

Kaip galima tapybinė monadologija: Henriko Čerapo parodos „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (2024) atvejis

Agnė Kulbytė 

Vilniaus dailės akademija

Vilnius Academy of Arts

agne.kulbyte@vda.lt

<https://ror.org/05r42kg44>

Santrauka. Klausimas apie *tapybinės monadologijos* galimumą leidžia įsigilinti į paradoksalius šiuolaikinės abstrakčiosios tapybos apmąstymus. Straipsnio tikslas ir yra išryškinti filosofinio monados apibrėžimo poveikį abstrakčiosios tapybos sampratai, pagrįsti tokio interpretavimo aktualumą ir svarbą, jį taikant itin savitų tapybinių sprendimų atveju (visų pirma Henriko Čerapo naujausiai tapybos strategijai). Filosofinė monados sąvoka apmąstoma kaip metafora, taikoma tapybos plastikai nusakyti. Atsispiriant nuo Gottfriedo Wilhelmo Leibnizo filosofijos interpretacijų išryškinama idealistinė monadologijos traktavimo kryptis (Edmundo Husserlio, Theodoro Adorno teorijų įtaka) bei jos atspindys abstraktaus meno koncepcijose. Tai leidžia apčiuopti ir įvardinti monadiškumą kaip tapyboje besireiškiantį vidinio patyrimo struktūros konstravimą, mentalinių procesų vizualizaciją. Aptariama tokį teorinį mąstymą reprezentuojanti tapyba (nuo konstruktyvistinio esencializmo ir unizmo iki minimalizmo bei abstrakčiojo ekspresionizmo atmainų). Daugiausia monadologijos idėja kvestionuojama analizuojant tapytojo H. Čerapo kūrybą ir naujausią jo parodą „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (2024), eksponuotą Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje. Prieinama prie išvados, kad monadologijos susiejimas su tapybos interpretacijomis yra simbolinis, bet svarbus H. Čerapo abstrakčių kūrinių potekstėms bei plastikos transformacijoms suprasti. Šio menininko abstrakčiosios tapybos eigoje galima įžvelgti tam tikrą svyravimą tarp konstruktyvesnių raiškos formų, jų sąveikos su aplinkos architektonika ir formalesnių (uždarnos, daugiasluoksnių paviršių variacijos) tapybinio monadiškumo atsiskleidimo galimybių. Monumentalios H. Čerapo abstrakcijos plėtotė labai aiškiai atskleista parodoje „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (2024).

Reikšminiai žodžiai: tapyba, abstrakcija, monada, monadologija, fenomenologija, memorialas, Henrikas Čerapas.

The Possibility of Monadology in Painting: The Case of Henrikas Čerapas’s Exhibition, Memorial of the Papilė Co-Op Warehouse (2024)

Abstract. The question of the possibility of *monadology in painting* enables to delve into the paradoxical reflections of contemporary abstract painting. The article highlights the impact of the definition of the monad on the concept of abstract painting and establishes the relevance and importance of such an interpretation when applied to especially distinctive solutions in painting (primarily in Henrikas Čerapas’s latest painting strategy).

Received: 17/03/2025. **Accepted:** 30/06/2025.

Copyright © 2024 Agnė Kulbytė. Published by the Martynas Mažvydas National Library of Lithuania.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

The philosophical concept of the monad is scrutinized as a metaphor applied to describe the plasticity of painting. Based on interpretations of Gottfried Wilhelm Leibniz's philosophy, the idealistic approach to monadology (influenced by the theories of Edmund Husserl and Theodor Adorno) and its reflection in the concepts of abstract art are emphasized. In turn, it allows to grasp and identify monadism as the construction of the structure of inner experience and the visualization of mental processes expressed in painting. The article discusses painting that represents such theoretical thinking (from constructivist essentialism and Unism to minimalism and variations of abstract expressionism). The idea of monadology is mainly questioned by analyzing the work of Čerapas and his latest exhibition, Memorial of the Papilė Co-Op Warehouse (2024), exhibited at the Martynas Mažvydas National Library of Lithuania. The author of the article reaches a conclusion that although the connection between monadology and interpretations of painting is symbolic, it is important for understanding the subtext of Čerapas's abstract works and the transformations of plasticity. In artist's abstract painting, one can observe a certain fluctuation between more constructive expressive forms and their interaction with the architecture of the environment, and more formal (closed and multi-layered surface variations) possibilities for the revelation of monadology in painting. The development of Čerapas's monumental abstractions is clearly reflected in his latest exhibition.

Keywords: painting, abstraction, monad, monadology, phenomenology, memorial, Henrikas Čerapas.

Įvadas

Klausimas apie *tapybinės monadologijos* galimumą leidžia įsigilinti į paradoksalius šiuolaikinės abstrakčiosios tapybos apmąstymus. Tapybinės monadologijos sampratą, išaugusią iš filosofinės *monados*¹ idėjos, visų pirma galima suprasti kaip metaforišką meno kūrinio formos pavadinimą, jos sinonimą. Su monadą apibūdinančiais *vidujiškumo*, *begalinumo*, *variantiškumo* principais asocijuojasi abstrakčiosios stilistikos tapybos kūrinių savybės – monumentalumas, vientisumas, harmonija, kartotė. Filosofijoje monados sąvoka dažniausiai kildinama iš Gottfriedo Wilhelmo Leibnizo (1646–1716) veikalo², jį taikyta universaliai – nusakant bet kurį tikrovėje egzistuojantį substancinį vienetą³. Tai tampa abstrakcijos turinio konstatavimo argumentu. Svarbus ir G. W. Leibnizo atstovaujamos Naujųjų laikų filosofijos išeities taškas – žvilgsnis į pasaulį iš metafizinio, idealistinio atskaitos taško. Tokia šios teorijos plėtojimo kryptis tęsiasi vadinamojoje poromantinėje meno filosofijos tradicijoje (Theodoras Adornas, Walteris Benjamins, fenomenologinė filosofija) ir leidžia daryti prielaidą, kad imanentinėje kūrinio struktūroje gali būti įžvelgiamas metafizinis turinys⁴.

Iš tikrųjų monados sąvoka itin tinka abstrakčiai (nereprezentatyviai) tapybai teoretizuoti, nors kartu yra ir problemiška. Modernistinėse teorijose abstrakcijos terminas (lot. *abstraction* – „atsitraukimas nuo tikrovės“) neretai sutapatinamas su vidinių tapybos resursų įveiklinimu, kai tapyba reiškiasi pati iš savęs ir negali būti pasitelkiama kaip priemonė kitam turiniui tematizuoti⁵. Toks grynosios abstrakcijos

¹ *Monada* – esminis, amžinas, vienetinis tikrovės pradai, jau nuo Euklido filosofijos gyvuojantis tikrovės vientisumo pavadinimas, jos nedalumo numatymas. Plačiau žr. Štrauchas, J. *Naujųjų amžių filosofijos istorija* / sudarė, įžanginį straipsnį ir paaiškinimus parašė A. Sverdiolas. Vilnius: Amžius, 1996, p. 127–131.

² Žr. visų pirma: Leibniz, G. V. *Monadologija* / vertė P. Račius. In: *Filosofijos istorijos chrestomatija. Rensesansas, T. 2: Gamtos filosofija* / redakcinė kolegija: B. Genzelis (sudarytojas), R. Ozolas ... [et al.]. Vilnius: Mintis, 1986, p. 440–453.

³ G. W. Leibnizo požiūriu, visa tikrovė sudaryta iš vienos rūšies substancijų (monadų), hierarchiška. Nepaisant daiktiškosios apibrėžties kiekvieną monadą valdo „vaizdavimosi principas“ – joje sutelkta energija, egzistencinis krūvis. Žr. Sleigh, R. C. Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646–1716). In: *The Cambridge Dictionary of Philosophy. Second Edition* / Ed. R. Audi. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 492, taip pat prieiga per internetą: https://ia601300.us.archive.org/12/items/RobertiAudi_TheCambridgeDictionaryofPhilosophy/Robert.Audi_TheCambridgeDictionaryofPhilosophy.pdf [žiūrėta 2025-02-05].

⁴ Plačiau žr. Adorno, T. W. *Aesthetic Theory* / Newly translated, edited, and with a translator's introduction by R. Hullot-Kentor. London: Bloomsbury Publishing, 2013; Šliogeris, A. P. Sezanar ir Vakarų klasikinės tapybos pabaiga. In: Šliogeris, A. *Daiktas ir menas: du meno kūrinio ontologijos etiudai*. Vilnius: Mintis, 1988, p. 97–205.

⁵ Tokio požiūrio apraiškų apstu fenomenologinėse ir formalistinėse meno teorijose. Šiuolaikiniuose tyrimuose meninės autonomijos idėja neretai apmąstoma kritiškai, kaip reliatyvi arba nepakankama, tačiau akcentuojamas vidinių, meno kūrinyje įsikūnijančių galių būtinumas artikuliuojant ir kuriant turinį. Plačiau žr. Bowie, A. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 403, 408, 415, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511487569>.

apibrėžimas paradoksaliai susišaukia su filosofine monadologine teorija, su joje minimu *vidujiškumu* ir *neintencionalumu*, kartu bylodamas apie kaskart esmingą turinį – *abstraktumo* kaip *viršrealumo* sukūrimą⁶. Taigi, monadologija tapyboje atsiskleidžia ir kaip tam tikras mąstymo būdas, ne vien kaip kūrinio išorinės savybės.

Kita vertus, samprotavimuose apie šiuolaikinę abstrakčią tapybą ištis daug prieštaravimų, ypač kai taikomos skirtingos prieigos, įtikinėjama, kad kūriniai įkūnija vienas ar kitas filosofines įžvalgas. Šiame straipsnyje į monadologijos sąvoką gilinamasi per postromantinės meno filosofijos prizmę, vadinamąją *kantišką* liniją⁷, kurioje reflektuojamos ir G. W. Leibnizo įžvalgos.

Žinoma, toks interpretacinis monadologinės teorijos apie tapybą konstravimas ir įžvalgos apie tai tapybos istorijoje nesiūlo jokių išankstinių klasifikacijų ar atradimų, tai veikiau yra pretekstas pasinerti į vidinių pačios tapybinės raiškos išgyvenimų labirintą. Dėl to monados (monadiškumo) sąvokos susiejimas su tapyba nuo pat pradžių nėra formalaus teorinio įvardijimo ieškojimas šalia daugybės jau egzistuojančių abstrakcijos metaforų ir jų estetizacijų (pavyzdžiui, *mandala*, *kristalas*, *fraktalas*). Iš dalies nesibijoma ir tam tikro spekuliatyvumo, kartu kritiškai apmąstant savaip suprantamos monados sąvokos taikymo ribas. Pasikliaujant filosofo Andrew Bowie'io samprotavimais apie muziką, laikomasi požiūrio, kad filosofijos ir meno sritys pačios egzistuoja lyg dvi monados, o tai reiškia, nebūtinai turi reprezentuoti viena kitą, jų sąsaja sudėtingesnė ir paslaptinesnė⁸. Galbūt todėl iš pačioje tapyboje užfiksuoto mąstymo kaskart kyla filosofinių impulsų tam tikrus reiškinius teoretizuoti, suvokiant pačią *tapybą kaip filosofinę ekspresiją*. Šioje vietoje klaustina: ar ištis dabartinėje tapyboje nebegalima metafizinė atvertis, o kartu ir ją grindžianti interpretacijų gija? Ką tuomet reiškia tapybinio vaizdinio užkodavimas kraštutinėmis redukcijomis, jo supaprastinimas ar susvetimėjimas žiūrovo atžvilgiu? Kaip dabar galėtų būti suprantama komunikacinė tapybos funkcija?

Straipsnyje *tapybinės monadologijos* galimumui pasitelkiama tapytojo Henriko Čerapo (g. 1952) 2014–2024 m. tapybos serijose subrandinta naujausia tapybos strategija, kuri analizuojama remiantis filosofės Kristijonos Čerapaitės įžvalgomis. Jos tyrimų esmę sudaro tiesioginis G. W. Leibnizo filosofijos įžvalgų taikymas H. Čerapo tapybos sampratai⁹. Lietuvos dabartinio meno tyrinėjimų lauke tokia prieiga yra originali (įskaitant ir paties G. W. Leibnizo idėjų aktualizavimą), skatinanti pagilinti abstrakčiosios tapybos sampratą¹⁰.

⁶ Plačiau žr. Cheney, S. Abstraction and Mysticism. In: *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* / Eds. F. Francina, Ch. Harrison; with the assistance of D. Paul. New York: Harper & Row, 1982, p. 171–175.

⁷ Turima galvoje monadinės tikrovės idealistinė, sudvasinta interpretacija, kurią iš Immanuelio Kanto perėmė romantizmo filosofai. Taip pat svarbi I. Kanto idėjų įtaka apriorinės meninės formos sampratai. Plačiau apie tai žr. Tatarkiewicz, W. *Šešių sąvokų istorija: menas, grožis, forma, kūryba, atkūrimas, estetinė pajauta* / iš lenkų k. vertė T. Bairašauskaitė. Vilnius: Vaga, 2007, p. 293–296.

⁸ Bowie, A. *Music, Philosophy, and Modernity*, p. 415.

⁹ Žr. Čerapaitė, K. Mąstymo slenksčiai ir vaizduotės kaskados. *Naujasis Židinys-Aidai*, 2023, Nr. 4, p. 26–31, taip pat prieiga per internetą: <https://nzdinys.lt/kristijona-cerapaitė-masty-mo-slenksčiai-ir-vaizduotės-kaskados-nz-a-nr-4/> [žiūrėta 2025-02-05]; Čerapaitė, K. Monados ir jų įvairovė: variacinis žaismas Henriko Čerapo tapyboje. *Dailė*, 2023, Nr. 93 / 94, p. 13–19; Čerapaitė, K. The Visual Monad: Leibniz's Ontological Aesthetics and Its Artistic Implications in the Paintings of Henrikas Čerapas. *Aktuali rytoj / Relevant Tomorrow*, 2024, t. 4, Nr. 26, p. 10–22, <https://doi.org/10.51740/RT.4.26.2>. Netiesioginis monadologijos apmąstymas per fenomenologijos prizmę atsiskleidžia ir Tautvydo Petrausko tekste: Petrauskas, T. Tapybos suskliaudimas: apie Henriko Čerapo kūrybą ir dvi naujausias tapytojo parodas. *Naujasis Židinys-Aidai*, 2024, Nr. 3, p. 59–62, taip pat prieiga per internetą: <https://nzdinys.lt/tautvydas-petrauskas-tapybos-suskliudimas-apie-henriko-cerapo-kuryba-ir-dvi-naujausias-tapytojo-parodas-nz-a-nr-3/> [žiūrėta 2025-02-05].

¹⁰ Iki šiol Lietuvoje rengtose parodose ir jas lydinčiuose tekstuose G. W. Leibnizo filosofinės sąvokos taikytos daugiausia per Gilles'io Deleuze'o filosofijos prizmę (*klosčių, jėgų laukų, atminties luitų* koncepcijos daugiau retoriškai pasitelkiamos menininkių Monikos Žaltauskaitės-Grašienės, Simonos Merijauskaitės ir kt. kūryboje), tai atsispindi ir išsamiose abstraktaus meno raidos apžvalgose. Žr. Januškevičiūtė, J. Abstrakcijos kaitos, krizės, kontraversijos. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2009, t. 53: Kūrinys kontekste, p. 109–134, taip pat prieiga per internetą: https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_53/kuriny_s_kontekste_109_134.pdf [žiūrėta 2025-02-05]. Apie G. W. Leibnizo metafizikos (monadologijos koncepcijos) interpretaciją G. Deleuze'o gyvybės filosofijos perspektyvoje žr. Junutytė, L. Postmodernioji Leibnizo interpretacija arba kodėl Deleuze'as laiko Leibnizą baroko mąstytoju?. *Žmogus ir žodis*, 2012, t. 14, Nr. 4, p. 55–63, taip pat prieiga per internetą: <https://portalcris.vdu.lt/server/api/core/bitstreams/d8589959-f39a-4ad5-a4e9-65cbb266c31/content> [žiūrėta 2025-03-05].

