusavyje jungiami į fantastinius ir neįtikėtinus darinius, todėl dekonstrukcija nesunkiai identifikuojama. Šios (at)vaizdo deformacijos suprantamos konteksto nepažįstančiam žiūrovui, nepriklausomai nuo jo amžiaus, išsilavinimo, tautybės. Taikant kuriančios dekonstrukcijos principą – vaizdams ir objektams juose, priskiriamos naujos sąvokos, intelektualios kolektyvinės reikšmės arba socialinė problematika. Tai netiesioginė dekonstrukcija, kai perkeliant nedidelį objektą arba nežymiai pakeičiant objekto struktūros dalį sukuriamos naujos vietos, objekto sociokultūrinės prasmės. Šias (at)vaizdo dekonstrukcijas gali perskaityti tik kontekstą žinantis žiūrovas.

SUMMARY

Object of research. Deconstructivism, deconstructivist design objects, and also exploration of social innovation and development related to the use of the deconstructing method in visual arts. It is emphasized that deconstructivist design today is one of the factors generating innovation and development, along with aesthetic, cultural and social revival. Deconstructive approach highlights a combination of contradictions and a cultural footprint, therefore, in design, it encourages the reconsideration of daily experience. The work addresses the general purpose of deconstructivism, its forms in the visual arts, as well as the impact of deconstruction on the person (as a unit of the social structure), and the issues of aesthetic feeling and survival. Deconstructivism, as the main object of research, is the most important. At the same time, the work explores the aesthetic change in the context of contemporary art. Exploration includes the social and cultural aspects related to deconstruction.

Problem. One of the main issues raised in the work is the determination of the impact of innovative deconstructivist design to the public. The main problem is the occurrence of deconstruction and related deconstructive artistic phenomena, and their change and interaction with the public.

Goal of the work. To substantiate the assertion that the deconstructivist design is one of the factors influencing innovation in society. In highlighting the positive potential of deconstructive design objects and phenomena, the aim is to identify the ways and means in which the deconstructivist design has innovative effects on the society. Because of the multiple levels of this phenomenon; in the research of innovation, the dissertation addresses a number of different aspects, such as social and environmental aspect. The deconstructivist design theme includes not only the qualitative criteria of modern art and design works, but also the content and many different socio-cultural backgrounds. As a phenomenon it not only operates in the industrial design environment, but also in architecture, graphic design, photography and conceptual art. Selected research areas and aspects help to reveal the characteristic methods of deconstructivist design and their application possibilities.

Work hypothesis. The work will test the assertion that the deconstructivist design affects the socio-cultural environment, resulting in the creation of new innovative ideas and inventions.

Tasks. After formulating the work target, the comprehensive tasks of the research were provided. Subsequently, the target is analysed in more detail and the steps and measures for its achievement are presented.

The first group of tasks is based on the theoretical discourse. The analysis of theoretical texts is aimed at defining the deconstruction theory and deconstructivist design, as well as at finding out the similarities and patterns related to the visual use of deconstruction. The aim is to identify the catalyst factors for public innovation. The comparison of the creating and subversive operational principles of deconstruction is intended to reveal the operating area and nature of these parts of the deconstruction.

This second group of tasks, based on the social discourse, aims to explore how the use of the deconstructing approach affects the socio-cultural environment, and it's influence on the values and meanings of the social collective places. This part analyses the applications of the deconstructing approach for creating environment-friendly architectural objects and concepts. In order to reveal the multifunctionality of

the phenomenon of deconstruction, the idea of deconstructing as environmental transformation is presented. This group of tasks also raises questions such as: how does deconstructivist design work? What is its relationship with the public? It analyses the application of the developing and the destructive deconstruction principles in the deconstructivist design.

The third group of tasks is based on the author's subjective discourse. It aims to determine the characteristic traits during the deconstructivist design that determine its uniqueness and impact of innovation. It analyses the deconstructing methodology of photography and discusses the impact of image to the socio-economic environment, and the perception of reality. This section also aims to explore the main deconstructing features of the image, and the nuances of the application of the destructive and the developing principles of deconstruction.

Methods of work. The research paper was written in several stages by applying the following main research methods: document analysis method, comparative method, synthesis method, and the survey method.

