

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS  
VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

**Julija Fomina**

**MENO PARODŲ KURATORYSTĖ LIETUVOJE:  
SAMPRATOS IR RAIDA**

**Daktaro disertacija**

Humanitariniai mokslai, Menotyra (03H)

Meno istorija (H310)

Vilnius, 2015

Disertacija rengta Lietuvos kultūros tyrimų institute 2010–2014 metais.

**MOKSLINĖ VADOVĖ**

Dr. Erika Grigoravičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra, (03H)

## TURINYS

ĮVADAS .....	7
I. ISTORINIAI IR TEORINIAI KURATORYSTĖS ASPEKTAI .....	18
1. 1. Istorinė kuratoriaus profesijos raida .....	18
1. 2. Kuratorystės diskurso formavimasis ir teorinė problematika .....	26
1. 3. Šiuolaikybė ir jos kuravimas .....	37
1. 3. 1. Šiuolaikybės sampratos .....	37
1. 3. 2. Šiuolaikybės kuravimas: praktika ir teorija.....	42
II. IŠPLĖSTA DABARTIS IR PRIDĖTINĖ PAVELDO VERTĖ: ANKSTYVOSIOS KURATORYSTĖS PRAKTIKOS .....	48
2. 1. Konceptualios parodos: poreikis, siekiai, vertinimai.....	51
2. 2. Vaizdų tvarkos paradigmos: <i>Mitas dabarties tapyboje ir Nakties ir dienos tapyba</i> .....	55
2. 2. 1. Nuo kritikos prie kuravimo: metodo klausimas .....	55
2. 2. 2. Prasmingos paveikslų rikiuotės .....	59
2. 2. 3. Menininkų ir kritikų reakcija.....	62
2. 3. Dvejopa vaizdų prigimtis: <i>Veiksmas ir vaizdinys</i> .....	67
2. 3. 1. Jaunųjų kritikų teksto malonumai .....	67
2. 3. 2. Aprašyti ir parodyti meno raiškos skirtumai .....	70
2. 3. 3. Bendraminčių verdiktas.....	73
2. 4. Sunkūs <i>Žmogaus ženklai</i> .....	75
2. 4. 1. Idėjinės prielaidos .....	76
2. 4. 2. Nefigūrinio meno raidos pakopos .....	78
III. ŠIUOLAIKYBĖS IŠRADIMAS .....	83
3. 1. Globalaus diskurso link: Soroso šiuolaikinio meno centro metinės parodos .....	86
3. 1. 1. Parodų rengimo politika ir jos vertinimai .....	87
3. 1. 2. Pereinamojo laikotarpio išgyvenimai: Ramintos Jurėnaitės parodos.....	92
3. 1. 3. Išsilaisvinant iš tradicijos: <i>Dėl grožio ir Kasdienybės kalba</i> .....	98
3. 2. Naujosios medijos ir disciplinų ribos .....	102
3. 2. 1. <i>Sutemos</i> : temos ir technologijos.....	103
3. 2. 2. <i>Po tapybos</i> : podisciplininio meno bruožai.....	107
3. 2. 3. <i>Cool places</i> : globalizacijos estetika .....	112

3. 3. Raimundo Malašausko veikla.....	117
3. 3. 1. Kūrybinių nuostatų formavimasis, veiklos kontekstas ir orientyrai.....	118
3. 3. 2. Nuo reprezentacijos link performatyvios kuratorystės.....	123
3. 3. 3. Paroda kaip kuratoriaus kūrybinė medija.....	128
3. 4. Šiuolaikybės diskurso plėtra .....	132
IV. (PER)RAŠYTI MENO ISTORIJA .....	143
4. 1. Kanono dekonstrukcija: Kęstučio Šapokos veikla .....	148
4. 2. Kuravimas kaip aktyvizmas ir atminties politika: Laimos Kreivytės projektai ....	158
IŠVADOS .....	169
LITERATŪROS SĄRAŠAS .....	175
SANTRUMPOS.....	191
ILIUSTRACIJOS.....	192
TRUMPOS ŽINIOS APIE DOKTORANTĘ .....	217

## **PADĖKOS**

Už intelektualinę pagalbą ir moralinę paramą nuoširdžiai dėkoju darbo vadovei, dr. Erikai Grigoravičienei

Už galimybę pažinti ir pamilti savo darbo objektą ačiū Šiuolaikinio meno centrui bei kolegoms kuratoriams

Už nuolatinį palaikymą, laiku duotus patarimus ir rašymo skatinimą esu be galo dėkinga draugėms Linarai, Aurai, Lenai ir Johannai