H. Čerapo naujausioje personalinėje parodoje „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“, eksponuotoje Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje (toliau – LNB) 2024 m. kovo 1 d. – gegužės 21 d.¹¹, buvo galima įžvelgti radikalų nutolimą nuo tikrovės iliuzijos ir artėjimą prie susikurtos vaizdavimo „schemas“, apriorinės tapybinės formos išraiškos. Pats tapytojas šį savo kūrybos posūkį vadina „analitinės tapybos stadija“¹², kurią sufilosofinus ir būtų galima pavadinti „monadologine“ koncepcija. Nuo 2019 m. žymėdamas tapybinį laiką ant savo brūkšninių tapybinių variacijų H. Čerapas kuria alternatyvią reprezentacijos sistemą ir taip įprasmina savo egzistencinį santykį su tikrove ir atmintimi. Tad monadologinė tapybinės formos koncepcija čia pranoksta ir iš dalies kvestionuoja tradicinę modernistinę abstrakcijos sampratą, atgaivindama netikėtas *unistinės minimalistinės* formos suvokimo ištakas meno istorijoje. Šis konstatavimas skatina dėmesį sutelkti į patį filosofinės monadologijos ir tapybinės formos (ypač matomoje H. Čerapo naujausioje tapybos strategijoje) sugretinimo klausimą, išryškinant monadologinės idėjos galimybę platesnėje menotyrinėje plotmėje. Toks dėmesio sutelkimas implikuoja straipsnio objektą – XIX–XXI a. filosofinės ir menotyrinės monadologijos interpretacijos, priartėjančios prie šiuolaikinei tapybai aktualių klausimų (laiko, tikrovės kaitos patyrimas ir kūrėjui svarbi savirefleksija) ir nutolstančios nuo pozityvistinių abstrakcijos aiškinimų inercijos. Straipsnio tikslas ir būtų išryškinti filosofinio monados apibrėžimo poveikį abstrakčiosios tapybos sampratai, pagrįsti tokio interpretavimo aktualumą ir svarbą, taikant itin savitų tapybinių sprendimų atveju (visų pirma H. Čerapo naujausiai tapybos strategijai). Šiuo tyrimu siekiama argumentuoti, jog monados koncepcija galėtų būti traktuojama kaip svarbus abstrakcijos suvokimo pagrindas, parodyti, kokiuose tapybos kūriniuose ir kada monadologinio mąstymo apraiškas galima atpažinti.

Straipsnį sudaro keturios dalys. Pirmoje dalyje „Monada ir abstrakcija: sąvokų sugretinimas“ svarstoma galimybė sieti šias sąvokas, kai pasireiškia svyravimas tarp ontologinių ir estetinių aspektų su-reikšminimo. Siekiama išryškinti vieną galimų *metafizinės abstrakcijos* apibrėžimų, atsiremiant į monadinį pasaulio (kaip tam tikros reprezentacinės sistemos) kūrimo aiškinimą. Tai siejama su romantiniu kreacionizmu ir subjektyvizmu, pabrėžiama vaizduotės ir atminties svarba. Antroje dalyje „Fenomenologinė monadologija kaip tapybos metodas“ pereinama į vidinio patyrimo analizės ir tapybinio vaizdinio kūrimo sugretinimą, daugiausia pasitelkiant Edmundo Husserlio *fenomenologinę monadologiją*. Aiškinamasi, kaip vyksta sąmonės srauto tėkmė, kaip tai galima sugretinti su tapyba – kaip įmanoma tapyti pagal „sąmonės įžvalgą“ ir kokius turinius tai įgauna H. Čerapo ir jam artimoje tapyboje. Tai leidžia tikrovės turinio įsisąmoninimą suvokti ne vien kaip jutiminę pagavą, bet kaip vidinio turinio išraišką, paties mąstymo proceso fiksaciją. Fenomenologinių įžvalgų pasitelkimas leidžia atsiriboti nuo kitų galimų monadologijos aspektų taikymo tapybai (pavyzdžiui, analitinės filosofijos rėmuose¹³). Trečioje dalyje „Nuo unizmo iki „dryžių“ tapybos“ apžvelgiami modernistinės tapybos atvejai, kuriuos galima būtų traktuoti kaip monadologijos apraiškas. Daugiausia tai konstruktyvistinė, vadinamosios

¹¹ Henriko Čerapo tapybos paroda „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ / parodos kuratorė – K. Čerapaitė, menotyrininkė – A. Kulbytė, koordinatorė – M. Dainovskytė, dizainerė – E. Dobrovolskienė, parodos instaliavimo techninis koordinatorius A. Jakas. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2024 m. kovo 1 d. – gegužės 21 d. Prieiga per internetą: <https://www.lnb.lt/parodos/11187-henriko-cerapo-tapybos-paroda-papiles-kooperatyvo-sandelio-memorialas> [žiūrėta 2025-02-05]. Taip pat žr. Nacionalinėje bibliotekoje atidaryta menininko Henriko Čerapo personalinė paroda. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2024 m. kovo 4 d. Prieiga per internetą: <https://www.lnb.lt/naujienos/11274-nacionalineje-bibliotekoje-atidaryta-menininko-henriko-cerapo-personaline-paroda> [žiūrėta 2025-02-05].

¹² Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi A. Kulbytė. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2024, gegužės 13 d. „Analitika“ šiuo atveju yra tapytojo H. Čerapo specifinė reikšmė vartojamas terminas savo tapyimo būdai nusakyti, kuris nuo 2013 m. įgavo konceptualesnį pobūdį: siekiama lygaus juodo paviršiaus „kontrolės“, o dėl vientisų dažo slinkčių ir sintezių atlikimo atsisakoma natūralistinių asociacijų, kurias teikia pustoniai ir tekstūros (tokia peizažinio vaizdo patyrimo įspūdžių redukcija teorinėje plotmėje atitiktų „fenomenologinės monadologijos“ sampratą).

¹³ Mąstant apie monadologiją įmanomas tapybos ir matematikos, tapybos ir kalbos pasaulių gretinimas, kai jutiminė patirtis visai neimama domėn.

organinės abstrakcijos atmaina modernistinėje tapyboje, kai abstrahuojant tikrovės motyvus naudojama ne kokia griežta matematinė ar loginė schema, bet paties menininko savitai redukuoti pirmavaizdžiai ar supaprastintos, mediatyvosios stebinių formos (unizmo bei minimalizmo krypties tapytojai) bei išlieka materijos suvaldymo, absoliutizavimo siekis (nuo Henri Matisse'o iki šiuolaikinės abstrakcijos atstovų). Paskutinėje – ketvirtoje – dalyje „Henriko Čerapo tapybinės monadologijos įprasminimas“ aptariama parodos „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (2024) realizacija LNB erdvėse, t. y. dėmesys sutelkiamas į *brūkšnių architektūrą* ir serijškumą. Šis erdvinio monadologijos aspekto išryškinimas svarbus dėl numanomo dabartinės abstrakčios tapybinės raiškos suartėjimo su vadinamąja *tapyba išplėstiniame lauke* (angl. *painting in the expanded field*). Tai leidžia artikuliuoti svarbiausią vadinamosios monadinės tapybos koncepcijos ypatybę – giluminį simboliškumą, įkūnijamą paveikslinėje sandaroje, o tai tartum iš vidaus diktuoja vizionierišką erdvės eksploataciją. Straipsnio pabaigoje pateikiamos išvados.

1. Monada ir abstrakcija: sąvokų sugretinimas

Naujųjų laikų filosofija įtvirtino „abstraktaus“ mąstymo galimybę, kai pasaulio vaizdinys konstruojasi pagal vidines žmogaus mąstymo kategorijas. Pats abstrahavimo, sąvokų kūrimo vyksmas (kai „mąstomi esminiai ir bendriniai objektų požymiai“¹⁴) suprantamas ir kaip svarbiausia mąstymo veiklos trajektorija, ir kaip vaizduotės galia¹⁵. G. W. Leibnizo monada – tokios mąstymo tvarkos idealo išraiška. Ji leidžia skverbtis prie numanomos visumos ir harmonijos principų. Juk G. W. Leibnizas nori nuskaidrinti pačią metafizikos sritį, nepasitiki jos savaimiškumu: „Man ištis atrodo, kad ne grynai matematiniuose, o būtent šiuose metafizikos dalykuose labiau reikia šviesos ir tikrumo.“¹⁶

G. W. Leibnizo monadologija rėmėsi platoniškomis idėjomis, žinojimo pirmumu prieš patyrimą. Ilgainiui monados sąvoka įsispaudė į filosofavimą kaip giluminio tikrovės suvokimo archetipas, sutampantis ir su teologinėmis įžvalgomis. Martinas Heideggeris *monadą* nurodo šalia kitų didžiųjų Naujųjų laikų filosofijos paslapčių – šalia Immanuelio Kanto *transcendentalinės vaizduotės*, Johanno Gottliebo Fichte'ės *begalinio aš*, Georgo Vilhelmo Friedricho Hegelio *absoliuto*, Friedricho Vilhelmo Josefo Schellingo *laisvės būtinumo*¹⁷. Metafizinę vaizdavimosi galią skleidžia G. W. Leibnizo įtvirtinta mąstymo, kalbos ir pačios tikrovės simbiozė – tai monados kaip vaizdinio savipakankamumo, neintencionalumo teigimas, taip suponuojant ne tikrovės atsiskyrimą, nutolinimą ar susvetimėjimą, bet jos abstrahuotos išraiškos galiojimą. Tad monada nėra vien pasyvus, į visumą įrašytas fragmentas, bet priešingai – tikrovės vaizdinio redukcija, modelis.

Klaustina: kokia tad turėtų būti monadiškumo apraiška tapyboje, kaip toks tikrovės suvokimas saistytų jos formą? Ne jau tai pačios paprasčiausios ir tartum „nežmogiškos“ geometrinės struktūros, atitinkančios monadologinę „taškinės tikrovės“ koncepciją, ar abstrakčiųjų tapybinių redukcijų teikiama galimybė vaizduotis savyje „visą galimą pasaulį“?

Visų pirma, čia iškyla probleminis meno kūrinio apibrėžimo klausimas. Paprastai išorinis kūrinio pavidalas suprantamas kaip slepiantis mistifikuotai įvardijamą turinį, nurodo į nepažinumą, kelia įtampą dėl jo išskaitymo. Abstrakčiame paveiksle tai dar ryškiau juntama – išorinė forma tampa rafinuota konstrukcija, kuri pati steigia tikrovę. XX a. abstrakčiosios tapybos teorijose nutolstama nuo „perregimo“ kūrinio sampratos, tiksliau, toks tvirtinimas suprobleminamas. Vis dėlto įdomiausi tie abstrakcijos gynėjai,

¹⁴ Plečkaitis, R. Abstrakcija. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/abstrakcija/> [žiūrėta 2025-02-05].

¹⁵ Žr. Sabolius, K. *Įnirtingas miegas: vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 92.

¹⁶ Leibniz, G. W. Apie pirmosios filosofijos tobulinimą ir substancijos sąvoką / iš lotynų k. vertė, įvadinį komentarą ir pastabas parašė K. Čerapaitė. *Problemos*, 2022, t. 101, p. 144, <https://doi.org/10.15388/Problemos.101.13>.

¹⁷ Heidegger, M. Pasaulėvaizdžio metas. In: Heidegger, M. *Rinktiniai raštai* / sudarė ir iš vokiečių k. vertė A. Šliogeris. Vilnius: Mintis, 1992, p. 157–158.

kurie akcentuoja ne pačią formą (paveiklo vaizdą), bet vidinio „abstraktaus elemento“ ar bent minimalios „neregimybės“ veikimą kūrinyje, kuri neturi asociacijų su išorine tikrove, nėra ir vien intelekto procedūrų padarinys. „Abstraktusis elementas“ atsiskleidžia per „formalios ekspresijos“ momentą kuriant kaip visa susiejanti ir vienijanti harmonija, o kartu išlieka „nepavaizduojamas“¹⁸. Todėl turinio atvaizdavimas plastinėmis konstrukcijomis suprantamas kaip kas nors alternatyvaus tikrovei ir kaip pačią kūrybos medžiagą persmelkiantis žinojimas. Tai iš esmės siejasi su monados apibėžtimi, nes ji žymi ne vien substancijos savybes (paprastumas, vientisumas, netįsumas), ką būtų galima pritaikyti įvairiems sisteminiams dariniams ir meno kūriniams apibūdinti, bet išlieka metafizine kategorija, susijusia su egzistencinio jautimo išraiška (veikia kaip *jėgos centras*).

Taigi, toks vidinio formos tapimo sureikšminimas tapyboje savaime nėra kokios objektyvios tikrovės atspindys, bet dvasinė patirtis, atrandama per savą medžiagos ir kūrybinio veiksmo kontempliaciją – per tam tikrą formos struktūriškumo išgyvenimą. Tikriausiai iš čia plaukia ir formos vientisumo, nedalumo paieška, esmingai persmelkusi abstrakčiąją modernistinę XX a. tapybą. Pavyzdžiui, Yv'eas Alainas Bois tokį simbolinio, o ne reprezentacinio vaizdavimo siekį sieja su kubistų ir kitų modernistų atsigręžimu į pirmąjį meną, pirmaprades struktūras¹⁹, o Jeanas Lucas Marionas apmąsto kaip slaptą neregimybės buvimą – paradoksaliai veikiančią perspektyvinio vaizdavimosi nostalgiją²⁰. Panašu, kad tas „abstraktusis elementas“ atstoja ir naratyvinių paveikslų „vaizduojamąjį turinį“²¹, o kartais su juo ir sutampa. Nebylus neišreiškiamumas, kažko neišsakomo skverbimasis nėra nukreiptas į išorę, bet materializuojasi kaip „monadiška būseną“ („belangio“ – T. Adorno ar „aklo“ – J. L. Mariono meno kūrinio metafora). Kritiškai apsvastydamas solipsistinę meno autonomijos idėją, panašiai teigė Theodoras Adornas: menininkas neturėtų vaikytis intencijų, kurios ateina iš išorės ir nutolina nuo vidinio turinio kontempliacijos; tas „formos turinys“ kyla iš pačiame kūrinyje sutelktų refleksyviųjų galimybių ir nuolat kinta (pavyzdžiui, muzikos tėkmėje atsiveria jos „turinys“ – „muzikos laiko“ išraiška)²². Taip pat jo veikale minima monados kaip *entelechijs* sąvoka (paimta iš Johanno Wolfgango Goethe's) kaip atminties provaizdžio veikimas ir nuoroda į vidinį vaizdinių atsigaminimą, vitališkumą²³.

Teiginį, kad monada yra aktyvus, tikrovę konstituojančias veiksnys, nemažai interpretatorių traktuoja kaip kraštutinį subjektyvizmą, prilygstantį net romantikų filosofijai. Antai olandų istoriografijos teoretiko ir filosofo Franklino Rudolfo Ankersmito požiūriu G. W. Leibnizo subjektyvizmas toks radikalus, kad pralenkia daugybę idealistų. Jo teigimu, G. W. Leibnizo monadologija atsiskleidžia kaip kūrybiška, vizionieriška pasaulio samprata, kur policentrinį, iš monadų sudarytą tikrovės lauką įmanoma suvokti tik dėl „aktyvios kūrėjo pozicijos“, kaip kaskart performuojamą, struktūruojamą visetą²⁴. Veikimas dažnai suprantamas kaip vaizduotės galia, o kartu ir sąmoninga monados būklė. Kūrinio „vidiškumą“, o kartu ir formos „neatpažįstamumą“ radimasi mėginama apibrėžti kaip *ultra-subjektyvumą*, kuriame nebeįmanoma atsekti kokio nors nuoseklumo ar perėjimų tarp realumo ir ne-realumo laipsnių, tačiau jis daro poveikį išorybei, formuoja jos suvokimo sąrangą. Juk ir romantinėse vizijose „abstrakcija“ galėtų būti pavadinti kūrybinės ekstazės momentai, liudijantys absoliuto veikimą ir atsiplėšimą nuo empirinės būties. Galiausiai F. R. Ankersmitas aptaria ir G. W. Leibnizo įtaką moderniajam filosofiniam realizmui, nors veikia čia galima atpažinti vėlyvojo romantizmo „fragmentalizmą“, tikrovę aiškinant kaip vidujybės išsklaidą per daugialypes sąveikas ir nutolimą nuo vientiso tikrovės vaizdinio kontempliacijos.

¹⁸ Žr. Cheney, S. Abstraction and Mysticism. In: *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, p. 173.

¹⁹ Bois, Y.-A. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 82.

²⁰ Išsamiau žr. Marion, J.-L. *Atvaizdo dovana: žiūrėjimo meno metmenys* / vertė N. Keršytė. Vilnius: Aidai, 2002, p. 9–23.