Document analysis method includes a collection of primary data, source examination, information gathering and processing. The first phase was focused on the collection, analysis and studies of literature related with deconstructivism, construction/deconstruction (Jacques Lacan), deconstruction theory/philosophy (Jacques Derrida, Peter Eisenman). It analyzes the key works in this field by theorists, philosophers and scientists works, monographs, normative materials, and individual empirical studies. This part was mainly was dedicated for the analysis and summary of information.

Comparative method – analysis and comparison of results obtained, and of the accumulated information. In the second stage, with the collected and analyzed material at hand, the comparative method was used. At this stage, manifestations of deconstructivism in architecture, design (graphic, industrial design) and contemporary art (photography, installation, performing, pop art) were analysed. By cross-comparing and analyzing different deconstructivism representatives the author attempted to determine how the use of the deconstructive method in visual arts affects the public

innovation. The works of prominent representatives of deconstructivism (Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Gordon Matta-Clark), were discussed and innovation aspects of design objects were studied.

Survey method – questionnaires was used as the most convenient form of the quantitative research. By asking open and close ended questions, the questionnaire “Innovation and impact on society of deconstructivist design” [Annex 1] aims to find out the public's awareness of deconstruction, and deconstructing, as well as the views on deconstructivist design. This statistics were included in the overall synthesis process of information collected during the research, thus enabling to critically overview the findings of the research and verify whether problems formulated in the theoretical work are relevant to the public.

Synthesis method – linking individual parts of the collected information into a whole, and their interpretation. The third stage included a thorough analysis of the design value to society, modern design innovations, and it's innovation strategies. Parts of the research work were connected to the whole. This method allowed to perceive the mechanism of the analysed processes and phenomena, and causal relations in their elements. Pieces of information collected during the research or, rather parts of it, were compared with each other in order to discern certain regularities (differences and similarities). This synthesis of information enabled to formulate the basic statements and conclusions of the research work.

Conclusions of the theoretical part were synthesized using three different, yet closely interrelated discourses. The first one historically established the attitude reflecting the approaches of other theorists that have analysed this topic was theoretical discourse. The synthesis of theoretical texts on deconstruction theme purified the dominant theory approach. The second was the public discourse, revealed during the online survey. Searching for an answer to questions about benefits and damage of the deconstructivist design, the preliminary public approach to deconstruction was obtained. The third was the author's discourse, the author's approach, associated with the art project “Deconstructed cracks in the city structure”. The third section sets out the urban-social features of deconstruction analysed in the project, the author's experience, insights and observations.

Novelty of scientific work. Research and reviews relevant for this work on the topic of innovation of deconstructivist design can be divided into several groups:

1. Research emitting and describing the components of the deconstruction theory that predetermine the innovating phenomenon of deconstruction in the design environment.
2. Definition of the subversive and the creating deconstruction concepts, interdisciplinary analysis and comparison with a description of each of their positive and negative features.
3. Analysis of the deconstruction methodology application in the shaping of public spaces, transforming architectural objects and deconstructing social problems.
4. Research involving the deconstructing approach of the image and object in the foreign and Lithuanian artistic context. Applications of research in practice.

The research involves interdisciplinary and multidisciplinary aspects by defining a broad field of interest. Useful material was collected about the innovative phenomenon of deconstruction in the design environment, and was structured and clearly presented in the dissertation. There have been no research on this subject in Lithuania before.

Defended statements

1. The deconstructivist design acting on socio-cultural environment leads to the creation of new innovative ideas and inventions.
2. Deconstruction collision with reality is one of the catalysts of public innovation. Innovation is achieved by destroying well-established physical environmental images thus gradually changing social attitudes.
3. Deconstructivist innovative design initially as the innovative effect on the cultural field and only then, on the social field. The ideological content of deconstructivist design objects, due to its complexity, is incomprehensible to the society; the cultural field converts it from developing to the destructive deconstruction content.

4. Deconstructivist design can be regarded as one of the major innovative environmental design elements influencing the individuality and exclusivity of the environment and individual objects.

Structure of the dissertation. It is closely related to the processes and changes that took place during the implementation of the artistic project “Deconstructed cracks in the city structure”. Empirical research resulted in the selection of the delivered information, samples, and allowed to form this particular structure of the theoretical work. The introduction briefly presents the theme of the artistic project, the problem and the analysed issues. It specifies the reasoning for the choice of the topic and defines the basic parameters of the study: the problem, the object, the hypothesis, the target, the tasks and the research methods.

