

IDĖJŲ SINCHRO- NIŠKUMAS

—
Eglės
Juocevi-
čiūtės
interviu
su
**ANDRESU
KURGU**



Andreas Kurgas yra architektūros istorikas, dirbantis Taline, Estijos menų akademijos Meno istorijos fakultete. Jis tyrinėja 7-tojo ir 8-tojo dešimtmečių architektūros ir dizaino santykį su technologiniais išradimais ir kasdienio gyvenimo pokyčiais bei to laikotarpio alternatyvias menines praktikas. Andreasas yra knygos „*Environment, Projects, Concepts. Architects of the Tallinn School 1972–1985*“ (2008) redaktorius ir bendraautorius bei to paties pavadinimo parodos kuratorius, taip pat parodos „*Mūsų metamorfiškoji ateitis. Dizainas, techninė estetika ir eksperimentinė architektūra Sovietų Sąjungoje 1960–1980 m.*“, rodytos ir Vilniuje, Nacionalinėje dailės galerijoje, kuratorius (2011–2012). Pasibaigus dviejų dienų seminarui „*Showcasing Modernisms: Between Nostalgia and Criticism (Contemporary Visualization and Storytelling)*“, vykusiame Vilniuje 2013 m. spalio 25–26 d., Andreasas pasidalijo savo architektūros tyrimo, eksponavimo ir nostalgijos patirtimi.

Andreasas Kurgas skaito pranešimą seminare Vilniuje, 2013 m. spalio 25 d. I. M. Malinauskaitės nuotrauka

Diskusijos metu bandžiau prisiminti ir suskirstyti skirtingus požiūrius į modernizmo paveldo eksponavimą. Prisiminiau tokį keistą dviejų modernistinės architektūros parodų derinį, kurį 2012 m. pastebėjau Vilniaus Šiuolaikinio meno centre. Pirmoji paroda, kuruota Harmuto Franko ir Simonos Hain, pavadinta „*Dviejų Vokietijų architektūra: 1949–1989*“ buvo labai istorinė, joje buvo rodomi maketai ir brėžiniai, daugybė medžiagos sukaišiota į stalčius, o antroji, kuruota Audriaus Novicko, pavadinta „*Galimas modernizmas*“, naudojo vadinamąsias menines strategijas ir buvo panašesnė į instaliaciją. Dar pagalvojau apie tai, kaip Ole Boumanas perorganizavo garsųjį Nyderlandų architektūros muziejaus archyvą (NAi), sugrupuodamas jį pagal abstrakčias sąvokas – šešis olandiškumo bruožus: eksperimentiškumą, smalsumą, bendradarbiavimą su gamta, prieinamumą, asketiškumą ir gebėjimą pagaminti. Jūsų tyrimo sritis – estiškas modernizmas, kuris yra pakankamai dėkingas, norint analizuoti gerai artikuluotą kritinį mąstymą, o ne tik pastatytus ar suprojektuotus objektus. Jūs kuravote parodas „*Aplinka, projektai, idėjos. Talino mokyklos architektai 1972–1985*“ ir „*Mūsų metamorfiškoji ateitis*“. Kokia Jūsų idėjų eksponavimo patirtis? Ar tarp šių parodų ekspozicinių sprendimų buvo esminių skirtumų?

Paroda „*Mūsų metamorfiškoji ateitis*“ buvo rengiama tarsi pareiškimas apie kitokį istorijos rašymą, norint pasakyti, kad į Baltijos šalių ir sovietinį kontekstą turėtume žiūrėti plačiau, o ne išskirti nacionalines kultūras. Parodoje pateiktas požiūris turėjo paremti šią mintį. Parodos skyriai buvo suformuoti remiantis diskusijoje apie modernizaciją vyraavusiomis temomis. „*Talino mokyklos*“ parodoje taip pat naudojome skyrių pavadinimus, bet

Paroda „Mūsų metamorfiškoji ateitis. Dizainas, techninė estetika ir eksperimentinė architektūra Sovietų Sąjungoje 1960–1980 m.“, Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, 2011–2012 m.