²¹ Plačiau apie tai žr. Norkus, Z. Historical Narratives as Pictures: On Elective Affinities between Verbal and Pictorial Representations. *Journal of Narrative Theory*, 2004, Vol. 34, No. 2, p. 173–206, <http://dx.doi.org/10.1353/jnt.2004.0012>.

²² Adorno, T. W. *Aesthetic Theory*, p. 202.

²³ Žr. *ibidem*, p. 246.

²⁴ Ankersmit, F. R. *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 215.

Vis dėlto kraštutinio subjektyvizmo išvalgų monadologijos interpretacijose sureikšminimas kiek apgaulingai suartina monadologinę ontologiją su grynai estetinės pasaulio sampratos kūrimu. Svarbu tai, kad monadologijos koncepcija siūlo ontologinę tikrovės viziją (G. W. Leibnizo teorija veikia kaip „formalioji ontologija“²⁵), kuri iš esmės grįsta aprioriniu racionalizmu, mąstymo procesų idealizacija. Kitaip tariant, pati fikcijos kūrimo galia čia steigia naują santykį su tikrove – paties realumo galimybių daugį, reliatyvumą; fikcija nėra vien estetiškas elementas, bet transcendentalumo dimensijų, lemiančių ontologinę tikrovės galimumą, išraiška. Tai skverbėsi ir į meno filosofiją, performavo tikrovės ir kūrinio netapatumo filosofiją („kuo kūrinys abstraktesnis, tuo jis geriau perteikia tikrovę“²⁶). Pamažu tai perėjo ir į nominalistinių konstruktyvizmą, kai fikcijos ir realybės atitikmens ieškojimas atmetamas, ištirpsta ir numanoma vadinamoji „tarsi“ realybės sluoksnių struktūra. Taip paradoksaliai, panaudojant fikciją, nusakoma kitokia ontologinė tikrovės vizija – kūrinys joje gimsta įvedant naujus darinius, sudarant sąlygas naujoms referencijoms atsirasti, ir abstrakcija čia galima vadinti ne ko nors „užribinio“ reprezentavimą, bet tam tikrų vyksmų momentą, įprastos tvarkos praskleidimą. Kaip teigia vokiečių literatūrologas, vienas pagrindinių estetinio atsako teorijos (vok. *Wirkungstheorie*) kūrėjų Iseras Wolfgangas, „[f]ikcija ne tarpininkauja tarp realybės ir pažinimo, o daro poveikį ribų peržengimu, įtraukdama vaizduotę procesui, neprieinamam pažinimui, ir galiausiai išvengia referentiškumo“²⁷. Taigi, pats veikimas (kūrimas, struktūravimas, perdarymas) byloja apie nevaizduojamumą (abstrakciją), kol iš tiesų nebegalima pasakyti, kas yra „abstrakcija“, kas ne, nes subjektyvių projekcijų begalybės neįmanoma apžvelgti iš vieno taško. Pats paveikslas kartu yra ir regimybė, subjektyvumą peržengiantis siekis, ir uždara savipakankama įžvalga („abstrakcija“). Panašiai fenomenologinėje monadologijoje priartėjama prie fikcijos – kaip neišvengiamybės, norint sulaikyti ir įprasminti savyje tikrovės vaizdinį.

Modernistiniuose tapybos apmąstymuose ir teorijose toks abstrakcijos „fiktyvumo“ aspektas labai dažnai paslepiamas, ypač kai ginama abstrahavimo galia savais būdais reprezentuoti pasaulį ir iš esmės laikomasi romantinės tikrovės dualumo skirties (*fragmento* ir *absoliuto*, formos ir numanomo turinio santykio modelio). Tartum nepastebima, kad reprezentacija neišvengiamai tampa fikcija ir dažnai tiesiog atstovauja nesamam naratyvui arba jį nuslopina, užpildo tuštumą²⁸. Apskritai pati tapybinė kalba, išsivadavusi nuo mimetinių naratyvų ir net nuo simbolinių referentų, daugeliui menininkų tampa tartum absoliuto pakaitalu, su kaskart stebinančios savos logikos diktatu ir žaidybiškumo galimybėmis (Gerhardo Richterio (g. 1932) „antiintencionalistinės“ abstrakcijos plėtotė – tarsi visų gamtinių tapybos pavidalų parodymas, „kartoteka“). Vis labiau ieškoma ne paslėptos loginės tvarkos, jos referentai demistifikuojami, o pasikliaujama plastikos galių žaismu – iš esmės baigtine materija, jos struktūromis. Paradoksaliai, siekiant transcendentuoti bet kokio ribojančio reprezentacinio mąstymo rėmus, jis racionalizuojamas.

Toks pavojus išvelgtinas tose monadologinėse interpretacijose, kuriose tartum siekiama meninę medžiagą išprausti į abstrakčius pačių teorijų rėmus, įvairiai „tematizuoti“. Čia verta prisiminti M. Heideggerio perspėjimą apie totalų „vaizdo epochos“ įsigalėjimą, t. y. suvaizdinimo, ir kartu sistemizavimo apraiškas visame kame, nes tai įtvirtina tuščią schemą. Jo teigimu, „[m]es susidarėme kieno nors vaizdą“²⁹ –

²⁵ Plačiau žr. Bella, S. D. Leibniz's Theory of Conditions: A Framework for Ontological Dependence. *The Leibniz Review*, 2005, Vol. 15, p. 67–93, <https://doi.org/10.5840/leibniz2005155>.

²⁶ Čerapaitė, K. Mąstymo slenksčiai ir vaizduotės kaskados, p. 27.

²⁷ Iser, W. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos* / iš vokiečių k. vertė L. Jonušys. Vilnius: Aidai, 2002, p. 154.

²⁸ Pavyzdžiui, F. R. Ankersmitas taip aiškina istorinio naratyvo funkcionavimą, kai jo tikrasis referentas išblėsta, tačiau yra pakeičiamas įvairiais reprezentantais. Žr. Ankersmit, F. R. *Historical Representation*, p. 73. Taip pat žr. Norkus, Z. *Historical Narratives as Pictures: On Elective Affinities between Verbal and Pictorial Representations*, p. 178–180. Meninėje kūryboje vienas ryškesnių pavyzdžių – Jorge'ės Luiso Borgeso apsakymai, priskiriami pasaulio kaip „fikcijos“ kūrimo ir įprasminimo žanrui. Plačiau apie tai žr. Brown, N. *Borges on Possible Worlds. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2020, Vol. 53, No. 3, p. 39–55, <https://doi.org/10.1353/MOS.2020.0026>.

²⁹ Heidegger, M. *Pasaulėvaizdžio metas*, p. 148.

susikūrėme sistemą, kurią galima formuoti iki begalybės, nejučiant, kad vaizdas tėra pasaulio redukcija, vien žmogiškojo suvokimo riba.

Kaip absoliutų turinį apimanti sąvoka, monada niekada iki galo nerealizuojama kokiame nors jutimi-niame kūrinyje ir nėra abstrakcijos pagrindimo įrankis. Atvirkščiai, monados sąvoka pabrėžia reprezen-tacijos svarbą, rizikuojant netikėta fiktyvumo ir realumo matmenų atvertimi – atminties ar subjektyvios *kvazitikrovės* steigtimi. Būdama uždara ir netransliuodama perspektyvinių iliuzijų monada perteikia totalybę. Kita vertus, joks abstraktus paveikslas niekad iki galo netampa „matematinio modelių“ ar ga-lutine analitinių tapybos aspektų redukcija, apie ką svajojo konstruktyvistai. Išlieka nuolatinė tikrovės galimumo kontempliacija. Uždaros monados sąveikauja tarpusavyje, apsiukeisdamos iliuzija – lyg veidro-diniu atspindžiu, sklindančia už jų lyg Dievo blyksnis.

2. Fenomenologinė monadologija kaip tapybos metodas

Galima numanyti, kad *monadiškumas* tapyboje – tai visų pirma kūrinio vidinės formos sankloda, procesualių tapybinių vyksmų padarinys, kuriuos lydi begalė refleksijų. Dėl to ir norisi atsisąsėti į feno-menologinę filosofiją, kuri apmąsto tikrovės atsiskleidimo žmogaus sąmonėje galimybes, nusako paties mąstymo vyksmo eigą, tvarką. Kaip nurodo fenomenologijos pradininkas E. Husserlis savo *fenomeno-loginėje monadologijoje*, žmogiškojoje sąmonėje santykis su tikrove kaskart atsiskleidžia per regimybių redukcijas – kai pačios sąmonės gelmėse atveriamas ir pačiam sau „įrodomas“ vaizdinių apie tikrovę turinys, jų buvimas³⁰. Taip pat kuriasi vidinės patirtys kaip tam tikros „rišlumo sistemos“, kurios, kitaip nei G. W. Leibnizo teorijoje akcentuotas monadų uždarumas, čia suprantamos kaip intencionalios³¹ ir besisiekiančios. Tad visas patirties turinys sutelktas į sielos vidinį gyvenimą, kurį E. Husserlis netiesmu-kiškai pavadina mikrokosmosu-monada. Tose monadose kuriasi pačios sąmonės atspindžiai – tartum pasaulio sąrangos vaizdiniai.

Jei G. W. Leibnizo monadologijoje slypėjo kas nors absoliutaus, teologiško, E. Husserlis mąsto grynos subjektyvybės požiūriu – sprendžia *monadinio ego esmės fenomenologinės išsklaidos problemą*. Monados E. Husserlio filosofijoje yra *transcendentaliniai ego*³² su visu savo konkretumu:

*Taigi aiškėja, kad konkrečiai traktuojamas ego turi savo savasties (Selbst-eigenen) universumą [...]. Šios originalios sferos (originalios savisklaidos sferos) viduje atrandame ir transcendentalinį pa-saulį, išaugantį per redukciją į savo savastį [...], išaugantį iš intencionalaus fenomeno „objektyvus pasaulis“: juk visa tai, kas iškyla prieš mūsų akis kaip transcendentinės regimybės, fantazijos, grynosios galimybės ar eidetiniai objektai, – visa tai taip pat priklauso šiai sričiai, jei tik reduka-vome tuos dalykus į mūsų savastį. Tai sritis to, kas yra man esmiškai sava, to, kas aš esu savyje visa konkretybe, arba, kaip dar galime sakyti, mano monada.*³³

Vis dėlto sąmonės erdvė fenomenologijos pradininko mąstoma schematizuojant fenomenologines sąvokas, o tapytojo – plastikos priemonės, ir tie procesai menamai susisieja. Svarbiausias klausimas čia yra objektyvios tikrovės atsivėrimas bei kūrimasis subjektyvioje vizijoje – jos *turėjimas omenyje*. O kaip teigia E. Husserlis, „[a]titinkama tobulybės idėja čia būtų *adekvačios evidencijos* idėja (klausimas, ar jos

³⁰ Žr. Husserl, E. *Karteziškosios meditacijos* / iš vokiečių k. vertė T. Sodeika. Vilnius: Aidai, 2005. Meditacijoje išdėstytas autentiško pažinimo galimybės sąrangos projektas, jo principai apmąstomi kaip universalūs ir išryškinama prasminės vidujiškumo konstitu-cijos – ką galima sugretinti su tapybos atveriamą patirtimi – galimybė.

³¹ Plačiau apie E. Husserlio intencionalumo sampratą žr. Norkus, Z. Apie intencionalinius santykius, intencionalinius kontekstus ir E. Huserlio fenomenologiją. *Problemos*, 1987, t. 37, p. 43–52, <https://doi.org/10.15388/Problemos.1987.37.7192>.

³² Tai siejama su kantiškąja transcendentalinio subjektyvumo samprata. Žr. MacDonald, P. Husserl, the Monad and Immortality. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 2007, Vol. 7, No. 2, p. 2, <https://doi.org/10.1080/20797222.2007.11433949>.

³³ Husserl, E. *Karteziškosios meditacijos*, p. 130.

realizacija iš esmės nėra begalinė, gali likti atvira“³⁴. Tam tikrumui mąstyti kaip tik reikalinga „metodo paieška“, fenomenologijoje sutampanti su pačiu apmąstymo aktu, refleksija. Abstrakti tapyba taip pat yra savotiška „metodologijų filosofija“, nutylinti turinį, tačiau leidžianti apčiuopti ir išlaikyti tas saviuotybes – profenomenus, su tobulybės nuojauta ir prasmės dinamika.

Turininga palyginti E. Husserlio filosofinių meditacijų žingsnius su tapytojo H. Čerapo pastarųjų metų tapymo serijose įvykusiomis slinktimis. „Karteziškųjų meditacijų“ pradžioje kaip tik svarstoma apie tikrovės regimybės (*evidencijos*) pasirodymą sąmonėje, apie jos realumo statusą. Kaip rašo E. Husserlis, iš natūralaus patyrimo plaukiantys vaizdiniai tolydžio tirpsta ir galiausiai tampa tik sąlyginiu „galiojimo fenomenu“ ar „pretenzija į egzistavimą“³⁵. Toliau filosofas pasineria į savotišką tų evidencijų abstrahavimo – permąstymo procesą, tarsi mėgindamas įsimažinti į netiesioginį tikrovės turinio atsiskleidimą, jo virsmą kitomis sąmonės struktūromis. Tad fenomenologinis vaizdinių susidarymo aiškinimas išlieka svarbus pagrindas abstrakčiosios tapybinės plastikos *savaimiškumui*, *organiškumui* suprasti, siekiant atskirti nuo paviršutinių ar pernelyg racionalizuotų jos aiškinimų.

H. Čerapo tapyboje nuo pat abstrakčių serijų pradžios („Live“, 2013) analogiškai specifiskai tolstama nuo išorinių vaizdų schemų. Kaip ir fenomenologinio mąstymo pakopose einama pirminių ir antrinių refleksijų sintezavimo link. Vis dėlto H. Čerapas kuria turėdamas galvoje *temą*. Galima just, kaip tai svarbu, nes ir atveda prie akistatos su drobe: „yra išorė – „švarkas“, ir yra vidus, turinys, – „pamušalas“, visa, iš ko žmogus sudarytas. Tačiau kalbame apie išorę, formą, „švarką“, kaip jis sukirptas...“³⁶. Serijos „Les Exercices“ (2016–2017) ir „Aftermath“ (2018–2019) – tai didelio formato tapybinių brūkšnių ir blokų kaskados, nebesusietos su tikrovės motyvu, nebe „peizažinės“, tartum *cogito cogitato* tirpsmo struktūros, – kai išryškinamas, paneigiamas, kartojamas savos regimybės vaizdinys (pasireiškia esminio abstraktaus tikrovės vaizdinio – dangaus ir žemės santykio atvaizdavimo metodinis neapibrėžtumas). Serijose „Ventos dainos. Slenksčiai ir kaskados“ (2020–2022) ir „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (2021–2022) toliau vengiama spontaniškos ekspresijos ir išryškėja „apriorinių“ tapybinės raiškos priemonių svarba: monochromija, dažo konsistencija, paviršiaus ploto ritmizacija ir organizacija. Taip kuriasi paveikslo forma („išorė“), kurioje vis mažiau iliuziškumo bruožų, atpažįstamumo.

Kad ir juoda spalva – pasak H. Čerapo, kitaip nei balta ar pilka ji tarsi „neturi reikšmių“, asociacijų, yra tarsi „abstrakti sąvoka“, sugėrusi visas kitas spalvas ir atspalvius. Ji leidžia atsiriboti nuo pirminių fenomenologinių patirčių, aplinkos iliuzijų – tartum vyktų mąstymo *epoché* ir susikonsentravimas į tai, kas regima, į drobės paviršių. Jau kūrybinio kelio pradžioje varijuota vienu tonu, tam tikro storio dažo konsistencija. Pastaruoju metu irgi siekiama *paviršiaus lygumo*, *monumentalumo*, *dažo įkrovos*, nes tapyboje tai galimybė atverti paslaptinę *dydžio* efektą, plėtimosi įspūdį, iki kažkokio nesusakomo patyrimo³⁷ (žr. 1–2 iliustracijas).

Formatas taip pat naikina tiesioginį jutimiškumą – tada atsiskleidžia nenuspėjamas *didumas*, kuriasi ritmika. Pasak H. Čerapo, „drobės dydis yra tarsi objektas, su kuriuo gali dirbti“³⁸. Ne veltui abstrakčių serijų kūrimo laikotarpiu jis kaitaliojo formatus – buvo pereinama nuo didžiųjų prie mažųjų serijų tapymo ir atvirkščiai, lyg tai atspindėtų nuolatinį sąmonės svyravimą nuo intymių formų regėjimo (savotiškos uždarnos, „ornamentinės“ formos struktūros) iki jų monumentalumo išgyvenimo. Ilgainiui toks varijavimas paties formato pobūdį neutralizuoja, bet išlaisvina potėpio variabilumą.