The first chapter, “Deconstructivism as a historic event”, reveals the nuances of the occurrence of deconstruction and deconstructivism and their development in a concentrated manner. In this chapter the reader is introduced to the deconstruction as an action, theory, philosophy and artistic movement. The aim is to clearly convey knowledge about deconstruction, deconstruction theory, deconstruction philosophy and deconstructivism. It specifies the basic science highlights and authors (Jacques Derrida, Peter Eisenman) on which the research is based. It analyses and systematises the approaches of object, and selects and defines theories and concepts (“Chora L Works”). Much attention is paid to the analysis of the structure of the deconstruction theory, since one of the goals was to identify and distinguish the deconstruction, deconstruction theory parts predetermining innovation in the society. These innovating fragments are later studied by analysing the deconstructivist design realization in the artistic environment. The first section denotes the beginning of the artistic project which included the collection and synthesising of the theme information useful for the research, and various authors’ theories and thoughts. Concentrated materials were collected about the deconstruction, and deconstruction theory which is one of the exceptional features of this work, because until now the topic has been only explored and presented in a fragmentary manner in Lithuania. After defining deconstructivism and deconstruction

as a historical event in the literature, its change and adaptability in practice was later discussed in the second section of the dissertation.

The second section is devoted to discussing the deconstruction and deconstructivism application in practice, i.e. application and realization in architecture, design, photography and art. This section analyses the usability of the deconstructing approach. Much attention is paid to the architectural field, as the deconstruction theory by Jacques Derrida's, in particular, has been applied in the project of architects Peter Eisenman, Daniel Libeskind, and Zaha Hadid. These world-renowned authors and deconstructivist architectural pioneers were chosen because they are the representatives of the popular culture, well reflecting the professional (from the architect's perspective) field of deconstruction understanding and realization. Another field that reflects the prospects of implementation of artistic deconstruction is Gordon Mata Clark. Juxtaposition and comparison of these fields helps the reader to reveal the duality of deconstruction by defining the developing and subversive concepts of deconstruction. Applicability of deconstruction as a method in architecture, is presented in this chapter in two perspectives which are topical today: urban ecology, and urban public space design. These texts show how relevant problems can be solved through deconstruction, and reveals the multifunctionality of the deconstruction phenomenon. Another part of this section – “Deconstructivism in the design environment” – is closely related to the empirical quest, the search of artists and art projects, in order to understand and define the ongoing project in the joint European artistic context. This section presents artists and their projects which have been chosen as the most appropriate examples in presenting the capabilities of the deconstruction method. In order to reveal and explore the phenomenon of deconstruction multifunctionality, the research covers a number of different viewpoints, therefore, the second part of the dissertation is the largest by volume.

The third part of the dissertation “Effects of deconstructivist design” discusses deconstruction as a method in the socio-cultural context, since the aim is to explore how the use of the deconstructing approach works in the socio-cultural environment. In order to determine the characteristic deconstructivist design features that define the uniqueness and innovation of its effects, its relationship with the public

was studied. It includes the analysis of public approach to deconstruction and positive/negative effects relating to the phenomenon. The work presents a logical scheme of the empirical research, data collection methods and tools, basic data analysis procedures of the study participants. This section includes representation, analysis and interpretation, evaluation, discussion and summarisation of the empirical research findings.

General conclusions are presented in three main cross-sections, as the study itself includes the theoretical, the social and the author's discourses. The theoretical discourse is the base of the research and represents the direction and purpose of research, meanwhile, the author's discourse refers to the investigator's position. Separately, findings and observations important for each of the discourses are presented. Each finding contains a brief summary.

GENERAL CONCLUSIONS

Theoretical discourse. In the dissertation, the theoretical discourse is presented on the basis of the analysis of literature related with deconstruction, deconstruction theory and philosophy, and deconstructivist design. One can distinguish the following characteristics of the deconstruction method and deconstructivist design innovation:

1) The deconstruction theory is not a homogeneous critical system based on a single idea. It is a universal theory capable of debate, changing depending on the critical field, therefore, it can be relatively defined. By recognising the structure of the deconstruction theory and knowing all its components, it is a lot easier to follow the change of this theory, which historically has started out as a text analysis and continues to this day as environment deformation.

2) Visual realization of the theory of deconstruction, deconstructivist thoughts and ideas is closely linked with the technological and digital progress, therefore, collision of deconstruction with reality is one of the catalyst factors of public innovation. Transformation of the deconstruction theory (text) into image led to the emergence of new, visibility-related concepts. This visual deconstruction can be

described as humane, inherent from the destructive, devastating emotional and aesthetic content, thus deconstructivism philosophy evolving into an individual movement was separated from the original theory of deconstruction.

