

Mykolas Valantinas

*Tėvas*

2025.11.07–2026.03.01

Šiuolaikinio meno centras

„Palengvėjusia širdimi, pažemintas ir siaubo  
apimtas, suprato, kad jis – vaidalas, kieno  
nors susapnuotas.“

– Jorge Luis Borges, *Fikcijos*, „Griuvėsių  
ratas“, iš ispanų kalbos vertė Valdas V.  
Petrauskas

Atklydėlis siekia nusapnuoti žmogų. Tarp  
buvusios šventyklos griuvėsių pamažu ima  
pulsuoti širdis, plaučių arterijomis tekėti  
veninis kraujas, o su kiekviena naktimi  
besiformuojančią organų architektūrą  
galiausiai apglėbia griaučių karkasas.  
Įsitempia oda, atsiskiria blakstienos – ir  
jis žiūri. Atvedęs sūnų į tikrovę ir suteikęs  
jam ugniai atsparią, jo paties kūnui svetimą  
prigimtį, tėvas išsiunčia jį svetur, bet prieš  
tai įkvepia užmarštį, kad šis neprisimintų  
nežmogiškos kilmės. Tikslą pasiekęs  
svetimšalis, bodėdamasis kasdienybę, staiga  
pasirodžiusią ugnies sieną priima kaip savo

baigties ženklą. Epigrafas – paskutinis šios istorijos sakinyss – žymi siužeto lūžį, kuriame liepsnų apgaubtas veikėjas išsaugo gyvastį, bet praranda tikrovės pagrindą.

Tęstiname kūrybos cikle kilmė po truputį blunka. Sūnus-kūrinys tampa sūnumi-kūrėju – dvinare sistema, kurioje atsispindi DNR struktūra: dvi susipynusios gijos, audžiančios paveldimumo ir kismo raštą. Gyvybės kodui ne mažiau svarbi ir kultūrinė tąsa: paveldas, ornamentika, atpažįstamas braižas. Tai matyti ir kalboje: lotyniškoji *pater-patronus* linija, įsitvirtinusi angliškame *pattern*, brėžia etimologinį kelią nuo tėvo-globėjo per pavyzdį-autoritetą iki pasikartojančių elementų sekos.

Paroda „Tėvas“ atsiduria šioje reikšmių samplaikoje – tarp genealoginio modelio ir ženklo. Kūrinių serijoje, kurioje sugretinami Ryčio Valantino piešinių ir grafikos archyvas bei Mykolo Valantino dirbtiniu intelektu sukurti, tėvo darbus atkartojantys kūriniai, genealogija skaitoma kaip centro neturinti prasmių horizontalė, primenanti rizominę struktūrą. Hierarchinė tvarka sulydoma

su įrašo ritmu, kurio atkartojimas kaskart atveria pokyčio galimybę. Kaip griuvėsiuose gimstantis kūnas, taip ir tėvo kūryba suskamba sūnaus balsu.

Parodą pradedančiame Ryčio Valantino 1979 m. autoportrete – užtikrintas, kiek įžūlus žvilgsnis, perteiktas tiksliais pieštuko štrichais, kontrastuojantis su greta eksponuojama DI kompozicija, vaizduojančia per kapines žengiančią lūšį. Tūrį formuojantis šviesos ir šešėlių žaismas DI piešinyje veikia priešingai – destabilizuoja formą. Šešėliai nebetelpa tarp figūros ribų: vienur dubliuoja žvėrį, kitur virsta medžiais, debesimis ar kitais neaiškios kilmės motyvais. Tiršta DI estetika ir neperskaitoma vaizdinė logika atskleidžia difuzinio modelio principą: jis generuoja ne galutinius vaizdinius, o duomenų tendencijas – apibendrintas formų, tekstūrų, motyvų struktūras. Šiuo atveju modelis, įsisavinęs tėvo piešimo manierą, sūnaus nurodymu imituoja tėvo kurtą pirmąją laikinųjų talonų – pirmųjų nepriklausomos Lietuvos pinigų – lūšį ir sužadina viso archyvo atmintį. Įtraukus iš kito Ryčio Valantino

kūrinio perimtą kapinių peizažą, sukuriamas originalams artimas, bet netapatus sudėtinis vaizdinys.

Lūšis pasirodo daugelyje darbų, tapdama savotišku parodą struktūruojančiu leitmotyvu. Perėmusi asociatyvia logika grįstą DI mąstymo būdą, paroda atsiveria kaip mitinis atlasas. Tėvo darbai, jų imitacijos, pinigai, fotografijos, filmo kadrai – kiekvienas vaizdinys nurodo į kitą; taip kuriama nuolat mutuojančių reiškinių visuma. Gintaras Beresnevičius „senąjį daugiareikšmį mitologinį mąstymą“ apibūdino kaip besikeičiančius apžvalgos ratus, kuriuose „tie patys fenomenai bei struktūros, pereinantys į kito tipo dispoziciją, matomi kitu aspektu ir skleidžiasi kitomis prasmėmis“. Šiame cikle originalai ir kopijos netenka hierarchinio pirmumo – grįžtama prie senojo jų santykio. Tik pripažinimo verti kūriniai sulaukdavo kopijų gausos, įtvirtinančios jų originalumą. Mykolas kopijuoja nusapnuodamas vis ką nors naujo, kaskart pridėdamas dar vieną, daugiau ar mažiau matomą detalę. Bet kiekvienas sapnas kainuoja. „Pinigų