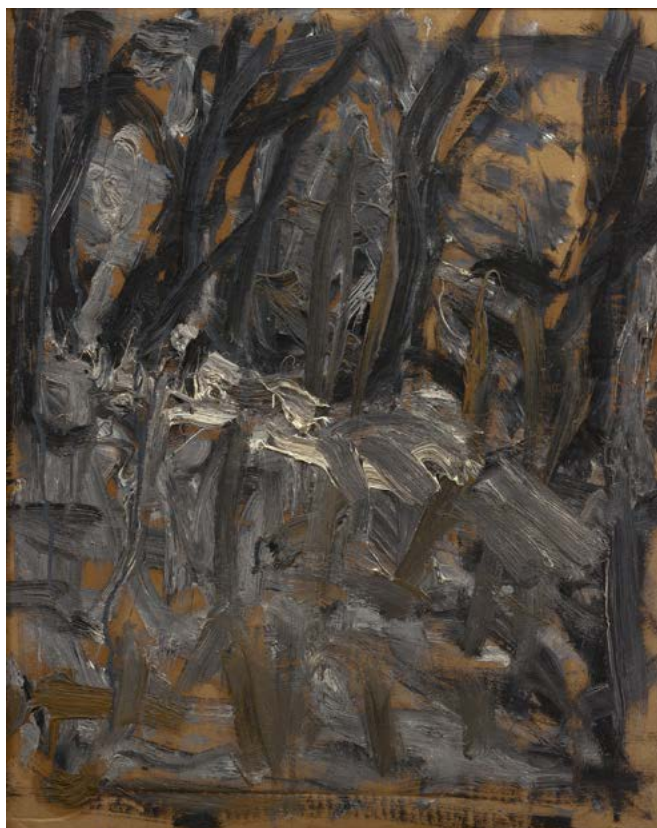
³⁴ *Ibidem*, p. 21.

³⁵ *Ibidem*, p. 24–25.

³⁶ Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi A. Kulbytė. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2024, gegužės 13 d.

³⁷ Ši visoje H. Čerapo tapyboje matomą metodinį nuoseklumą pastebi ir T. Petrauskas: Petrauskas, T. *Tapybos suskliaudimas: apie Henriko Čerapo kūrybą ir dvi naujausias tapytojo parodas*, p. 59–62. Įdomu, kad monochromija egzistuoja ir muzikoje, o įvairiausių *monodijų* (Juliaus Juzeliūno terminas) paplitimas keičia anksčiau vyravusį naratyvumą muzikoje. Plačiau apie tai žr. Germanavičius, V. Tarp natūralių derinimų ir sutartinių skambesio. *Kultūros barai*, 2024, Nr. 4, p. 55–63.

³⁸ Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi A. Kulbytė. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2024, gegužės 13 d.



1 iliustracija. Henrikas Čerapas. *Medžiai Šv. Petro ir Povilo bažnyčios šventoriuje*. 1989. Kartonas, aliejus, 51,5 × 41,5 cm. H. Čerapo nuotrauka



2 iliustracija. Henrikas Čerapas. *Iš serijos Parsifalis*. 2024-09-12. Drobė, aliejus, 80 × 65 cm. H. Čerapo nuotrauka

Tokia H. Čerapo „laikmačio tapyba“³⁹ simboliškai susišaukia su fenomenologinėje filosofijoje atsiveriančiu sąmonės vidinių struktūrų (erdvės ir laiko) tyrimu. E. Husserlis įprasmina laiką – kaip sąmonės viduje vykstančią sintezę, teikiančią galimybę išgyventi tikrovės vaizdinius (kartu ir juslines patirtis). Visuminės laiko kategorijos patvirtinimas tartum paryškina monadinį solipsizmą – refleksijos sutelktumą ir nukreiptumą vidun, įsimąstymo uždaramą, neintencionalumą⁴⁰. Tuo labiau kad monumentaliuose tapybos serijose H. Čerapas galynėjosi su nostalgiku atminties vaizdiniu (praėjusio laiko, pakitusio kraštovaizdžio leitmotyvais) – sudabartinamas, kas įsisąmoninta praeityje ir kas sudaro nesibaigiančią dabarties regimybų fantasmagoriją. Besekant E. Husserlio įsimąstymo vingiais, nepalieka mintis, kad ir tapytojo apsibrėžtoji „evidencija“ yra susijusi su labai specifiniu ir jau realybėje prarastu „pasauliu“ (*tėviškės peizažas*). Antai E. Husserlis teigia:

*Aš negaliu gyvenimu, patyrimu, mąstymu, vertinimu ir veikimu persikelti į kitą pasaulį – kitą negutas, kuris iš manęs ir manyje gauna savo prasmę ir galiojimą*⁴¹;

*[...] šis pasaulis, [...] visą savo prasmę ir visą savo būtiną galiojimą, kurį jis kiekvieną akimirką man turi, gauna iš manęs paties, iš manęs kaip transcendentalinio Aš, atsirandančio kartu su transcendentaline-fenomenologine redukcija.*⁴²

Taigi, toks tapybos laikiškumo išgyvenimas, kaip ir visa fenomenologinė meditacija, byloja apie prasminių tapatumo suvokčių išlaikymą sąmonėje, atsiveria kaip *kvazitikrovės* kūrimas, kur skleidžiasi numanomos regimybės, evidencijų ir jų variacijų begalybė⁴³. Tas kontempliavimas, sąmonės aktyvumas yra kūrybinis – tiesiog „įgalina kai kurių reiškinių buvimą nei patys jutimai, jų trukmė“⁴⁴. Taigi, priartėjama prie klausimo, kaip sąmonė ir analogiškai paveiklo struktūra įvaizdina laiką? Netikėta, bet kai kurias tapytojo struktūrines variacijas galima būtų tiesiogiai sugretinti su filosofškai reflektuojama muzikos laikiškumo suvokimą vaizduojančia „praeigos skale“ (horizontalią slinktį, laike tolstančios melodijos liniją čia pertraukia vertikalės, kurios tolydžio stiprėja dabartyje, kaip ir tapyboje jos yra tiesiogiai priklausomos nuo laiko, atspindi braukimo, tepimo trukmę)⁴⁵. Pavyzdžiui, H. Čerapo paveiksle „Šalia pagrindinės linijos“ (3 iliustracija) matyti juodų blokų slinktis, tiksliau – jos fragmentas, užuomina.

Svarbi ne tiek schemos ir paveikslų vizualinė analogija, bet taip užfiksuotas tapymo vyksmo trukmės išgyvenimas. Juk mažojo formato variacijose tokiomis „muzikinėmis linijomis“ tartum dar laisviau žaidžiama, tik čia laiko fazės – tapymo patyrimo momentai lyg sukeisti vietomis, nesilaikant „melodinės-naratyvinės“ sekos⁴⁶ (žr. 4–5 iliustracijas). Tad laikiškumo išgyvenimo struktūra perteikta kaip daugiaplanė ir tūriška. Apskritai pats brūkšniavimas (tuštumos štrichavimas) yra vaizdinė laiko sintezė – atvira platinė struktūra, kuri tartum kuria ne tik laikiškumo įspūdį, bet ir jo priedangą (fikciją – *kvazitikrovę*).

³⁹ Turima galvoje H. Čerapo tapymo intensyvumas, beveik tiesiogiai laiko fiksaciją simbolizuojančios mažojo formato serijos: „Tamsūs laikai“ (2019), „Prašviesėjimai“ (2019–2020), „Slenksčiai ir kaskados“ (2019–2022), „T'khelet“ (2022) ir kt., eksponuotos parodoje „Suvartoto laiko kolumbariumas“ 2024 m. vasario 2–25 d. Lietuvos dailininkų sąjungos (LDS) Pamėnkalnio galerijoje.

⁴⁰ Monadų neintencionalumo – subjektyvizmo svarbą (skirtingai nuo E. Husserlio monadų intersubjektyvumo teorijos) ir interpretavimą romantinės filosofijos idėjų orbitoje nemažai autorių kildina iš Walterio Benjamino įžvalgų. Plačiau apie tai žr. Adorno, T. W. *Aesthetic Theory*; Lyotard, J.-F. *On Inhuman: Reflections on Time* / Translated by G. Bennington and R. Bowlby. Cambridge: Polity Press, 1991, taip pat prieiga per internetą: <http://map-courses.usc.edu/fall18/300/LyotardTheInhumanReflectionsonTime.pdf> [žiūrėta 2025-02-05].

⁴¹ Husserl, E. *Karteziškosios meditacijos*, p. 28–29.

⁴² *Ibidem*, p. 34.

⁴³ Plg. žr. *ibidem*, p. 72–74.

⁴⁴ Bacevičiūtė, D. *Praeiga ir pertrūkis: fenomenologinės laiko sampratos transformacija*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 51.

⁴⁵ Turima galvoje Danutės Bacevičiūtės knygoje „Praeiga ir pertrūkis: fenomenologinės laiko sampratos transformacija“ pateikta (p. 52) Carlo Stumpfo schema (1919 m.), vaizduojanti melodijos skambėjimo įsisąmoninimą. Taip pat čia aptariamas svarbus laiko suvokties ir vaizduotės kuriamo laiko sutapimas – sąmonės aktyvumo veiksnys.

⁴⁶ Atkreiptinas dėmesys, jog abstrakčiojo ekspresionizmo atstovas Robertas Montherwellis tokią tapybinės formos sinkretizavimą įžvelgia „dienoraštinės“ impresionistinio tapymo fazėse – pavyzdžiui, sinchroniškuose Constable'o debesų fiksacijos etuduose. Žr. Milz, M. Robert Motherwell and John Constable: Intra-subjectivity and Time as Determinants of Serial Painting in American Abstract Expressionism and British Romanticist Landscape Painting. *International Yearbook of Aesthetics*, 2017, Vol. 19: Retracing the Past: Historical Continuity in Aesthetics from a Global Perspective / Ed. Z. Somhegyi, p. 147, taip pat prieiga per internetą: <https://iaaesthetics.org/volume-19-zoltan-somhegyi-ed-retracing-the-past-historical-continuity-in-aesthetics-from-a-global-perspective/> [žiūrėta 2025-02-05].



3 iliustracija. Henrikas Čerapas. *Šalia pagrindinės linijos*. 2022.10.(8-9-10-11-16-20).
Drobė, aliejus, 292 × 460 cm. 2022 m. Arūno Baltėno nuotrauka



4 iliustracija. Henrikas Čerapas. Iš serijos *Katedra*.
2024-09-11. Drobė, aliejus, 80 × 65 cm. 2024 m.
H. Čerapo nuotrauka



5 iliustracija. Henrikas Čerapas. Iš serijos *Katedra*.
2024-07-02. Drobė, aliejus, 80 × 65 cm. 2024 m.
H. Čerapo nuotrauka

Nuo 2019 m. prie H. Čerapo drobių pavadinimų atsirado nutapymo laiko žymėjimas – taip pat fenomenologinio sąmonės aprioriškumo apraiška ir visalaikiškumo nuojautų išraiška. Nors tai atrodytų kaip tapymo proceso konceptualizavimo veiksmas, H. Čerapo atveju – tai iš pačios tapybos išeinantis dalykas, nes drobės, jų dydžiai ir ant jų įvykstančios tapybinės konfigūracijos pačios tampa „motyvais“, kaskart skirtinga vaizduotės tėkmės variacija. Taip pabrėžiama begalinės laiko tėkmės išraiška – jos praskleidimas.

Brūkšnių ritmiką kartotė, naudojama H. Čerapo tapyboje, lemia dar vieną metodinę refleksiją – *procesualumą*: drobių serijose fiksuojami tapybinio laiko pliūpsniai ir pauzės, intervalai, o dalinimai ir jungimai atveda iki drobės lygumos, formato esaties atvėrimo – kaip prie visų galimybių sintezės. Čia prisimintina H. Čerapo diskusija su šveicarų tapytoju-minimalistu Pierre'u André Ferrand'u (g. 1952) apie „vienintelio paveikslo“ siekiamybę⁴⁷. P. A. Ferrand'as atstovauja tokiai sampratai, kad tobulas absoliutas tapyboje – tai visų veiksmų redukcija iki niekio, iki baltos, beveik neliestos drobės. Tapytojo žodžiais, kai „[a]tmintyje atsikartoja absoliutaus vaizdinio *svaja*. Vaizdinys iki vaizdinių. Paprastas, konkretus vaizdinys, apšviestas iš vidaus ir vis dėlto nežinomas.“⁴⁸ H. Čerapui serijų kūrimas tarsi teikia galimybę tą idealybę mąstyti kaskart iš naujo ir pačiame veiksmo ieškoti numanomos *formas eskizo* (idealybės vienkartiškumo kartotės⁴⁹).

Minimalistinės dailės principas „mažiau yra daugiau“ (angl. „*less is more*“) čia paneigiamas kaip išorinės estetinės vizijos siekis, o serijiškumas kaip tik leidžia atsirasti ir plėtotis naujai formai, taip kaskart įgyvendinant tarytum tą pačią – didingesnės, vienietinės tapybinės idėjos atskleidimą. Kaip kad fenomenologinėje filosofijoje redukcionizmo esmė aiškinama kaip pasaulio konstitutavimas ir savasties kūrimas (*savikonstitucija*) laike, taip ji vyksta ir tapytojo praktikoje, tęsiant tapybinį veiksmą, ir yra vidinės koncentracijos reikalaujantis dalykas⁵⁰. Taip suprantamas serijiškumas – kaip nenutrūkstama struktūrinė visuma, tonacijos ar švytėjimo išlaikymas visame cikle, tęsiasi nuo impresionizmo (Claude Monet). Įdomu, kad tai visai skirtinga tiek nuo divizionistinio „spalvų dalinimo“, tiek ir nuo konstruktyvistinių idėjų, paremtų vien fizikinių tapybos parametrų tyrinėjimu ir vizualumo siekiu⁵¹. Fenomenologinis monadologinis įsimąstymas niekada nenuėina iki kokio nors menamo „realumo“, bet nužymi mąstymo procesą, sujungia erdvę ir laiką – esamybę, parodo jos begalinumą ir beribiškumą.

Nors monada uždara, viduje ji atsiveria. Toji kontemplanuojama, o tapyboje tarsi medžiagiškai išgyvenama vaizdų vidujybė yra tiek savo galimybių, tiek ir ribotumo pažinimas. Kad pamatytų esminį tikrovės turinį, sąmonė turi peržengti vidines intelekto suformuotas konstrukcijas (*transcendentalinį ego*), daugybę pavienių „savojo aš“ projekcijų, įveikti svetimybes. *Kvazitikrovė* kaip autentiškos regimybės galimybė kartu ir trapi – be sąmonės sutelktumo jos visai nebūtų, kartu ji turi išlikti ir perregima. Savo meditacijas E. Husserlis apibendrina įžvalgomis apie intersubjektyvumą, kad *ego* patenka į transcendentalinį solipsizmą, o visas sąmonės formacijų žygis „svetimo subjektyvumo bei autentiško

⁴⁷ Tapytojų susirašinėjimo ištrauka užfiksuota H. Čerapo parodos „Aftermath“ (2019 m.) anotacijoje: Henriko Čerapo tapybos paroda „Aftermath“ galerijoje „Meno parkas“. *Artnews.lt*, 2019 m. kovo 15 d. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/renginys/henriko-čerapo-tapybos-paroda-aftermath-galerijoje-meno-parkas> [žiūrėta 2025-02-05].

⁴⁸ Ferrand, P. A. About White Pictures and the Introduction of Colour. Some Reference Points. *Gallery Skopia*, 1996, p. 7. Prieiga per internetą: <https://static1.squarespace.com/static/5d9f099cd158fb78d071e855/t/5eba9b296d0cf6792a65e4dd/15892> [žiūrėta 2025-02-05].

⁴⁹ Idealesiems objektams būdingas vienkartiškumas, kuris išlieka visuose pakartojimuose. Plačiau apie tai žr. Jonkus, D. Pirmavaizdžiai ir jų kartotė idealių objektų genezėje (E. Husserlio *Geometrijos pradžios* interpretacija). *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2005, t. 38: Dailės parafrazės. XX amžius, p. 12–14, taip pat prieiga per internetą: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2005~1367151494265/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [žiūrėta 2025-02-05].