3) The abundance of deconstructing methods and means prevents from naming this phenomenon with a single word, also the ease of identifying similarities and patterns in relation to the visual use of deconstruction, therefore, deconstructivist design cannot be described using the concept of style, – it must be individually investigated and discussed. Deconstructivist design should be seen as a design which celebrates not only the aesthetic qualities of the object, but also its deep philosophical context. Philosophical contents, concealed in each of the design objects, are seen as an individual intellectuality determinant to the collective innovation. In the beginning of creation, deconstructivists relied on the theory of deconstruction, but later began to apply individual deconstructing methods. The deconstruction theory is the first factor unifying deconstructivists, the second factor being the lack of creative tools. Parametrisation has solved this problem and led to the merger of a group of different individual deconstructivist styles while deconstructive creative works expressed by the parametrisation tool have gained general geometric forms and, simultaneously, the same general theoretical meanings.

4) Creative deconstruction causing new social values has innovative impact on the public collective social meanings. During the deconstruction rejection reaction in the society, not only the ideology of resistance is formed, but at the same time innovative doubts are created. The principle of subversive deconstruction, by deconstruction of images, stories and objects, is used to create a modern design. It destroys previously created public aesthetical rules, they are re-defined and re-presented. By dismantling and deconstructing the existing, historically established, objects, their collectivist meanings are also deconstructed, therefore the principle of destructive deconstruction is mainly used in social projects and works of art. These works of art, by deconstructing the historical footprint, express the prevailing social problems. A deconstructed object has an indirect relationship with every member of society, because this form of deconstruction is about the volatility of the common environment and it leads to its intellectual and also physical change.

Public discourse. The public discourse or social discourse here is presented in the dissertation on the basis of the author's professional expertise and analysis of the questionnaire survey and public monitoring data. A distinction could be made for the following most common features inherent to the relation between the social field and the deconstructivist design:

1) Deconstructing achieves strong innovation of the socio-cultural environment – by dismantling well-established physical reality images and replacing longstanding social provisions. The public is reluctant to adopt innovative changes, innovation is linked to the existential deconstruction, therefore, new ideas are met with scepticism and innovative creativity is understood and absorbed gradually. Deconstructing helps to create not only environmentally friendly architectural products, but also preserve collective social values of the location, the identity of the urbanised environment, creating local distinctiveness, by strengthening and maintaining the historical identity of the social environment. From the socio-cultural point of view, the architectural processes determining the quality, such as the development of the aesthetic image and a sense of community identity and local identity, which are easily achieved by deconstruction of the existing urban structure, are important.

2) In order to understand the meaning of problems of historical urban spaces, one has to deconstruct them, replacing the meanings of urban public spaces embedded in the individual and public consciousness. Deconstructed urban spaces, as upgraded cultural objects, are of great importance to the social and cultural improvement of the city as a social media, therefore, it goes without saying that the city's cultural objects that have been formed long ago cannot remain unchanged and continue to be socially popular. In order to preserve the historical city objects, it is necessary to deconstruct them by adapting for modern urban needs, while not forgetting to leave the prevailing basic social values of the cultural object. The urban cultural object has collective-general and personal – social values, which are difficult to change, as they define the meaning of the cultural object. By losing the meanings of a cultural object, the cultural object itself is destroyed.

3) Deconstructivist design, created by applying the principles of creating deconstruction as innovative impact on the cultural field, and destructive deconstruction – on the social field. Deconstructive design objects created by designers (artists), because of their ideological complexity, are partly understood in the society, therefore, are more potent on the same environment in which they were conceived. Deconstructivist design, developed in accordance with the principles of destructive deconstruction, has innovative effect on the social field. Functions, shapes and meanings of design objects created from different elements in the transformation society are easily understood and absorbed, and, therefore, affect the general public significantly. Innovation path can be seen as a vicious circle, starting with the deconstructive environment. Deconstructive environment in its own way is represented in art, creativity is innovatively expressed by designers and planners. Their design objects affect the socium, which in turn creates new deconstructive environment.