dėžėje" – tūkstančio litų nominalo kupiūros, iš viso 3,5 milijono litų. Tai visas Pinigų muziejaus turimas šių banknotų kiekis, Mykolui perduotas su sąlyga, kad po parodos jie, kaip meninė intervencija, sugrįš į muziejaus nuolatinę ekspoziciją. Laikinais perleisti menininkui, pinigai, lyg pranašystėje, išpildo laiko cikliškumo pažadą – šių banknotų dizainą 1991 m. kūrė Rytis Valantinas. Šiame taške jungtis tarp meno ir pinigų tampa itin konkreti: į dizainą įkomponuota Mikalojaus Konstantino Čiurlionio „Karalių pasaka“ (1909). Sapniško vaizdinio ir valiutos sąveika lemia prigimtinį banknoto spekuliatyvumą – klestėjimo pažadą dar prieš susiformuojant realiems atkurtos valstybės ekonominiams pamatams.

Šis pažadas perrašomas dabartyje: transakcijos metu Mykolas Valantinas įsipareigoja sukurti vertę, kurios dar nėra. Pinigai, tapę kūriniu, materializuoja tėvo paveldą ir įrėžia sūnaus žymę. Menininko gestas skaidrus: atvirai išsakomas noras pasipelnyti – kurti ekonominę vertę pasinaudojant personalinės parodos ir ją

rengiančios institucijos vardo teikiamu prestižu, rėmėjus intriguojančia idėjų gausa ir net jautriu tėvo bei sūnaus santykiu. Pinigai vilioja galimybe atmesti kilmės apribojimus ir iš pagrindų susikurti naują tapatybę ar retrospektyviai perrašyti paveldėtąją. Nuo monetų išradimo geležies amžiuje pinigai žadėjo būtent šią savikūros realybę. Pagal ekonominį „iš apačios į viršų“ modelį, įsigijus monetų, įgyjamas ir statusas.

Netekę materialaus pagrindo, pinigai yra kolektyvinio susitarimo ir pasitikėjimo sistema, socialinė fikcija. Kaip ir mituose, jų galia kyla iš vientisumo – natūralumo iliuzijos, slepiančios gamybos procesą. Iliuzija ima bliūkšti dekonstruojant tūkstančio litų banknotą. Įtaigiu detalumu pasižyminčios, naujausiomis saugumo spaudos technologijomis Vokietijoje sukurtos gintarinės fotopolimerinės, sidabro pilkumo bei mėlio prisotintos ofsetinės plokštės ir aliuminiai šilkografiniai spaudos rėmai su vandens ženklu ir UV apsauga – parodoje eksponuojamos visos banknoto gamybai reikalingos sudedamosios dalys. Išskleisti ant stalo, šie elementai veikia

kaip įrankiai; pakabinti ant sienos, jie įgauna meno kūrinių aurą. Reikšmė, kaip ir prezentacija, dvilypė: įrankiai pulsuoja gamybiniu potencialu, metančiu šešėlį ant „Pinigų dėžės“, o meno kūriniai veikia kaip amato meistrystę liudijantys rekvizitai. Pinigų teatro kulminacija – dėžėje esantys „čiurlioniai“ yra padirbti, bet atskirti juos nuo tikrų – ar įrodyti priešingai – beveik neįmanoma. Čia kartojamas tėvo archyvo ir DI kūrinių sambūvio principas, kuriame akivaizdi „autentiško“ ir „dirbtinio“ skirtis subyra: vietomis kopijos nepastebimai įsilieja į originalus. Atvira apgaulė ir užtikrintumas sėkme kviečia parodą skaityti kaip savivertės deklaraciją, o kopijų gausa byloja ne tik apie klastotę, bet ir apie tikrovės gamybą.

Pirmųjų litų apsaugos sistema akivaizdžiai defektiška: juose nėra magnetinio siūlo, o vietoj tikrų vandens ženklų naudotas juos imituojantis baltų dažų sluoksnis – tai tipiškai priskiriama padirbinėtojų praktikai. 1993 m. Generalinė prokuratūra, tirdama lito banknotų spausdinimo bylą, nustatė, kad šį procesą nuo pat pradžių sekė trys

KGB agentai; vieno jų, slapyvardžiu „Detalė“, koordinavusio ryšius tarp Lietuvos banko, Vyriausybės ir banknotus spausdinusios „US Banknote Corporation“, nurodymu buvo atsisakyta minėtų apsaugos elementų. Sutartis su JAV įmone pasirašyta be viešo konkurso, už neįprastai didelius gamybos kaštus, sudarant sąlygas spekuliacijai bei tarpininkų pasipelnymui. Kompromituotam tūkstančio litų banknotui patekus į apyvartą, staigus rinkos užtvindymas padirbiniais būtų labai tikėtinas ir turėtų katastrofinių pasekmių visos šalies ekonomikai. Falsifikacija ir tikrovės stabilumo trapumas užkoduoti pačiame pinigų popieriuje.

Veikimo logika čia amorali, neturinti sąmoningo vertybinio kryptingumo. Panaši ir parodos pozicija: amoralumas nėra akiplėšiškas moralės normų nepaisymas, o greičiau veikimas už jų ribų. Ten, kur vertės ir taisyklių kontūrai dar neapibrėžti, ima ryškėti naujas horizontas, kūrybą ir spekuliaciją paverčiantis sinonimais.

POVILAS GUMBIS