⁵⁰ Panašiai savo kūrinių vienovę apibūdina kompozitorius Feliksas Bajoras: „Serialumo mano muzikoje labai daug, bet jis ne toks, kokį taikė serializmo kūrėjai, pats principas suteikia balsams savarankiškumo.“ – „Nuostabiu keliu eini...“: [pokalbis su kompozitoriumi F. Bajoru] / kalbėjosi R. Gaidamavičiūtė. *Kultūros barai*, 2024, Nr. 11, p. 32.

⁵¹ Plačiau žr. Danto, A. C. Monet's Serial Paintings of the 1890s. In: Danto, A. C. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. New York: Farrar Strands Giroux, 1994, p. 82–89.

objektyvumo link yra įmanomas tik dėl to, kad tylomis ji remiasi tam tikra metafizika, slaptai tęsia Leibnizo tradiciją⁵².

Abstrahavimas kaip metodas nėra koks nors tapybos „supaprastinimas“, atribojus formų kūrimą nuo juslinių išpūdžių, tiesioginio laiko ir erdvės parametrų. *Sąmonės konstitucija* (E. Husserlio terminais) tarsi sutampa su tuo, ką ir tapytojas vadina *reprezentacija* (plačiaja šio žodžio prasme). Tai tarsi apriorinės, tikrovę persmelkusios monadinės *vienio* idėjos apčiuopimas – kai sąmonė nuolatos kuria ir aktualizuoja visos tikrovės prasmų sistemą laike. Dalyko literatūroje tokia sąmonės tapsmo visuma – pakopinio konkrečių patirčių sujungimas įvardijamas kaip abstrakcijos lygmuo (monadinis būvis)⁵³. Visa tai ir patvirtina tapybinio redukavimo (monadiškumo) prasmę.

3. Nuo unizmo iki „dryžių“ tapybos

Pirmoje straipsnio dalyje svarstytas abstrakcijos monadiškumo klausimas skatina atsigręžti į modernistinės dailės raidą. Kokias tapybos atmainas ar variacijas galima vadinti *monadologija*? Išsyk norisi atsiremti į tas XX a. tapybos kryptis, kurios radikalizavo paties abstraktumo sampratą, siekė išraiškos priemonių grynumo, paprastumo (divizionizmas, analitinis kubizmas, suprematizmas). Čia – brėžis (linija, brūkšnys), dryžis (juosta, spalvos laukas) ar visas drobės paviršius (dėmė-formatas, paveikslas-objektas) tapo siekiamybe, tapymo motyvu ir turiniu, o paveikslas plastinis vientisumas – tapybą užvaldžiusia idėja. Tartum *monos* – vienietinumo idėja valdytų ir koloritą (*monochromija*), ir formą (*monoformacija*), ir ji būtų nebeskaidoma, absoliutus atskaitos taškas.

Konstruktivizmo persmelkta modernistinė dailė ėjo aiškių, geometrinių formų link. Ryškiausias to pavyzdys – tapybinio vaizdo redukavimas į plokštumą, savotišką „paviršių estetiką“, o vėliau – į kintamybę ir liminalumą, pabrėžiantį *tapybos kaip medijos* suvokimą. Tačiau ar visada ši konstruktyvistinės dailės ištaka yra pati svarbiausia, mąstant apie šiuolaikinės abstrakčios raiškos ypatumus? Ar visur toji redukcija vienodai suprantama, juk vienu atveju plastiniai elementai virsta funkciniais, kitu – įdvasintomis *entelechijomis*. Ypač gestinė ir spontaniška tapyba, išaugusi iš fenomenologinio santykio su tikrove ir besistengianti realizuoti itin subjektyvų turinį, regis, remiasi į sudėtingesnius ir lengvai nesuschematizamus struktūrinius modelius, kaskart savaip atkuria tų ištakų kombinacijas. Nuo Paulio Signač'o (1863–1935) divizionizmo, per fovizmą, iki ekspresionizmo, tartum konstruktyvistinės dailės periferijoje, imta laisviau manipuluoti plokštumomis ir linijomis, lyg išbandant ir pačių schemų galiojimą. Juk Henri Matisse'as (1896–1954) yra apdovanotas šūkiu, kad jam bus lemta „supaprastinti tapybą“, o Barnettas Newmanas (1905–1970) – kad ją „sutaursins“.

Saviti modernistinės tapybos atstovai (tokie kaip Paulis Klee (1879–1940), Vasilijus Kandinskis (1866–1944), Markas Rothko (1903–1970), Barnettas Newmanas (1905–1970), Kennethas Nolandas (1924–2010), Adas Reinhardtas (1913–1967)) savo kūryboje rėmėsi formos redukcionizmo idėja, nors kartu egzaltuotai ieškojo paties tapybiškumo, naujų būdų jį pabrėžti ir išlaisvinti. Nors čia nesiekama atskirą tapytoją būtinai priskirti kuriai nors konstruktyvinės ar ekspresyvinės abstrakcijos atmainai, monadologijos apmąstymai išryškina skirtingų ištakų svarbą. Iškalbingas pavyzdys – Danielio Bureno (g. 1938) ir Alberto Giacometti (1901–1966) sugretinimas vienoje parodoje, kuris leidžia mąstyti apie skirtingus „redukcionizmus“ ir vientisos formos moduliaciją (žr. 6 iliustraciją).

⁵² Husserl, E. *Karteziškosios meditacijos*, p. 184. Taip pat čia svarbi, tapybai artima E. Husserlio vartojama specifinė sąvoka *aprezentacija* – ji nurodo, kad sąmonėje egzistuoja pakartotinė vaizdinio asociacija (tam tikra „tapybinė fantazija“ ar „motyvo konstrukcija“, o ne pirmapradis sąmonės vaizdinys). Tai vaizdinys, besikuriantis mąstant ir tarsi antrinantis kitas suvoktis. Žr. *ibidem*, p. 184.

⁵³ Žr. MacDonald, P. *Husserl, the Monad and Immortality*, p. 5.



6 iliustracija. Danielio Bureno ir Alberto Giacometti paroda, *Mennour* galerija Paryžiuje, 2010.

Šaltinis: <https://mennour.com/exhibition/daniel-buren-alberto-giacometti-oeuvres-contemporaines-1964-1966>

D. Bureno „dryžių“ tapyba galėtų būti traktuojama kaip vienas ryškiausių „grynos“ tapybinės monadologijos atvejų. Čia vieno elemento estetika virtusi programiniu siekiu – meninės koncepcijos išraiška, kur unifikuotas elementas nebeturi konstrukcinės, vidinę sandarą formuojančios prasmės, tačiau yra pagrindinis reprezentantas. A. Giacometti skulptūrą ir tapybą irgi persmelkęs vertikalės siekis – žmogaus figūros redukovimas iki tirpstančios formos (*entelechijs*). Prie to šliejasi ir H. Čerapo tapybinės vizualinės percepcijos, kurios tarsi be tiesioginių asociacijų su tikrove perteikia vertikalumo dimensiją⁵⁴. Jau pats brūkšniavimas yra simbolinė žmogaus laikysenos stadijomis išraiška, o pirminėse, dar peizažinėse abstrakčiųjų drobių struktūrose atspirtis buvo dangaus motyvas, pakeitęs objektyvuotą dalinimą horizontalėmis.

Svarbu stabtelėti ir prie unizmo (lot. *unus* – vienas, vientisas) reiškinių tapyboje. Nors suformuotą kitų diskursų (daugiausia siejamų su lenkų menininkų Władysława Strzemińskiego (1893–1952) ir Katarzynos Kobro (1898–1951) teoretizavimu), unizmą šiame straipsnyje galima būtų pavadinti savitu monadologijos sinonimu. Svarbiausia čia homogeniškos visumos išradimas, spalvos, geometrijos ir ritmo sąveika plokštumoje, kuri pasiekama ne mechaniškai, bet maksimaliai ištyrus ir išsigryninus duotųjų paveikslų dimensijų ir proporcijų bei materialiojo paviršiaus galimybes. Kas kartą tai unikalūs sprendimas. Unizmo, suprematizmo ir neoplasticizmo idėjos tarpusavyje artimos, ir yra savita neregimos abstrakčios formos (*šviesos tvarkos*) išraiška. Tokia abstrakcijos ištaka leidžia atsiriboti nuo dažno vizualaus meno lyginimo su muzikos sritimi, kaip jos „kalbos“ mėgdžiojimo. Vis dėlto su paveikslų dematerializacija, vidine jo racionalumo pagava ir begalinumo apmąstymais susijusios unizmo pradininkų idėjos atspindėjo ir vėliau – *art informel*, minimalizmo, abstrakčiosios dailės ieškojimuose. Apskritai ar tokia tapybinė idėja gali išsisemti ar išsisekti griežtose ribose? Unizmas tapyboje – tai ne tik vientisos formos išgavimas

⁵⁴ Žmogaus figūros kaip „brūkšnio“ analogiją H. Čerapas yra užkodavęs kai kurių paveikslų sąraše ir pavadinimuose. Pavyzdžiui, „...Ir visas mūsų gyvenimas“ (2022) turi paantraštę „Alfreds. Baba. Henriks“, ir remiasi Vincento van Gogho (1853–1890) piešiniu, kuriame pavaizduotos trys figūros prie malūno, priminusios vaikystę Papilėje, asociacija.

(*lygumas, plokštumas, absoliutumas*), bet ir vienio su išore ieškojimas. Kai kuriuose unistinių meninių sprendimų vingiuose net galima pajusti, kad paveikslo idėją apskritai norima ištrypdyti⁵⁵. Vizualusis kūrinio paviršius – čia tik menama, peržengiama, erdvę ir egzistencinius parametrus konstruojanti riba.

Remiantis unizmo apibrėžtimis teigtina, kad ir šiuolaikinio meno teorijose išplitęs *paviršių estetikos* terminas nebeturi dekoratyvios plokštumos konotacijų. Antai Giuliana Bruno teigia, jog „paviršius nebėra dekoratyvus elementas, bet būtis (angl. *entity*) savyje“⁵⁶. Monolitinė tekstūra prilygsta formai, įsteigia tapybos erdvę, perkonstruoja ir santykį su išore, architektūrine aplinka. Išryškėja nauji, modifikuoti pačios paveikslo sąvokos sinonimai, atitrūkstantys nuo grynai optinę ir dinaminę abstraktaus paveikslo sandarą įvardijusių „spalvos lauko“ ir panašių terminų. *Siena, širma, užuolaida, ekranas* – tai savotiškos *monoformos* kategorijos, perėjusios iš medių studijų. Įdomu, kad metaforiniu lygmeniu tai neretai susiję su unistine paviršiaus uždaro, monumentalumo koncepcija ir oponuoja įprastam dinamikos ir percepcijos aukštinimui (tai būdinga šiuolaikinį virtualų pasaulį perteikiančiai dekoratyviai abstrakcijai, modernizmo stilių kritikai⁵⁷).

Naujosios „paviršių estetikos“ bruožai yra savireflektyvumas, vidinė genezė ar savipakankamumas, kai drobė, dažų sluoksnis vienu metu atspindi, atmuša ir sugeria šviesą. Tokie yra minimalistiniai sferiniai Pierre'o André Ferrando (g. 1952) objektai, kur šviesa tartum apima drobę iš abiejų pusių, Gerhardo Richterio (g. 1932) veidrodžių instaliacijos – lyg jo pilkosios tapybinės monochromijos tąsa (*Šeši pilki veidrodžiai. No. 884/1–6*, 2003). Čia nepaisoma „analogijos“ su architektūra (paveikslai rizikingai gali priminti langus, duris, kt.) ir pati tapyba komplikuočiai išlieka vizualiai aktyvi, tarsi įgalinami jos vidiniai resursai⁵⁸. Erdviškumas – tūrio atskleidimas yra šioje tapyboje įrašyti parametrai, pasiekę pusiausvyros, rimties būvį. Juk ir kai kurios H. Čerapo serijos sukelia įspūdį, lyg tapybiniai blokai ar brūkšniai net neturėtų po savimi drobės pagrindo, o vien savaiminį tvirtumą, vientisumą. Ir ar jie „juodi“, ar išties „turi“ perskyras? Kita vertus, tokia vizualinė intriga būtent ir kuriasi tada, kai išsitenkama paveikslėkose ribose, naudojant gana tradicines priemones.

Monadinis principas čia padeda įvardinti patį tapybos patyrimą, kai susilieja matoma ir nematoma, realaus artefakto parametrai ir tapybinės regimybės, arba net keičiasi vietomis. To pasiekti įmanoma tapant, „mechanškai braižant“ ranka, t. y. naudojant redukcinį elementą – *brūkšnį*, arba stambesnę dažo plotą – *stulpą-bloką*. Minėtą paveikslą „Šalia pagrindinės linijos“ (žr. 3 iliustraciją) H. Čerapas apibūdina taip: „Darbo turinys yra formalių ritminių struktūrų ir tapybinės materijos toninio lauko aktyvumas. Pasvirusios stulpinės struktūros išreiškia harmoningos pasaulio tvarkos griūtį.“⁵⁹ Tačiau, kaip minėta, H. Čerapo „mechanika“ atsiranda iš *action painting* – ekspresyvistinio vitališkumo. Taigi, tūrio jautimas, numanomos paveikslo esaties atskleidimas atsiranda bebraukant, tada ir realizuojasi kaip unistinė struktūra, nes pats tęstinumas čia pergali kontrastus, sujungia įvairovę į visumą.

Aptarinėdamas savo tapymo metodą H. Čerapas nurodo netikėtą atramos šaltinį modernistinėje tapyboje – H. Matisse'o paveikslą „Saulės blyksnis“ (1917), tiksliau, nespaltotą jo reprodukciją (žr. 7 iliustraciją), patraukusią erdviškumo parametrų perteikimu plokštumoje. Čia beveik nebėra perspektyvinio vaizdavimo, kas dar justis garsiajame H. Matisse'o paveiksle „Balkono langas Collioure“ („Porte-fenêtre à Collioure“, 1914), kuriame atsiveria nakties dangus, juoda tuštuma. Jutiminis vaizdinys su šviesos stulpu paveiksle „Saulės blyksnis“ (1917), supamu tamsos blokų, jau visiškai pajungtas vizijos išsklaidai. Tarsi redukuotu pavidalu jis matomas ir H. Čerapo „Upelių“ serijoje (2022) (žr. 8 iliustraciją), nebūdingose horizontaliose struktūrose, kuriose vis tiek dominuoja vertikālė (o būtent vertikali linija visada atrodo optiškai ilgesnė⁶⁰).

⁵⁵ Bene pirmasis šį dalyką pastebėjo W. Strzeminski. Žr. Strzeminski, W. L'Unisme en peinture [1928]. In: *La peinture / sous la dir. de J. Lichtenstein, J.-F. Groulier, N. Laneyrie-Dagen, D. Riout*. Paris: Larousse, 1995, p. 871–875.

⁵⁶ Bruno, G. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: Chicago University Press, 2014, p. 93.

⁵⁷ Plg. Januškevičiūtė, J. *Abstrakcijos kaitos, krizės, kontraversijos*, p. 131.

⁵⁸ Plačiau žr. Bruno, G. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, p. 83.

⁵⁹ Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi A. Kulbytė. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2024, gegužės 20 d.

⁶⁰ Plg. Bois, Y.-A. *Painting as Model*, p. 81.



7 iliustracija. Henri Matisse. *Saulės blyksnis alėjoje Trivaux / Le coup de soleil dans l'allée de Trivaux*. 1917. Drobė, aliejus, 91 × 74 cm. Šaltinis: <https://wetreesinart.tumblr.com/post/73773178744/henri-matisse-fr-1869-1954-coup-de-soleil>



8 iliustracija. Henrikas Čerapas. *Upelis*, 2022.08.(8-9-12) – 09.(3). Henriko Čerapo tapybos parodos „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ ekspozicijos fragmentas Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje. 2024. Monikos Jurkėnienės nuotrauka

Būta asociacijų ir su Edvardo Muncho (1863–1944) simbolistiniais saulėlydžių takais (paveikslų serijoje „Vasaros nakties“ pavadinimu, 1892–1893), tačiau H. Matisse'o motyvo konstrukcija – vyksmo momente, judesyje, tad atrodo parankesnė. H. Matisse'o nutapytas miško alėjos reginys – tartum aki-mirksnis, kai vaizdas pasinaikina, jo negali įžiūrėti, jis „apakina“ ir kartu reprezentuoja savo esmę. Šis paradoksas galėtų būti pavadintas kūrybos proceso metu atsiradusiu varikliu (meditatyviai pasitelkta asociacija), o teoriniu aspektu – monadologinių įžvalgų pretekstu.