4) Deconstructivist design creates conflicts, disputes and disagreements in the society, but not compromises, and seeks to reveal the current problems through contrasts and uncertainty, indicating unexpected solutions that have not yet been applied. Deconstructive methodology acts as a way to help promote globally and to deal with complex, discussed problems, which often simply have no correct answers. Deconstruction helps to emphasize the emotional aspect of visuality, which helps identify the visual information, linking it to a particular social context. Deconstructivist design artefacts generate a wider field of values, therefore, the public differently perceives abstract forms and images, which results in the creation of different interpretations of social problems.

5) Deconstructivist design is regarded as one of the major design elements of the innovative environment, creating a direct link with the society. The society, from a personal position, perceives the design as a tool of self-expression and individuality helping to stand out from other members of the public. Deconstructivism in its complexity leads to this individuality and uniqueness. By most of the public, the design is perceived as a source of innovation and a component of the technologisation process. Examples of design encourage them to take interest in innovation, changing

attitudes to the surrounding environment, constantly surprising, and inspiring to contemplate the new technological possibilities to improve things. In a society, deconstructivist design as one of the social aspects of innovation is viewed positively.

Author's discourse. In the dissertation the practical discourse is based on the author's artistic research and empirical insights related to the image deconstructing techniques in photography, graphic and industrial design, as well as contemporary art practices. Looking at these artistic fields through practical ratio, the following features are distinguished:

1) By applying photography deconstructing methods it is easy to achieve the focus and innovation of the socio-cultural environment, thus deconstructivist design changes the public perception of reality. Deconstruction not always helps to achieve the interpretive variety of the viewer; sometimes, the created infinity of interpretations can lead the perceiver to a simpler irrational perception of image. However, this is an inevitable condition for reading the newly created images and at the same time is a challenge not only to the perceiver, but for the creator, seeking to understand the wholeness of all interpretations of the newly created image. The deconstructive approach strengthens the emotional message of the image, which is easier accepted and understood by today's consumer, since visual communication is created from the information field which is already boring to the public.

2) Deconstructivist design is distinguished by its creativity, emotionality, experimentalism and processuality. Emotionality and creative expression of the deconstructivist design affect the social field, but this is a superficial emotional connection, which is sufficient to temporarily affect the public openness, individual tolerance and creative expression. The cultural field, in contrast to the social, which only monitors the and embraces deconstruction, implements emulsion in its creativity – the creative industry. Experimental aspect is manifested through the deconstruction method, by willingly or unwittingly treating random images, opposite forms and different meanings. The result is unpredictable and uncontrolled just as the design development process. One part of the deconstructivist design are objects created with a purpose, guided by the need for, or associated with social problems. The other part

is curiosity-based artistic expression. The latter part creatively affects its environment – the creative sector, which is more related to the industrial design and realization. Processuality in innovation sense is more important than the final product. In order to realize complex objects, new tools and devices are first invented, thus by creating an object the process is also deconstructed. Deconstruction realization leads to the development of design tools, expands the possibilities and re-invents processuality, creating a unique and innovative product.

3) Participant's image is not enough to focus and properly direct the viewer's attention, therefore, in order to preserve the multiplicity of meanings, the context realisation is most important in photomontages. By developing complex, indirect parallels between everyday objects of the city and research spaces, the social message is masked. On the one hand, by connecting with each other phenomena such as space – time, object – process, process – time, process – problem, object – social meaning, the multiplicity of meanings and interpretative set of the images constructed. On the other hand, it leads to a loss of context, as the main message associated with the escalated social problem does not reach the viewer. The participant's image is used as a reference to the present a problem, however, it is difficult for the viewer to grasp to which space-time it belongs and what it represents. The participant maintains a contact with the viewer, but it is only an intermediate – connecting element between the two contexts.

4) Application of creating deconstruction in the image construction results in the readability and comprehension problems. By creating a direct, visually elementary destructive deconstruction, object of the urban structure are interconnected to fantastic and incredible deformations, therefore, deconstruction is easily identifiable. These image deformation are understood by the viewer not familiar with the context, regardless of his age, education, or ethnicity. By applying the principle of developing deconstruction – new concepts, intellectual collective values or social problems are attributed to images and objects in them. This is indirect deconstruction when moving a small object or slightly changing the structure of part of the object one can create new locations, and socio-cultural meanings of the object. Only the viewer aware of the context can read these image deconstructions.