tąkart norėjome kalbėti apie vyrausias individualių architektų plėtotas temas, pavyzdžiui „Ekranai“ ar „Mikro aplinkos“ – tai buvo pakankamai formalus skirstymas, bet norėjome parodyti, kad, žvelgiant plačiau, šios formos jiems buvo reikšmingos. Mus kritikavo dėl to, kad skyriams pasirinkome pernelyg abstrakčias sąvokas ir tuos pačius darbus esą buvo galima priskirti skirtingiems skyriams. Todėl parodoje „Mūsų metamorfiškoji ateitis“ skyriams nebesuteikėme konkrečių pavadinimų (nors dirbdami turėjome juos omenyje) ir palikome galimybę žiūrovams susidaryti asociatyvesnę ir atviresnę išpūdį.

Architektūros parodų problema yra tai, kad jos dažnai būna skirtos specialistams, jose eksponuojami piešiniai, maketai ir fotografijos, tad visada tenka kelti klausimą, kaip perteikti savo mintis platesnei publikai, kaip pristatyti idėjas kaip platesnės kultūrinės ar socialinės diskusijos dalį. Vienas iš būdų, manau, yra netikėtai sugretinti darbus. Pavyzdžiui, parodoje „Mūsų metamorfiškoji ateitis“ mes sugretinome dekoratyvinį elementą iš vienos Rusijos gamyklos teritorijos ir estiško gyvenamojo namo kiemo dekoraciją. Kitas galimas sugretinimas – priešpastatyti tikrus objektų ir pastatų projektus conceptualiems projektams, pavyzdžiui, rusų conceptualistų Komaro ir Melamido, kuriais jie reagavo į tas pačias diskusijas apie dizainą, buitį ir kasdienius objektus. Galima gretinti ir radikaliau. Dabar pakankamai populiariu derinti meną ir architektūrą: galima sugretinti architektūrinę medžiagą su panašias idėjas vystančiais menininkų darbais ir taip atrasti naujų prasmų abejuose laukuose.

Kitas dalykas, apie kurį mes galvojome, tai galimybė perteikti ilgesnį pasakojimą erdvėje, kad lankytojas, eidamas per parodą, suvoktų ją kaip vientisą istoriją. Vilniuje tai padaryti buvo sudėtingiau, nes erdvė lankytojui leido pasirinkti kelis maršrutus. Talino Taikomosios dailės muziejuje buvo daug lengviau manipuluoti žiūrovu, kad jis perskaitytų pasakojimą tam tikru būdu – toje parodoje buvo viena pradžia ir vienas maršrutas. Kuratorius dažniausiai turi galvoje „teisingą“ būdą perskaityti parodą, kontroliuoti žiūrovą, bet tuo pat metu turi leisti interpretuoti ir performuoti savo idėjas. Palyginus su teksto rašymu, tai – darbo erdvėje vienu metu veikiantys privalumas ir trūkumas. Man tai du labai skirtingi dalykai – rašyti apie problemą ir matyti darbus linijiškai arba bandyti sujungti tuos pačius vaizdus erdvėje, mąstant apie tai, kaip jie patiriami vienu metu. Vaizdų sinchroniškumas ir idėjų sinchroniškumas – tai man svarbiausi dalykai kuruojant parodas.

Kaip nusprendžiate dėl medžiagos pateikimo erdvėje būdų?

Visada bendradarbiauju su dizaineriu. Su kuratoriais pradedame nuo abstrakčių diagramų ir idėjų konsteliacijų, bandymų susieti jas tarpusavyje ir suformuluoti galimas jungtis. Šį tyrimą ir savo mintis pristatome dizaineriui, kuris išitraukia į diskusiją ir pateikia savo požiūrį. Kartais tai gali būti ilgas procesas – regis, „Talino mokyklos“ parodai mes sukūrėme tris skirtingas dizaino versijas, kol galiausiai sutarėme. Rengiant abiejų projektų grafinį dizainą dirbome su tuo pačiu dizaineriu Indreku Sirkelu – jis domisi istorine medžiaga, o tai leidžia mąstyti kartu ir sulaukti jo kaip specialisto pasiūlymų. Manau, tai yra pats geriausias variantas, nes