Reikšminga H. Matisse'o paveikslo „Saulės blyksnis“ (1917) interpretacija galima laikyti žymaus XX a. tapybos tyrinėtojo Yv'e Alaino Bois studiją *L'aveuglement* (liet. vienas vertimo variantų galėtų būti *Apakimas*). Y. A. Bois šį paveikslą pasitelkia aprašydamas virsmą H. Matisse'o tapyboje (sąlyginai „krizinį“ tapytojo išgyventą laikotarpį), kai jis tolo nuo tikrovės atvaizdavimo, bet kartu mėgino atsiriboti ir nuo konstruktyvesnio požiūrio į paveikslą, Pablo Picasso (1881–1973) įtakos. Tiksliau, prie šio kūrinio analizės prieinama svarstant formaliojo konstruktyvizmo ir pačios abstrakcijos galimybę, laipsnišką tapytojų modernistų atsiribojimą nuo šviesos išspūdžių iliuzinio fiksavimo ir perėjimą prie modernistinio liuminizmo. Pasak Y. A. Bois, pats H. Matisse'as yra pavadinęs „juodu“ vieną Gustave'o Courbet (1819–1877) peizažą, kuriame nutapytas saulės neapšviestas vaizdas (įžvelgta ir tapybinio „solipsizmo“ būseną⁶¹). Te-reikėta žengti „formalizuojantį“ tapymo žingsnį, galvoti apie metodą – pasiekti tam tikro automatiškumo, išsaugant jėgų pusiausvyrą: *plėtra, judėjimas, įtampa*⁶². Tad H. Matisse'o paveiksle „Saulės blyksnis“ (1917) užfiksuotas žiūrėjimas į šviesą, išspręstas simbolišku juodo ir balto ploto apsikeitimu. Ir nors tyrinėtoji Y. A. Bois šį momentą H. Matisse'o vaizduosenoje paranku pasitelkti oponuojant idealistinei formalizmo sampratai, ji galima, remiantis prancūzų filosofu Jeanu Lucu Marionu, pavadinti abstraktaus „formaliojo elemento“ atradimu (t. y. saistomu „aklumo“ – kaip ypatingo regėjimo pasireiškimo⁶³).

Apskritai šio tyrimo kontekste kiek nublanksta abstrakčiojo ekspresionizmo „dryžuotos“ (angl. *striped*) erdvės atradimas ir naują prasmę įgauna dar modernistų tapyboje atrasta lygi, įtapyta plokštuma. Ji iš-saugo aliuziją į geometrines formas, optines iliuzijas ir klasikinę reprezentacijos galimybę steigti erdvę. Pavyzdžiui, minėto abstrakčiojo ekspresionizmo atstovo B. Newmano tapytos vertikalios ir horizontalios juostos („zips“) akivaizdžiai byloja apie paveikslo (žr. 9 iliustraciją) erdvės dalinimą, asimetrijos ir dina-mikos sukūrimą, „atmosferinio“ fono ir geometrizzacijos sankirtą, todėl tik iš pirmo žvilgsnio asocijuojasi su vienalytį juodo dažo būvį reprezentuojančiomis H. Čerapo abstrakcijomis (žr. 10 iliustraciją).

Kiek artimesni vieno žymiausių šiuolaikinių tapytojų, abstrakcionizmo atstovo Seano Scully'o (g. 1945) ranka tapyti monumentalūs formatai, tarsi muzikalios matricos, kaip serijoje „Šviesos siena“ (2010–2012) (žr. 11 iliustraciją), kur irgi remiamasi H. Matisse'u bei atsispiriama nuo gamtos kontempliavimo⁶⁴.

Monadologijos paieška kaip tik leidžia įžvelgti daugybę pačios tapysenos, spalvos, dažo traktuotės ir panašiai skirtų. Lygiai taip pat H. Čerapas skiriasi nuo išoriškai panašiai „juodai tapančių“ šiuolaikinių menininkų (Pierre'as Soulagesas (1919–2022), Rafałas Bujnowskis (g. 1974), Sandra Krastiņa (g. 1957)), kurie juodą plotą naudoja nuosaikiau, dekoratyviau, „objektyviau“, pajungia konceptualiam sprendimui ar vien materialijų tapybos savybių išbandymui. H. Čerapo atveju (žr. 12 iliustraciją) juoda spalva iš-reiškia ne tik visų tapybos savybių vienovę ir egzistencinį santykį su tikrove, bet ir veikia kaip tam tikra būtinybė⁶⁵. Be to, atsisakoma kokių nors elementų vaizdavimo – skaidulos, menamos „juostos“ ir „bloakai“ atsiranda kartu su tapymo veiksmu.

⁶¹ Plačiau žr. Bois, Y.-A. *L'aveuglement*. In: *Henri Matisse 1904–1917: [Exposition Catalogue]*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, p. 52–53.

⁶² Žr. *ibidem*, p. 12.

⁶³ Marion, J.-L. *Atvaizdo dovana: žiūrėjimo meno metmenys*, p. 42. Taip pat žr. šios knygos skyrių: „Aklašis Siloame“ (p. 60–90), kur aptariama ir monadologijos metafora.

⁶⁴ Plačiau žr. Eslava, P. O. „Walls of Light and Sound”: Temporal and Musical Dimensions in Sean Scully's Work. *Filigrane: Musique et Arts plastiques*, 2013, Vol. 16, p. 1–15, <https://doi.org/10.4000/12i64>.

⁶⁵ Filosofo Alaino Badiou teigimu, juoda spalva yra pagrindas šviesai ir visų spalvų tūris. Žr. Badiou, A. *Black: The Brilliance of a Non-Color* / Translated by S. Spitzer. Cambridge: Polity Press, 2020, p. 34–35.



9 iliustracija. Barnett Newman. *Onemen I*.
1948. Drobė, aliejus, 68,5 × 40,6 cm.

Šaltinis: <https://wordpress.clarku.edu/phil224-mboardman/jean-francois-lyotard/barnett-newman/>



10 iliustracija. Henrikas Čerapas. Iš serijos *Tamsūs laikai*.
2019.12.04–11. Drobė, aliejus, 80 × 65 cm.
H. Čerapo nuotrauka



11 iliustracija. Sean Scully. Iš serijos *Wall of Light*.
2012. Drobė, aliejus, 160 × 160 cm.

Šaltinis: <https://www.woosongallery.com/ko/artists/42-/works/19-sean-scully-wall-of-light-korea-2012/>



12 iliustracija. Henrikas Čerapas. Iš serijos *Parsifalis*.
2024.06.08–11. Drobė, aliejus, 80 × 65 cm.
H. Čerapo nuotrauka

Apibendrinant galima teigti, jog H. Matisse'o „Saulės blyksnis“ (1917) ir H. Čerapo „Upelis“ (2022) išvengia paveiklo plokštumos dalinimo, byloja apie vaizdinio jėgą, intensyvią jo trukmę. Tapybos veiksmas – fenomenologinė pačios formos refleksija per tapybos materiją, kai atsiskleidžia dar G. W. Leibnizo minėtas vidinis monados „veiksnumo pajėgumas“, lemiantis spontanišką veikimą ir yra dvasios apraiška⁶⁶.

⁶⁶ Leibniz, G. W. *Apie pirmosios filosofijos tobulinimą ir substancijos sąvoką*, p. 145.

4. Henriko Čerapo tapybinės monadologijos įprasminimas

2024 m. LNB eksponuotą parodą „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“⁶⁷ (toliau – Memorialas) H. Čerapas paskyrė savo tėviškės atminimui. Tapybos ekspozicijoje reikšmingą vietą užėmė Papilės peizažo nuotrauka su kooperatyvo „Atžala“ javų ir prekių sandėliu prie geležinkelio bėgių (žr. 13 iliustracija). Papilės sandėlis (toliau – Sandėlis) pastatytas 1930 m. ir iki šiol tebestovi Papilės miestelio pakraštyje kaip praėjusio laiko ir čia vykusio gyvenimo liudininkas (žr. 14 iliustraciją). Deja, dabar Sandėlio pastatas benunykstantis, nebeatliekantis jokios funkcijos.



13 iliustracija. Papilės žemės ūkio kooperatyvo „Atžala“ javų ir prekių sandėlis. 1931



14 iliustracija. Papilės kooperatyvo sandėlis. 2022. H. Čerapo nuotrauka

⁶⁷ Henriko Čerapo tapybos paroda „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ / parodos kuratorė – K. Čerapaitė, menotyrininkė – A. Kulbytė, koordinatorė – M. Dainovskytė, dizainerė – E. Dobrovolskienė, parodos instaliavimo techninis koordinatorius A. Jakas. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2024 m. kovo 1 d. – gegužės 21 d. Prieiga per internetą: <https://www.lnb.lt/parodos/11187-henriko-cerapo-tapybos-paroda-papiles-kooperatyvo-sandelio-memorialas> [žiūrėta 2025-02-05].

H. Čerapo parodos „dedikacija“ dvejoja – romantinis vaikystės idilės prisiminimas, „pasaulio pasaulyje“ atradimas, ir gestas dabarčiai, kai vien meninis veiksmas (fikcija) gali įamžinti, o tiksliau – tiesiog sukurti paminklą šiai įsiminusiai vietai, mėginti kitu pavidalu jai atstovauti. Visa tai – esminė H. Čerapo tapybos tema, neišsenkantis, kūrybos cikluose atsikartojantis geležinkelio bėgių, sienojų, lygumų sintezavimas, sugėrus konkrečių tikrovės parametrų, visos būties krūvį. Kuo skurdesnė tikrovė, kuo daugiau tuštumos – tuo abstraktesnė raiška. Šįkart tokiu memorialu virto uždarytų tapybinių blokų rikiuotės. Nes ir patį Sandėlį dabar jau galima traktuoti kaip „abstrakčią vietą“, kuri, priartėjusi prie nereikšmingumo ribos, yra vien buvusių namų simbolis ir menama autobiografinių intencijų sankloda-konstrukcija. Tad „Memorialas“ kartu yra ir svetimybės, benamystės ar dvasinio egzilio ženklas (jis skirtas tokiam išgyvenimui, kuris nebeturi tikrosios vietos), ir yra šiuolaikinį žmogų ištikusio būties praradimo apmąstymas⁶⁸. H. Čerapo parodos ekspozicija apėmė du LNB aukštus (žr. 15 iliustraciją), tai neplanuotai atkartoją istorinio Sandėlio pastato struktūrą (ypač sandėlio vidaus erdvę⁶⁹) (žr. 16 iliustraciją). Pagrindinė parodų salė trečiame bibliotekos aukšte – erdvi, solidi, tūriška, tartum mūrinė senojo kooperatyvo statinio apatinė dalis.



15 iliustracija. Henriko Čerapo ekspozicijos LNB vaizdas. 2024. M. Jurkėnienės nuotrauka

⁶⁸ Ryškiausias šios problemos apmąstymo Lietuvos filosofijoje pavyzdys: Šliogeris, A. *Būtis ir pasaulis: tyliojo gyvenimo fragmentai / 2-oji patais. ir papild. laida*. Vilnius: Margi raštai, 2006.

⁶⁹ Specifinę tokio tipo statinio nuotaiką ir santykį su vaikyste bei praeitimi atgamina Anzelmo Kieferio ankstyvuojų laikotarpiu tapyta ir įvairiai instaliuota „menininko mansarda“ – studija, kurią jis įkūrė buvusiam vokiškos mokyklos pastate Hornbache. H. Čerapas taip pat yra inicijavęs trumpalaikių akcijų apleistame Papilės sandėlio pastate (filmuota dokumentacija, nuotraukos). Taip ši vieta irgi įgavo sakralaus ir mitologizuoto meninio simbolio prasmę.



16 iliustracija. *Papilės kooperatyvo sandėlio vidaus erdvė.* 2018-08-31. H. Čerapo nuotrauka

Čia eksponuoti trys gana skirtingi didesnio formato H. Čerapo darbai – „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (17 iliustracija), „...Ir visas mūsų gyvenimas“ (18 iliustracija), „Upelis“ (8 iliustracija) bei eskiziškesnis, erdvę tarp langų užpildęs „Kooperatyvas II“.



17 iliustracija. Henrikas Čerapas. *Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas*, 2021.11.(12-15-16-21-28) – 12.(4-5-8-15).
Drobė, aliejus, ofsetiniai dažai, 292 × 460 cm. 2024. A. Baltėno nuotrauka



18 iliustracija. Henrikas Čerapas. *...Ir visas mūsų gyvenimas*, 2022.01.(29) – 02.(12-13-16-19-26-27)–03. (2-3-4-11).
Drobė, aliejus, ofsetiniai dažai, 292 × 460 cm. A. Baltėno nuotrauka

Bibliotekos atrijoje penktame aukšte pratęsta ekspozicija atitiko Sandėlio antro aukšto, sutvirtinto medžių lentų konstrukcijomis, kuriamą nuotaiką. Šioje ekspozicijos dalyje rodytos H. Čerapo drobės iš dviejų serijų („Jaukiai kvepia pabėgių derva. Širdis pilna sielos“ ir „Upelis“) paskirstytos simetriškai, susisaukė subtiliau išvelgiamais tarpusavio kontrastais. Centrinę dalį užėmė didžiaformatis kūrinys „Šalia pagrindinės linijos“ (žr. 19 iliustraciją).



19 iliustracija. Henriko Čerapo ekspozicijos LNB atrijoje vaizdas. 2024. A. Baltėno nuotrauka

Abi parodos salės – apeinamos ratu, turi vidaus erdvės energetiką (tūrinį *equilibrium*), tarytum drobės jungtusi tarpusavyje, nepaisant realių juodų ir baltų plotų dalijimų ir duotųjų architektūrinių elementų. Šiuolaikinė tapyba, kaip užsiminta, kuria ryšį su architektūra. Ir šioje parodoje viskas buvo architektūriškai vientisa. H. Čerapas pats pasakoja apie tai, kad savo naujausias serijas kuria didelėms erdvėms, kad galėtų išskleisti apmąstomą tapymo metodą ir net pabrėžti drobių daugio idėją, – taip eksponuojant pasiekti turinio ir formos vienovę⁷⁰.

Būtent erdvėje atsiskleidė kai kurie H. Čerapo naujųjų serijų tapybiniai niuansai. Visų pirma paties juodo dažo galimybės, spindėjimas, atmušant didesnį šviesos kiekį, juk „juoda – tai dažas, ne spalva, kai įsikrauna, nusidažo, įgauna ir kokį nors spalvinį toną“⁷¹. Pasimato ir tai, kad „balti intarpai laiko juodumą, kaip kad vitražuose ar spalvingoje tapyboje tokį vaidmenį atlieka juodas kontūras“⁷². Balto dažo ant balto grunto uždėjimas tolygus pilkumos, „minkšto“ tono išgavimui, juodų blokų tūriškumo pabrėžimui. Įsižiūrėjus susidaro įspūdis, kad viršutinės drobių dalys optiškai turi didesnį svorį, tartum „artėja“, lyg vyktų koks blokų persistumdymas, ar įstengtum pamatyti „šviesos tamsą“, užsibūti joje kaip H. Matisse'o „Saulės blyksnyje“ (1917). Šioje parodoje svarbūs ir oranžinės, rudos spalvos intarpai – niūrioje, monumentalioje visumoje jie tarnauja kaip dekoratyvūs ritminiai akcentai, būdingi didelio formato, iš didelio atstumo apžiūrimams kūriniams.

Minėtos perskyros tarp drobių, jų mirguliavimas, persipynimai su tapybiniais paviršiais įgalina vidinių vyksmų išraišką, išduoda tam tikrą nematomą arhitektoniką ir seką. Įvyksta tapybinio santykio su erdve konstravimas, šios „išjudinimas“ kontempliatyviu žvilgsniu. Plokštumos, dydžiai, dalys, jungimai įgalina kitokią jos ritmiką: drobėse esančios vertikalės atstoja kolonas, horizontalės – aukštų lygmenis. Atrodo, jog darbų yra daugiau nei iš tikrųjų, kuriama ir daugio iliuzija⁷³. Simetrija, atsikartojimai, vietomis paviršių virptelėjimai (nutrūkęs potėpis, užtaškytas dažas) koreliuoja su mimetinėmis pačios architektūros elementais – kelia erdvinių tūrių, masių monotonijos įtampas.