APIE AUTORIŲ

Ignas Lukauskas gimė 1986 m. Druskininkuose. 2001–2005 m. mokėsi Druskininkų V. K. Jonyno dailės mokykloje. 2005–2011 m. studijavo Vilniaus dailės akademijoje, 2007–2008 m. Danijos Karališkojoje akademijoje (The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture). 2009 m. jam suteiktas architektūros bakalauro, architekto kvalifikacinis laipsnis, 2011 m. suteiktas architektūros magistro, architekto kvalifikacinis laipsnis (su padėka už profesionalumą). 2009 m. suteikta dailės pedagogo kvalifikacija. Už meninę kūrybą Ignas Lukauskas pelnė ne vieną apdovanojimą: magistrinis darbas „Miesto parkas / Vilniaus geležinkelio stotis“ buvo pažymėtas ir apdovanotas už aukštą meninį lygį - meno doktorantūroje plėtotą temą „Stotis“ yra šio darbo tęsia, 2013 m. suteikta Lietuvos mokslo tarybos doktoranto stipendija už akademinį pasiekimą bei nemažai smulkesnių apdovanojimų profesinėje veikloje. Nuo studijų pradžios aktyviai dalyvauja grupinėse parodose kartu su kitais studentais ir meno doktorantais, surengė kelias netradicinio turinio personalines akcijas ne parodinėje aplinkoje. Vilniaus dailės akademijoje skaito viešas paskaitas, rengia kūrybines dirbtuves, dalyvauja konferencijose Lietuvoje ir užsienyje. Kūrinių ir paskaitų tematika – dekonstrukcija, destrukcija, architektūros dekonstravimas, miesto viešųjų erdvių perkonstravimas.

Nuo 2008 m. dirba architektu vienoje didžiausių Lietuvos architektūros įmonių. Nuo 2011 m. Lietuvos architektų sąjungos narys [LAS], meno kūrėjas. Aktyviai reiškiasi profesinėje ir sociokultūrinėje aplinkoje, dalyvauja architektūriniuose konkursuose, užsiima pedagogine praktika.

ABOUT THE AUTHOR

Ignas Lukauskas was born in 1986 in Druskininkai. In 2001–2005 he studied at Druskininkai V. K. Jonynas Art School. In 2005–2011 he studied at V. K. the Vilnius Academy of Art, and in 2007–2008 in the Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture. In 2009 he was conferred a Bachelor's degree in Architecture, the architect's degree in 2011 – Master in architecture, and architect's qualifications degree (with acknowledgements for professionalism). In 2009 he acquired the art teacher's qualification. Ignas Lukauskas has numerous awards for artistic creations: his Master's work "City Park/Vilnius Railway Station" was selected and awarded for high artistic level – the theme "The Station" developed during the doctoral studies is the extension of this work, and the doctoral scholarship for academic achievement was awarded in 2013 by the Lithuanian Science Council; there is also a number of smaller prizes in professional activities. Since the beginning of the studies he is an active participant of group exhibitions together with other students and doctoral students of art, and has organised several unconventional personal campaigns outside the exhibition environment. In Vilnius Academy of Art he delivers public lectures, organizes workshops, and participates in conferences in Lithuania and abroad. The topics of his creative works and lectures include deconstruction, destruction, deconstructing of architecture, reconstructing of urban public space.

Since 2008 he has been working as an architect in one of the Lithuania's largest architectural firms. From 2011 he is a member of the Lithuanian Architects' Association [LAS]. He is active in the professional and socio-cultural environment, and participating in architectural competitions, and having pedagogical practice.

Naujoms idėjoms / For new ideas

[illegible]

Naujoms idėjoms / For new ideas

[illegible]

Ignas Lukauskas

Meno projektas

DEKONSTRUOJAMI PLYŠIAI MIESTO STRUKTŪROJE

Meno doktorantūra, Meno sritis,

Dizaino kryptis (W200)

Art Project

DECONSTRUCTION OF CRACKS IN THE STRUCTURE OF THE CITY

Art Doctorate, Design (W200)



Projekto svetainė / miestoplysiai.carbonmade.com

El. Paštas / miestoplysiai@gmail.com

Meno projekto blog'as / <http://ilblog.weebly.com/blog.html>

Projektas svetainėje / Facebook

Tiražas 50 egz.

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOS Leidykla

Dominikonų g. 15, LT 01131 Vilnius

Tel. 852791015

leidykla@vda.lt

Stilius ir maketas: Ignas Lukauskas ©

Vertimas į anglų kalbą: UAB „Baltijos Vertimai“

ISBN 978-609-447-203-9