Paroda „Mūsų metamorfiškoji ateitis. Dizainas, techninė estetika ir eksperimentinė architektūra Sovietų Sąjungoje 1960–1980 m.“, Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, 2011–2012 m.



taip dirbant sukurama iš tiesų kažkas nauja. Be to, tai dar vienas kuravimo privalumas, lyginant su rašymu – kuruodamas parodą visada privalai bendrauti ir bendradarbiauti.

Parodoje „Mūsų metamorfiškoji ateitis“ derinote originalią medžiagą ir skaitmenines kopijas. Ar tai buvo konceptualus ar pragmatiškas sprendimas?

Šis sprendimas buvo motyvuotas pragmatinių išskaičiavimų. Dirbome su rusiška medžiaga, o gauti originalus iš Rusijos yra pakankamai komplikauta ir brangu. Paradoksalu, bet parodoje rodytus rusiškos medžiagos originalus gavome iš JAV galerijų. Taip pat žinojome, kad didelė dalis medžiagos neišliko, bet norėjome parodyti tai, kas vyko parodose, tyrimų institutuose, dizaino renginiuose. Tad apsisprendėme, kad turime parodyti bent po vieną originalų darbą iš kiekvienos šalies – Estijos, Latvijos, Lietuvos ir Rusijos – ir juos įmaišyti į reprodukcijų, fotografijų ir audiovizualinės medžiagos ekspoziciją. Pradžioje buvo gana sunku rasti darbų iš Lietuvos, kurie atitiktų mūsų idėją, bet galiausiai apsidžiaugėme atradę Eugenijaus Miliūno projektus, sukurtus anksčiau nei visiems gerai žinomi postmodernistiniai objektai.

Į architektūros tyrimus ateinu iš dailės lauko, ir dažnai man sunku suprasti, kodėl architektai pradeda domėtis menu ir jį kurti. Kai menininkai savo darbuose tyrinėja architektūrą, tai papildo jų darbus daugeliu sluoksnių: socialiniu, antropologiniu, urbanistiniu ir kitais, bet kokia architektams nauda iš meno? Jūs lyginate Leonhardo Lapino dekoratyvių elementų, pastatytų netoli Pernu KEK gyvenamųjų namų komplekso, formas su minimalistų

darbais, iš karto atkreipdamas dėmesį, kad tai grubi betoninė struktūra, sprendžianti kitas, minimalistams nerūpėjusias problemas. Ar šis architektūrinių objektų panašumas į konceptualaus meno formas kyla iš meno strategijų išmanymo ar tiesiogiai iš požiūrio į projektavimą konceptualizavimo?

Talino architektai žinojo apie to meto dailės procesus, jie netgi turėjo priėjimą prie tokių leidinių, kaip „Artforum“ – vieno iš architektų tėvas buvo Sovietinės dailės akademijos narys ir galėjo tiesiogiai prenumeruoti užsienietišką periodiką. Lygiai taip pat jie išmanė naująją architektūrą – Roberto Venturio ar „New York Five“ grupės darbus. Bet tai nereiškia, kad jie juos kopijavo – jie gana sąmoningai permastė procesą, kas nutiktų, jei perkeltų tas formas į sovietinį kontekstą. Manau, kad jų domėjimasis menu buvo strateginis žingsnis. Visų pirma, Valstybinis Estijos dailės institutas buvo labai maža mokykla, kurioje architektai, dizaineriai ir dailininkai dirbo šalia, matydami, ką kuria kiti. Antra, mano tiriami architektai buvo labai kritiškai nusiteikę ankstesnės kartos atžvilgiu ir siekė juos nuversti. To meto architekto darbą jie laikė nuobodžiu ir ribotu, todėl ieškojo kontaktų su kitais meno laukais – literatūra, teatru, kinu ir muzika. Meno pasaulis Estijoje tuo metu buvo labai aktyvus: 7-tojo dešimtmečio pabaigoje įvyko pirmieji hepeningai, teatras buvo stiprus, o muzikos pasaulis energingas – Arvo Pärtas ir kiti įdomūs jauni kompozitoriai tuo metu pradėjo savo kūrybinį kelią. Visi šioje mažoje bendruomenėje atsivėrė vienas kito veiklai. Architektūra taip pat strategiškai atsivėrė, nes architektai ėmė galvoti, kaip kurti gerai atrodančius projektus (piešinius ir brėžinius), kurie būtų savaime vertingi ir atskleistų, kad architekto darbo procesas yra įdomus ir vertingas. Jų tikslas buvo atkreipti žmonių dėmesį ne į galutinį architektūros produktą – pastatą, bet į architektų idėjas. Tad 8-tajame dešimtmetyje meninės strategijos buvo naudojamos siekiant kritikuoti ligtolinės architektūros veikimo ir suvokimo būdus.