Svarstydami tapybinių vaizdinių materialumo klausimus virtualybių pasaulyje, teoretikai teigia, kad per paviršius reikia slinkti lėtai (angl. *perceptual slowness*⁷⁴), kol pati architektūra tampa „dėvimu rūbų“ (kintančiu ar nepastebimu fasadu, lyg būtų esant reikalui išlankstoma kaip „drobė“⁷⁵). Erdvės patyrimas atsiveria kaskart per naujas tekstūrų ir paties materialumo sąlygų manifestacijas. Ši mintis siūlo daugiasluoksnią parodos struktūros patirtį, o kartu kelia klausimą, ką gi toks „iškūnijimas“ gali reikšti.

Visų pirma svarbu tai, kad minėtas „slaptos geometrijos“ veikimas, ekspozicinės erdvės ir drobių sąsąukų išjudinimas yra pajungiamas tapybai, jos plastinių savybių ir monadinės visumos kūrimuisi, o ne atvirkščiai, – tapyba netarnauja architektūrai. Taigi, žiūrovo žvilgsnis nėra visai laisvas, atsitiktinis, nes erdvės kontempliacija atsiranda tik atpažinus pačiose drobėse užfiksuotus dėsningumus, tarsi tiesiogiai „įėjus“ į jų plastikos orbitą. Kita vertus, nepalieka prasminė nuoroda į užribį paliktą peizažą. Viešojoje erdvėje, architektūrinėje terpėje jis virsta kultūrinės fenomenologijos objektu, kurį čia akivaizdžiai siekiama įprasminginti.

Svarbi aplinkybė ta, kad H. Čerapo „Memorialas“ (žr. 17 iliustraciją) buvo įrengtas specifinėje, funkcionalioje aplinkoje. Tad šiuo atveju ekspozicijos erdvė nėra „neutrali“ kaip daugumos šiuolaikinių galerijų „baltas kubas“, tariamai atribotas nuo bet kokių aplinkos sąsajų. Menama peizažinė „vieta“ (Papildęs sandėlis prie geležinkelio) persiklojo su kita realia erdve ir analogišku civilizacinės tvarkos idėjos simboliu – *biblioteka*.

⁷⁰ Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi A. Kulbytė. Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, 2024, gegužės 20 d.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ K. Čerapaitė taip pat įžvelgia leibnizišką monadiškumą tapyboje – kaip kūrinių visumos, matomo ir nematomo jų kiekio bei sąveikų konstravimąsi. Plačiau žr. Čerapaitė, K. *Mąstymo slenksčiai ir vaizduotės kaskados*, p. 26–31.

⁷⁴ Y. A. Bois terminas. Plačiau apie jį žr. Bois, Y.-A. *L'aveuglement*, p. 12–57.

⁷⁵ Tai Giuliano Bruno koncepcija, kuri remiasi Le Corbusier mintimi apie architektūrinio paviršiaus plastiškumą, veikiant šviesai. Plačiau žr. Bruno, G. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, p. 2–3, 55.

Dėl simetrijos ir ritmikos atsikartojimų biblioteka (t. y. LNB) primena klasikinės konstrukcijos modelį, pasak J. L. Borgeso, lyg *ad aeterno* (lot. *nuo amžių*) ją kaip žinių viseto begalybę reprezentuojantį pastatą. Tačiau kaip įmanoma simbolinė tokios paslėptos architektūros, jos „nematomybės“ rekonstrukcija: „Visata (kitaip dar vadinama Biblioteka) – tai neapibrėžta ir, ko gero, begalinė aibė šešiasienių galerijų. [...] Iš kiekvienos galerijos matyti apatiniai ir viršutiniai aukštai – jų begalė. Galerijų išdėstymas vienodas.“⁷⁶ Skaitant J. L. Borgeso apsakymą „Babelio biblioteka“, tartum išsyk vaizduojiesi bibliotekos erdvę kartu su paroda, apeliuodamas į nenusipėjimą dydį, nenusakomą struktūrą, integruotą išorinę, – visa sujungiant į sunkiai iššifruojamą *vienį*⁷⁷.

Iš tiesų, parodos erdvėje susikūrė begalinio tęsimosi ir atsikartojimo iliuzija, kur ir atskira eksponuojamų drobių serija atrodo lyg būtų tik „vienetas“, užuomina, leidžianti kurti savas „vietas-zonas“ duotoje regimybėje. „Mistikai skelbiasi ekstazėje regį apskritą salę, o joje – didelę apskritą knygą su begaline nugarėle, einančia per visas sienas.“⁷⁸ Biblioteka (t. y. LNB) – kaip žinių *kaupimo*, *tvarkymo* ir *sklaidos* terpė persikloja su tapybinių konstrukcijų plotmėmis, lygmenimis. Taip išryškėja monadų vaizdinį antrinanti – uždaro labirinto, nepabaigiamo statinio – Babelio bokšto prasmė. Lyg solipsistinėje suvokimo struktūroje čia svarbesnė vyksmų trukmė (įvairių suvokimo galimybių pasireiškimas), o ne pats erdviškumas⁷⁹. Visai tikėtina, kad žiūrovas gali pasijusti nežinomybėje, „tamsoje“, juk ši visuotinė ir pastovi, o kartu begalinė ir periodiška biblioteka – būtent žmogaus kuriamos tvarkos fikcija, kaskart į padrikumą atkrentanti struktūra, kaskart kitoks ir stropiai „nutapomas“, suvaldomas savivokos paviršius, išspraudžiamas, nusėdantis į bendrą klodą.

Taigi, bent trumpu parodos veikimo laikotarpiu tokios prasmės buvo susietos, suaktyvintos, nuskaitytos, iš to galėjo rasti ir paviršių samplaikų skatinama savita „tapybinė regimybė“, čia sukurtas „monadologinis laukas“, t. y. ir pačios tapybos apraiškų struktūra. Įdomu, kad dažnai egzistencinis vietos ar jos provaizdžio įprasminimas sutampa su pačios tapybos – kaip atminties reprezentacija, įvairių jos galimybių ir apraiškų struktūros („kartotekos“) idėja (tapytojų Marko Rothko „Memorialas“, Seano Scully'o „Šviesos siena“, Ritos Ernst abstrakcijos pagal Mieso van der Rohe'ės architektūrinius projektus).

Neatsitiktinai net kai kurie šiuolaikinės architektūros žinovai ilgisi būtent tokios kūrybinės galios, kuri pajėgtų įsteigti „vietą“ tarp dangaus ir žemės ar bent ją poetiškai numatyti – įvaizdinti. Pavyzdžiui, norvegų architektūros fenomenologas Christianas Norbergas-Schulzas taip mąsto apie bažnyčių arba kitų reikšmingų ir metaforizuotų architektūrinių objektų konstravimą:

*Šis architektūros siekis šiandien yra pamirštas. Dabar kalbama ne apie vietas, bet apie erdvės organizavimą, ir teigiama, kad „forma kylanti iš funkcijos“. [...] Šiandieninės aplinkos sterilumas įrodo, kad architektūra, kaip prasmingų vietų kūrimas, taip neatsiranda.*⁸⁰

Monados idėja-modelis taip įprasmina ir mažesnio darinio – parodos vietą ir architektūriką. Tapybos ir architektūros sąveika kuriasi ne kaip darnus „dizainas“, bet kaip numanomos poetinės struktūros pastiprinimo, palaikymo, puoselėjimo galia.

⁷⁶ Borges, J. L. Babelio biblioteka / vertė V. Petrauskas. In: Borges, J. L. *Fikcijos* / sudarė ir parengė S. Goštautas; iš ispanų ir anglų kalbų vertė V. Petrauskas, T. Venclova, S. Goštautas ir kiti. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 59.

⁷⁷ Įdomu, kad J. L. Borgeso sąsaja su G. W. Leibnizu implikuoja jo apsakymų-fikcijų stilių suprasti ne vien postmodernistiškai (kaip subjektyvistinės heterotopijos kūrimą ir visumos iliuzijų demistifikaciją), bet kaip universalizuotų poetinių vaizdinių plėtotę, kuriai pajungiami loginiai išprotavimai – lyg tam tikri tų vaizdinių konstrukcijų numatymai. Šitaip teigdami remiamės Nahumo Browno įžvalgomis: Brown, N. *Borges on Possible Worlds*, p. 41.

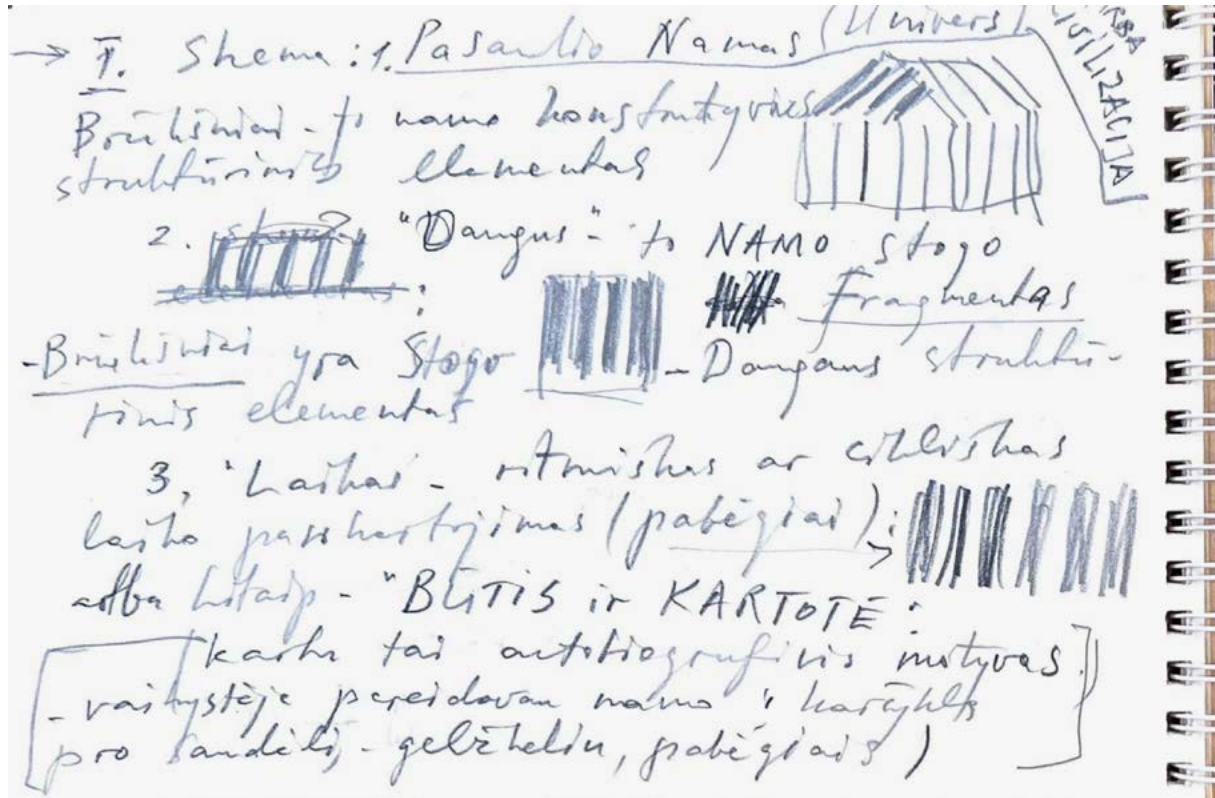
⁷⁸ Borges, J. L. *Babelio biblioteka*, p. 60.

⁷⁹ Plačiau apie skirtingų meninių vizijų sujungimą parodos labirintinėje erdvėje žr. Dzierżyc-Horniak, A. Artistic Labyrinths and the Tower of Babel. A Comparative Look at the Exhibitions: Documenta 5, Les Immateriaux and Labyrinth – An Underground Space. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2022, Vol. 24, p. 197–224, <https://doi.org/10.26485/AI/2022/24/12>.

⁸⁰ Norberg-Schulz, Ch. Bažnyčia kaip *Imago Mundi* / vertė iš italų k. K. Biliūnas. *Naujasis Židinys-Aidai*, 2024, Nr. 3, p. 43. Taip pat prieiga per internetą: <https://nzidiny.lt/christian-norberg-schulz-baznycia-kaip-imago-mundi-nz-a-nr-3/> [žiūrėta 2025-02-05]. Apie metaforinio ryšio su vieta įsisąmoninimą žr. Viik, T. Human Spatiality: A Cultural Phenomenology of Landscapes and Places. *Problemos*, 2011, t. 79, p. 103–114, <https://doi.org/10.15388/Problemos.2011.0.1323>.

Dienoraštinio pavidalu H. Čerapas yra išdėstęs visą savo subjektyvaus pasaulio kūrimo teoriją – *Būtis ir Kartotė* (2021):

- 1) *Pasaulio Namas* (universumas) arba civilizacija. Brūkšniai – to namo konstrukcinis struktūrinis elementas.
- 2) „Dangus“ – to namo stogo Fragmentas. Brūkšniai – Stogo-Dangaus struktūrinis elementas.
- 3) Laikas – ritmiškas ir cikliškas laiko pasikartojimas (pabėgiai), arba kitaip – *Būtis ir Kartotė*⁸¹ (taip pat žr. 20 iliustraciją).



20 iliustracija. Čerapas, H. *Būtis ir Kartotė*. In: Čerapas, H. *Dienoraštis su piešiniais: [rankraštis]*. 2021, [l. 30].

Matyti, kaip plastikos apmąstymas susiejamas su autobiografiniu naratyvu, tiksliau jis įvedamas tarsi tematinis struktūrinis elementas, suteikiantis identifikacijos nuojautą, tapatumo patvirtinimą. Namų-monados kaip *domus*⁸² vaizdinyje susiejama erdvė ir laikas, veikia pastovumo ir griūties jėgos. Įdomu, kad visai simbolinė abstrakti kūrinio realybė išsaugo tikrovėje pakitusį to *realumo patyrimo efektą* – Sandėlio vieta iš naujo dvelkia didingumu, ramybe, pastovumu (žr. 16 iliustraciją).

Galiausiai Christiano Norbergo-Schulzo požiūriu „[...] pastatas nėra atvaizdas atkūrimo prasme. Jis nieko nevaizduoja, bet iškelia į buvimą pasaulį.“⁸³ Galbūt todėl Papilės Sandėlio motyvas ir toliau inspiruoja H. Čerapą kurti vis naujus projektus, jis išlieka per daug neliečiamas susvetimėjimo pavojų ir tartum visai neadekvatus kintančiai tikrovei (juk tikėtina, pravažiuojantieji Sandėlio tiesiog nepastebėtų...). „Tai konkretus realybėje egzistuojantis motyvas. Kol gyvas Sandėlis, tol gyva civilizacija – Pastovumas. Griuvimas reikštų Praradimą.“⁸⁴

⁸¹ Čerapas, H. *Būtis ir Kartotė*. In: Čerapas, H. *Dienoraštis su piešiniais: [rankraštis]*. 2021, [l. 30].

⁸² Apie *domus* žr. Lyotard, J.-F. *On Inhuman: Reflections on Time*, p. 191–204.

⁸³ Norberg-Schulz, Ch. *Bažnyčia kaip Imago Mundi*, p. 44.

⁸⁴ Čerapas, H. *Dienoraštis su piešiniais: [rankraštis]*. 2021, [l. 30].

Išvados

Klausimas apie *tapybinės monadologijos* galimumą leido įsigilinti į paradoksalius šiuolaikinės abstrakčiosios tapybos apmąstymus. Nors *a priori* buvo įsisąmoninta, kad tai interpretacinis dalykas ir monadologiškumo apibrėžimui įmanoma priskirti skirtingas tapybos sampratas, straipsnyje aptarta monadologijos kryptis išryškino vidinio formos turinio paiešką tapyboje. Tai įgalina atskirti *tapybinę monadologiją* nuo vadinamojo naujojo realizmo ar formalizmo analizių, taikomų šiuolaikinio meno aptarimui, bent jau mąstyti apie įmanomą kitokią kryptį, taip pat apie jos ribas. O pagrindinės straipsnio išvados būtų šios:

- (1) Monados ir abstrakcijos sąvokų sugretinimas leido suprasti, kad filosofinis monadiškumo aiškinimas susijęs su metafizikos apmąstymų sritimi, kas tik schematiškai ar epizodiškai gali atspindėti bet kuriame meno kūrinyje ir prasilenkia su apriorine proto steigiamo „tvarka“. Tad monada negali būti traktuojama vien kaip „abstrakcija“ ir formaliai taikoma kūrinių išorinei formai apibūdinti; ji nėra baigtinybės apibendrinimas, bet jos tapsmo šaltinis. Filosofinės įžvalgos apie monadologiją yra mažiau „abstrakčios“ nei daugelis kraštutinį redukcionizmą reprezentuojančių tapybos kūrinių ir menininkų teorijų.
- (2) G. W. Leibnizo išryškintų monados savybių aiškinimas svarbus dėl specifinių ontologinių tapybos savybių įsisąmoninimo (monochromija, monotonija, nedalumas), teikiančių tikrovės reprezentacijos alternatyvas, tačiau toliau gilinantis į *tapybinės monadologijos* pagrindimo idėją nepakaktų vien analoginio šio filosofo teorijos taikymo. Šiuolaikinės abstrakčiosios tapybos kūriniai atveria netikėtų „fakto iš fikcijų“ variacijų (tarsi pažinimo galimybės metaforų), kuriose galima surasti naujų teorinių tapybos autonomiškumo ir grynumo motyvacijų. Tai interpretuoti gali padėti tarpdisciplininiai tyrimai, literatūriniai, menotyriniai, poetiniai monadologijos apmąstymo tęsiniai.
- (3) *Fenomenologinė monadologija* leidžia pagrįsti abstrakčiosios tapybos formacijas kaip netiesiogines tikrovės išsklaidas, apčiuopti kaskart unikalaus subjektyviai suvokto turinio sanklodą. Monadiškumas čia atstoja neišvengiamas mąstymo sintezes („schematiškumą“), net fikcijos pavidalu besikuriančius tikrovės provaizdžius. Tapytojo H. Čerapo atveju tai patvirtina stiprus *atminties veiksnys* (formuojantis tapybinio turinio sanklodą – struktūros, dažo, spalvos, faktūros specifiką), ir procesualios formos kūrimas (tapymas serijomis). Čia įdomiai jungiasi išankstinis žinojimas (apriorinis formos lygmuo) ir meninė vizija – gestinės raidos nenusipėjamumas (kova su atsitiktine regimybe), o autobiografinis naratyvas gali būti suvoktas kaip teorinių įžvalgų kontempliacija per tapybą.
- (4) Solipsistinė monadų teorija tinka nusakyti savirefleksyvinei tapybai, kuri ne tik išauga iš savo pačios galimybių, tačiau per tų vidinių formacijų išraišką siekia atverti transcendentinį matmenį. Modernistinėje dailėje bei abstraktaus ekspresionizmo variacijose išžvelgta tapybos sampratos gija leidžia apibūdinti H. Čerapo kūrybos savitumą, jo tapybinio braižo specifiką. Šio menininko abstrakčiosios tapybos eigoje galima išžvelgti tam tikrą svyravimą tarp konstruktyvesnių raidos formų, jų sąveikos su aplinkos architektonika ir formalesnių (uždaros, daugiasluoksnių paviršių variacijos) tapybinio monadiškumo atsiskleidimo galimybių. Svarbus indėlis į abstrakcijos plėtotę tas, kad minimalizmo ir vadinamojo *spalvos lauko* elementai veikia kaip spontaniška, ekspresyvi raida, kuriasi numanomas tapybinių ieškojimų *vienis*. Monumentalios H. Čerapo abstrakcijos plėtotė labai aiškiai atsiskleidė parodoje „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ (2024) – suaktyvino nematomos erdvės regėjimą ir jos sukūrimo galimybę.

Interesų konfliktas

Autorė deklaruoja, kad jokio interesų konflikto nėra.

Apie autore

Agnė Kulbytė – humanitarinių mokslų (filosofijos krypties) daktarė, tapytoja, Vilniaus dailės akademijos Tapybos katedros docentė. Mokslinių ir meninių interesų kryptys: Vakarų Europos romantizmo estetika, meno filosofija, dailė, XX a. tapybos diskursai.

ORCID

Agnė Kulbytė  <https://orcid.org/0000-0001-9074-9995>

Literatūra

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory* / Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Ankersmit, Franklin Rudolf. *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Bacevičiūtė, Danutė. *Praeiga ir pertrūkis: fenomenologinės laiko sampratos transformacija*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016.
- Badiou, Alain. *Black: The Brilliance of a Non-Color* / Translated by Susan Spitzer. Cambridge: Polity Press, 2020.
- Bella, Stefano Di. Leibniz's Theory of Conditions: A Framework for Ontological Dependence. *The Leibniz Review*, 2005, Vol. 15, p. 67–93. <https://doi.org/10.5840/leibniz2005155>
- Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- Bois, Yve-Alain. L'aveuglement. In: *Henri Matisse 1904–1917: [Exposition Catalogue]*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993, p. 12–57.
- Borges, Jorge Luis. Babelio biblioteka / vertė Valdas Petrauskas. In: Borges, Jorge Luis. *Fikcijos* / sudarė ir parengė Stasys Goštautas; iš ispanų ir anglų kalbų vertė Valdas Petrauskas, Tomas Venclova, Stasys Goštautas ir kiti. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 59–67.
- Bowie, Andrew. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511487569>
- Brown, Nahum. Borges on Possible Worlds. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 2020, Vol. 53, No. 3, p. 39–55. <https://doi.org/10.1353/MOS.2020.0026>
- Bruno, Giuliana. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: Chicago University Press, 2014.
- Cheney, Sheldon. Abstraction and Mysticism. In: *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* / Eds. Francis Frascina, Charles Harrison; with the assistance of Deirdre Paul. New York: Harper & Row, 1982, p. 171–175.
- Čerapaitė, Kristijona. Mąstymo slenkščiai ir vaizduotės kaskados. *Naujasis Židinys-Aidai*, 2023, Nr. 4, p. 26–31. Taip pat prieiga per internetą: <https://nzhidiny.lt/kristijona-cerapaitė-masty-mo-slenksčiai-ir-vaizduotės-kaskados-nz-a-nr-4/> [žiūrėta 2025-02-05].
- Čerapaitė, Kristijona. The Visual Monad: Leibniz's Ontological Aesthetics and Its Artistic Implications in the Paintings of Henrikas Čerapas. *Aktualu rytoj / Relevant Tomorrow*, 2024, t. 4, Nr. 26, p. 10–22. <https://doi.org/10.51740/RT.4.26.2>
- Čerapaitė, Kristijona. Monados ir jų įvairovė: variacinis žaismas Henriko Čerapo tapyboje. *Dailė*, 2023, Nr. 93 / 94, p. 13–19.
- Čerapas, Henrikas. *Dienoraštis su piešiniais: [rankraštis]*. 2021.

- Danto, Arthur Coleman. Monet's Serial Paintings of the 1890s. In: Danto, Arthur Coleman. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. New York: Farrar Strands Giroux, 1994, p. 82–89.
- Dzierżyc-Horniak, Anna. Artistic Labyrinths and the Tower of Babel. A Comparative Look at the Exhibitions: Documenta 5, Les Immateriaux and Labyrinth – An Underground Space. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*, 2022, Vol. 24, p. 197–224. <https://doi.org/10.26485/AI/2022/24/12>
- Eslava, Pedro Ordonez. “Walls of Light and Sound”: Temporal and Musical Dimensions in Sean Scully's Work. *Filigrane: Musique et Arts plastiques*, 2013, Vol. 16, p. 1–15. <https://doi.org/10.4000/12i64>
- Ferrand, Pierre André. About White Pictures and the Introduction of Colour. Some Reference Points. *Gallery Skopia*, 1996, p. 1–7. Prieiga per internetą: <https://static1.squarespace.com/static/5d9f099cd158fb78d071e855/t/5eba9b296d0cf6792a65e4dd/15892> [žiūrėta 2025-02-05].
- Germanavičius, Vytautas. Tarp natūralių derinimų ir sutartinių skambesio. *Kultūros barai*, 2024, Nr. 4, p. 55–63.
- Heidegger, Martin. Pasaulėvaizdžio metas. In: Heidegger, Martin. *Rinktiniai raštai / sudarė ir iš vokiečių k. vertė Arvydas Šliogeris*. Vilnius: Mintis, 1992, p. 136–167.
- Henriko Čerapo tapybos paroda „Aftermath“ galerijoje „Meno parkas“. *Artnews.lt*, 2019 m. kovo 15 d. Prieiga per internetą: <https://artnews.lt/renginys/henriko-cerapo-tapybos-paroda-aftermath-galerijoje-meno-parkas> [žiūrėta 2025-02-05].
- Henriko Čerapo tapybos paroda „Papilės kooperatyvo sandėlio Memorialas“ / parodos kuratorė – Kristijona Čerapaitė, menotyrininkė – Agnė Kulbytė, koordinatorė – Milda Dainovskytė, dizainerė – Emilija Dobrovolskienė, parodos instaliavimo techninis koordinatorius Algirdas Jakas. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2024 m. kovo 1 d. – gegužės 21 d. Prieiga per internetą: <https://www.lnb.lt/parodos/11187-henriko-cerapo-tapybos-paroda-papiles-kooperatyvo-sandelio-memorialas> [žiūrėta 2025-02-05].
- Husserl, Edmund. *Karteziškosios meditacijos / iš vokiečių k. vertė Tomas Sodeika*. Vilnius: Aidai, 2005.
- Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi Agnė Kulbytė. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2024, gegužės 13 d.
- Interviu su Henriku Čerapu / kalbėjosi Agnė Kulbytė. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2024, gegužės 20 d.
- Iser, Wolfgang. *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos / iš vokiečių k. vertė Laimantas Jonušys*. Vilnius: Aidai, 2002.
- Januškevičiūtė, Jolita. Abstrakcijos kaitos, krizės, kontraversijos. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2009, t. 53: Kūrinyse kontekste, p. 109–134. Taip pat prieiga per internetą: https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_53/kurinyse_kontekste_109_134.pdf [žiūrėta 2025-02-05].
- Jonkus, Dalius. Pirmavaizdžiai ir jų kartotė idealijų objektų genezėje (E. Husserlio *Geometrijos pradžios* interpretacija). *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2005, t. 38: Dailės parafrazės. XX amžius, p. 7–19. Taip pat prieiga per internetą: <https://etalpykla.lituanistika.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2005~1367151494265/datas-treams/DS.002.0.01.ARTIC/content> [žiūrėta 2025-02-05].
- Junutytė, Laura. Postmodernioji Leibnizo interpretacija arba kodėl Deleuze'as laiko Leibnizą baroko mąstytoju?. *Žmogus ir žodis*, 2012, t. 14, Nr. 4, p. 55–63. Taip pat prieiga per internetą: <https://portalcris.vdu.lt/server/api/core/bitstreams/d8589959-f39a-4ad5-a4e9-65cbba266c31/content> [žiūrėta 2025-03-05].
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. Apie pirmosios filosofijos tobulinimą ir substancijos sąvoką / iš lotynų k. vertė, įvadinį komentarą ir pastabas parašė Kristijona Čerapaitė. *Problemos*, 2022, t. 101, p. 142–146. <https://doi.org/10.15388/Problemos.101.13>
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. Monadologija / vertė Petras Račius. In: *Filosofijos istorijos chrestomatija. Rensansas, T. 2: Gamtos filosofija / redakcinė kolegija: Bronius Genzelis (sudarytojas), Romualdas Ozolas ... [et al.]*. Vilnius: Mintis, 1986, p. 440–453.
- Lyotard, Jean-François. *On Inhuman: Reflections on Time / Translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby*. Cambridge: Polity Press, 1991. Taip pat prieiga per internetą: <http://map-courses.usc.edu/fall18/300/LyotardTheInhumanReflectionsonTime.pdf> [žiūrėta 2025-02-05].

- MacDonald, Paul. Husserl, the Monad and Immortality. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 2007, Vol. 7, No. 2, p. 1–18. <https://doi.org/10.1080/20797222.2007.11433949>
- Marion, Jean-Luc. *Atvaizdo dovana: žiūrėjimo meno metmenys* / vertė Nijolė Keršytė. Vilnius: Aidai, 2002.
- Milz, Manfred. Robert Motherwell and John Constable: Intra-subjectivity and Time as Determinants of Serial Painting in American Abstract Expressionism and British Romanticist Landscape Painting. *International Yearbook of Aesthetics*, 2017, Vol. 19: Retracing the Past: Historical Continuity in Aesthetics from a Global Perspective / Ed. Zoltán Somhegyi, p. 131–149. Taip pat prieiga per internetą: <https://iaaesthetics.org/volume-19-zoltan-somhegyi-ed-retracing-the-past-historical-continuity-in-aesthetics-from-a-global-perspective/> [žiūrėta 2025-02-05].
- Nacionalinėje bibliotekoje atidaryta menininko Henriko Čerapo personalinė paroda. *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka*, 2024 m. kovo 4 d. Prieiga per internetą: <https://www.lnb.lt/naujienos/11274-nacionaline-je-bibliotekoje-atidaryta-menininko-henriko-cerapo-personaline-paroda> [žiūrėta 2025-02-05].
- Norberg-Schulz, Christian. Bažnyčia kaip *Imago Mundi* / vertė iš italų k. Kostas Biliūnas. *Naujasis Židinys-Aidai*, 2024, Nr. 3, p. 42–46. Taip pat prieiga per internetą: <https://nzidiny.lt/christian-norberg-schulz-baznycia-kaip-imago-mundi-nz-a-nr-3/> [žiūrėta 2025-02-05].
- Norkus, Zenonas. Historical Narratives as Pictures: On Elective Affinities between Verbal and Pictorial Representations. *Journal of Narrative Theory*, 2004, Vol. 34, No. 2, p. 173–206. <http://dx.doi.org/10.1353/jnt.2004.0012>
- Norkus, Zenonas. Apie intencionalinius santykius, intencionalinius kontekstus ir E. Huserlio fenomenologiją. *Problemos*, 1987, t. 37, p. 43–52. <https://doi.org/10.15388/Problemos.1987.37.7192>
- „Nuostabių kelių eini...“: [pokalbis su kompozitoriumi Feliksu Bajoru] / kalbėjosi Rūta Gaidamavičiūtė. *Kultūros barai*, 2024, Nr. 11, p. 32–38.
- Petrauskas, Tautvydas. Tapybos suskliaudimas: apie Henriko Čerapo kūrybą ir dvi naujausias tapytojo parodas. *Naujasis Židinys-Aidai*, 2024, Nr. 3, p. 59–62. Taip pat prieiga per internetą: <https://nzidiny.lt/tautvydas-petrauskas-tapybos-suskliudimas-apie-henriko-cerapo-kuryba-ir-dvi-naujausias-tapytojo-parodas-nz-a-nr-3/> [žiūrėta 2025-02-05].
- Plečkaitis, Romanas. Abstrakcija. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/abstrakcija/> [žiūrėta 2025-02-05].
- Saboliū, Kristupas. *Įnirtingas miegas: vaizduotė ir fenomenologija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.
- Sleigh, Robert C. Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646–1716). In: *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Second Edition / Ed. Robert Audi. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 491–494. Taip pat prieiga per internetą: <https://ia601300.us.archive.org/12/items/RobertAudi-TheCambridgeDictionaryofPhilosophy/RobertAudi-TheCambridgeDictionaryofPhilosophy.pdf> [žiūrėta 2025-02-05].
- Strzeminski, Władysław. L'Unisme en peinture [1928]. In: *La peinture* / sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein, Jean-François Groulier, Nadejda Laneyrie-Dagen, Denys Riout. Paris: Larousse, 1995, p. 871–875.
- Šliogeris, Arvydas. *Būtis ir pasaulis: tyliojo gyvenimo fragmentai* / 2-oji pataisyta ir papildyta laida. Vilnius: Margi raštai, 2006.
- Šliogeris, Arvydas. P. Sezan ir Vakarų klasikinės tapybos pabaiga. In: Šliogeris, Arvydas. *Daiktas ir menas: du meno kūrinio ontologijos etiudai*. Vilnius: Mintis, 1988, p. 97–205.
- Štrauchas, Johanas. *Naujųjų amžių filosofijos istorija* / sudarė, įžanginį straipsnį ir paaiškinimus parašė Arūnas Sverdiolas. Vilnius: Amžius, 1996.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Šešių sąvokų istorija: menas, grožis, forma, kūryba, atkūrimas, estetinė pajauta* / iš lenkų k. vertė Tamara Bairašauskaitė. Vilnius: Vaga, 2007.
- Viik, Tõnu. Human Spatiality: A Cultural Phenomenology of Landscapes and Places. *Problemos*, 2011, t. 79, p. 103–114. <https://doi.org/10.15388/Problemos.2011.0.1323>