Ar architektai dirbo grupėse?

Ne, tuo estai skyrėsi nuo konceptualiųjų „popierinių architektų“ Maskvoje, kurie dirbo grupėse. Organizuodami 1978 metų parodą, Talino mokyklos architektai buvo susitikę tris kartus – yra išlikę tų susitikimų protokolai. Jie tarėsi, kaip organizuoti parodą, ką pakviesti pasakyti atidarymo kalbą, kiek kiekvieno architekto darbų rodyti, kokie turi būti darbų išmatavimai, bet niekada nesikišo į vienas kito darbą. Dėl to galutinis parodos vaizdas buvo įvairus: kai kurie rodė savo naujausius projektus, kiti – konceptualius darbus. Tam tikru darbu grupėje galima laikyti nebent grupinius pasivaikščiojimus po miestą, fotografuojant ir diskutuojant apie



Paroda „Aplinka, projektai, idėjos. Talino mokyklos architektai 1972–1985“, Estijos architektūros muziejus, 2008 m.

urbanistines problemas. Bet beveik niekas nebendradarbiavo prie konceptualių projektų. Labai įdomi buvo 1978 m. parodos „choreografija“: atidarymo kalboms architektai pakvietė jauną originalų rašytoją Mati Untą, Kibernetikos instituto atstovą ir Architektų sąjungos atstovą, taip įtraukdami labai skirtingų sričių ir interesų grupes.

Kas nutiko 1985 metais, kai, Jūsų teigimu, baigėsi Talino mokyklos aktyvi veikla?

Tai geras klausimas paspekuliavimui. Architektai įsisąmonino amerikietišką postmodernizmą ir suvokė, kad visi domisi istorine medžiaga. Bet man svarbesnė buvo politinė perspektyva – jų dėmesio objektas pasikeitė, o tiesioginė socialinė kritika ėmė silpnėti tada, kai jie pradėjo įgauti vis daugiau galios Architektų sąjungoje ir projektavimo institutuose. 9-tojo dešimtmečio pabaigoje Talino mokykla buvo pristatyta keliose parodose užsienyje, tačiau tose parodose kur kas labiau buvo akcentuotas dekoratyvumas, palyginus su jų puoselėtu konceptualių požiūriu 8-tojo dešimtmečio pabaigoje.



Paroda „Aplinka, projektai, idėjos. Talino mokyklos architektai 1972–1985“, Estijos architektūros muziejus, 2008 m.

Mano galva, sovietinio modernizmo klestėjimo laikotarpis – 6-tojo dešimtmečio pabaiga ir 7-asis dešimtmetis – žavi ir sukelia nostalgiją didesnei daliai tyrėjų nei 8-tojo dešimtmečio pabaiga ir 9-asis dešimtmetis, laikotarpis, kurį tiriate Jūs. Ar sutiktumėte? Vienaime savo straipsnių naudojate Halo Fosterio suformuluotą skirtį – modernizmo kokybės kategoriją ir avangardo susidomėjimo strategiją. Kalbant apie tai, kam mes jaučiame nostalgiją, ar galime atskirti nostalgiją 7-ojo dešimtmečio modernizmo kokybei ir 8-ojo dešimtmečio avangardiniam susidomėjimui?

Halas Fosteris naudoja šią skirtį kalbėdamas apie meną, konkrečiai apie minimalistų proveržį. Tokie kritikai kaip Clementas Greenbergas teigė, kad dailininkas modernistas turi rūpintis kokybe, savo praktikos išmanymu, tuo tarpu naujoji popmeninkų ir minimalistų karta kokybę išmainė į greitą išpūdį, jų tikslas buvo rasti būdus sukelti žiūrovų susidomėjimą. Galime sakyti, kad susidomėjimo principas šiuo metu yra visiškai įsigalėjęs, ir mes ilгимės laikų, kai turėjome intelektualiai padirbėti, kad suprastume sudėtingą dailės kūrinį, ar prisiversti klausyti sudėtingą muzikos kūrinį. Bet aš manau, kad pakankamai daug žmonių jaučia nostalgiją ir 8-ajam dešimtmečiui. Mano susidomėjimas Talino mokykla ir vėlesnio laikotarpio Maskvos kontekstu paremtas tuo, kad žiūriu į šiuos procesus kaip į modernizacijos tąsą, kaip į bandymą iš naujo apibrėžti modernizaciją ar bandymą surasti savybes, kurias verta

plėtoti. Pavyzdžiui, Lapino 8-ojo dešimtmečio užrašuose radau mintį, kad gyvenamųjų namų industrializacija pažengė dar netoli, kad reikia ją dar pastūmėti, kad ji turėtų tapti kompleksiškesnė. Tai visiškai kitoks požiūris, nei 9-ojo dešimtmečio postmodernistinis-istoristinis.

Mūsų susidomėjimas ėmė augti kai supratome, kad net jei atrodė, jog apie Talino mokyklą ir 1978 metų parodą žinių yra pakankamai, niekas nežinojo, kas tiksliai buvo eksponuojama ar kokie menininkai buvo pristatyti. Tik po išsamaus istorinio tyrimo – pavardžių suradimo, darbų ir jų eilės tvarkos išsiaiškinimo – paaiškėjo, kad parodą kaip reiškinį galima interpretuoti labai įvairiai. Tada suradome lankytojų atsiliepimų knygas, kurios buvo tikrai fantastiška medžiaga – joje atvykėliai iš Helsinkio parodą gyrė, vietiniai rašytojai ją įdomiai interpretavo, paprasti praeiviai barė architektus, kad šie užsiiminėja pokštais. Ši medžiaga buvo tokia įdomi, kad tapo geriausia pradžia parodai.

Pabaigai grįžkime prie eksponavimo klausimo – ar rodėte šias atsiliepimų knygas parodoje? Ar rodėte kitus originalius objektus, tam tikras relikvijas, daiktus, kurie pasakotų apie architektų gyvenimus?

Parodoje mes jų nerodėme, bet sudėjome į katalogą. Parodą ir katalogą laikėme atskirais projektais. Tikėjomės, kad aplankęs parodą žmogus nusipirks katalogą ir gaus daug papildomos informacijos. Tyrimas buvo daug platesnis, nei galėjome išeksponuoti, tad parodą norėjome išlaikyti intelektualinio teiginio lygmenyje, o biografinę medžiagą palikome kataloge – į jį įtraukėme grupines nuotraukas, architektų anketas. Turėjome pakankamai daug medžiagos ir iš Architektūros muziejaus, ir iš privačių architektų kolekcijų, į kurias mus mielai įsileido. Tad turėjome nusistatyti taisykles, kad suvaldytume šią medžiagą ir išvengtume chaoso.



Paroda „Mūsų metamorfiškoji ateitis. Dizainas, techninė estetika ir eksperimentinė architektūra Sovietų Sąjungoje 1960–1980 m.“, Nacionalinė dailės galerija, Vilnius, 2011–2012 m.