Už tai, kad visada yra šalia ir manimi tiki dėkoju mylimiausiems žmonėms – tėvams ir Henrikui



## IVADAS

**Problemos pagrindimas.** Meno parodų kuratorystė – tai specifinė, daugialypė veiklos ir raiškos sritis, susijusi su meno sklaida (kultūros vadyba), menotyra (meno teorija, istorija ir kritika) ir meno kūryba, stiprinanti meno lauko ryšius su visuomenės procesais ir bendra kultūros raida, performuojanti kultūros erdvės ir laiko parametrus. Jau daugiau nei dešimtmetį ji sulaukia ypatingo meno kritikų, istorikų, teoretikų bei pačių parodų kūrėjų dėmesio globaliu mastu ir neseniai tapo savarankišku akademinį tyrimų objektu<sup>1</sup>. Šį dėmesį kursto parodų reikšmė šiuolaikinėje visuomenėje. Būtent jų, kaip savotiškų siųstuvų dėka, nuolat besikeičianti meno prasmė ir jo santykis su pasauliu tam tikrą laiką tampa prieinami žiūrovams kontemplanuoti, šviestis ir patirti malonumą<sup>2</sup>. Tad šių laikinų meno komunikacijos mechanizmų tyrimas gali suteikti vertingų žinių apie vizualios kultūros raidą, jos raiškos būdus, reikšmes ir poveikį sociokultūrinėje aplinkoje.

Pastaruoju metu susidomėjimas parodų kūrimo klausimais auga ir Lietuvoje. Kuruojamos meno parodos, šalyje rengiamos jau bemaž tris dešimtmečius, tapo meninio gyvenimo norma bei „svarbiausiais savivokos kumuliacijos taškais“<sup>3</sup>. Jos aktyviai aptariamose viešajame diskurse, o prieš keletą metų pagrindinėje šalies meno edukacijos institucijoje buvo įsteigta akademinė kuratorių rengimo programa<sup>4</sup>. Vis dėlto teoriniu aspektu kuravimo praktikos daugiausia svarstomos pačių parodų kūrėjų tekstuose bei parodų recenzijose. Parodos – pagal tam tikrą sumanymą kuriami meno įvykiai ir meno istorijos pasakojimai, jų koncepcijos ir specifiniai su jų kūrimu susiję klausimai retai tampa pagrindiniu akademinį tyrimų objektu.

Įvertinant parodų svarbą meno diskurse bei išaugusį susidomėjimą parodų kūrimu, išskyla poreikis iš teorinės perspektyvos apmąstyti kuratorystės praktikų istoriją Lietuvoje. Toks tyrimas padėtų atskleisti meno konceptualizavimo ir reprezentacijos parodose

---

<sup>1</sup> Be daugybės istorinių, mokslinių ir populiarių kuratorystei skirtų publikacijų, 2012 m. pradėtas leisti tarptautinis recenzuojamas mokslinis žurnalas, skirtas vien parodų kūrimo klausimams: *Journal of Curatorial Studies* (Intellect Journals, Jungtinė Karalystė).

<sup>2</sup> Paula Marincola, „Introduction: Practice Makes Perfect“, in: *What makes a great exhibition?*, ed. by Joseph N. Newland, Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006, p. 9.

<sup>3</sup> Lolita Jablonskienė, „Dešimtmečio fragmentai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999, p. 15.

<sup>4</sup> 2011 m. Vilniaus dailės akademijos Vilniaus fakultete, Unesco kultūros vadybos ir kultūros politikos katedra pradėjo vykdyti magistro laipsnio programą „Kuratorystė. Šiuolaikinio meno praktika ir sklaida“. Išleistos dvi šios programos absolventų laidos.

tendencijas ir jų genezę, reikšmingus meno funkcionavimo visuomenėje, jo suvokimo ir vertinimo aspektus.

**Tyrimo objektas** – 1988–2010 m. Lietuvos kuratorių surengtose parodose taikyti inovatyvūs meno konceptualizavimo ir meninių idėjų sklaidos būdai, paveikę meno recepciją ir iš dalies suformavę dabartinę Lietuvos vizualaus meno raidos sampratą. Tyrimo laikotarpio pradžią žymi pirmųjų kuruotų (tuo metu vadintų koncepcinėmis arba autorinėmis) parodų, simboliškai įsteigusių kuratorystę kaip menotyrininkų kūrybinę raišką, surengimo data. Laikotarpio pabaiga siejama su kuratorystės integracija į muziejines institucijas ir istorinių parodų kūrimo diskursą, kuris suintensyvėjo 2009 m., po Nacionalinės dailės galerijos įsteigimo bei kitoms institucijoms pradėjus rengti istorines Lietuvos meno parodas.

Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad sovietmečiu egzistavusi centralizuota ir reglamentuota vaizduojamojo meno parodų rengimo tvarka bei jos įteisinti parodų tipai (apžvalginės, teminės ir pan.) neskatino parodų kūrimo naujovių, individualesnių ar novatoriškų meno pristatymo būdų paieškos. Todėl iki XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos vykusių parodų negalima vertinti kaip kuratorystės diskurso praktikų, nors jas ir rengė profesionalūs menotyrininkai ir muziejininkai. Daugeliu atvejų parodų (ypač apžvalginių) turinys buvo formuojamas atmetimo būdu – atrenkant „tinkamus“ kūrinius iš viso kūrybos masyvo, o pagrindiniai atrankos kriterijai buvo kūrinių atitikimas vyraujančioms (dažnai nerašytoms arba gana laisvai interpretuojamoms) normoms. Ideologizuotą sovietmečio kultūros lauko valdymo aparatą vaizdžiai iliustruoja faktas, kad kuratoriais tuometinėje sistemoje buvo vadinami asmenys, bendradarbiavę su slaptosiomis tarnybomis, rinkę ir teikę duomenis apie įvairių įmonių darbuotojus, jų pažiūras, nuostatas ir asmeninius ryšius – informaciją, kuri galėjo būti panaudota įtartiniems asmenims sekti ir panašioms tikslams<sup>5</sup>. LSSR Komunistų partijos Centro komiteto (LKP CK) siunčiami kuratoriai prieš atidarymus apžiūrėdavo respublikinių parodų ekspozicijas ir galėdavo pakoreguoti jų galutinę sudėtį. Kontrolės „iš aukščiau“ nebuvimas sovietmečio meno lauke laikytas malonia išimtimi ir simbolizavo kone asmeninę pagrindinės parodas organizuojančios institucijos vadovo vykdomos politikos sėkmę<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Arvydas Anušauskas, *KGB Lietuvoje. Slaptosios veiklos bruožai*, Vilnius: Asociacija „Atvažiavo meška“, 2008, p. 38.

<sup>6</sup> Pavyzdžiui, 1987–1992 m. Lietuvos dailininkų sąjungai vadovavęs grafikas Bronius Leonavičius, kalbėdamas apie tuometinius cenzūros atvejus, prisimena: „Mano pirmininkavimo metais CK nenukabino nei vienos parodos. Kartais ateidavo iš saugumo vadinamasis „kuratorius“ – balerūnas. Domėjosi, kas vyksta LDS. Kiek žinau, jis lankydavosi ir kitose kūrybinėse sąjungose.“ Žr. Skaidra Trilupaitytė, *Lietuvių dailės gyvenimas institucijų kaitos požiūriu: devintojo dešimtmečio pabaiga-dešimtojo dešimtmečio pradžia*: Daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2002, p. 188.



Į tyrimo akiratį pateko viešajame diskurse dalyvavusios parodos – ryškūs Lietuvos parodų istorijos įvykiai, sulaukę publikos ir kritikos dėmesio ir formavę kūrybinių parodų rengimo būdų gaires. Daugiausia dėmesio skiriama kuravimo praktikų precedentams – pirmosioms parodoms, surengtoms pagal autorines koncepcijas; toms, kuriose pirmą kartą konceptualizuotos naujos meno praktikos ar panaudotos naujos parodų rengimo strategijos. Greta jų analizuojami pavienių kuratorių, plėtojančių individualias parodų kūrimo metodologijas ir steigiančių originalias kuratorystės sampratas, arba parodose nuosekliai artikuluojančių užsibrėžtas kūrybines programas, veiklos pavyzdžiai. Jų veikla vietos meno lauke taip pat tapo sektiniais pavyzdžiais kitiems kuratoriams ir turi nemažai įtakos formuojant Lietuvos šiuolaikinio meno įvaizdį.

Kadangi disertacijoje tirama kokybinė kuratorystės sampratų raida, pagrindinis dėmesys sutelkiamas į tas parodų rengimo praktikas, kurių dėka konceptualizuojami naujausi, esamojo laiko meno procesai, išrandami inovatyvūs jų pristatymo būdai. Muziejinių (istorinių) parodų dėmesio centre – praeities tyrimai, kurie atliekami naudojant menotyros, muziejinkystės tyrimo metodus ir įrankius. Tokių parodų kuravimas – atskira, atidesnio žvilgsnio ir kitų teorinių tyrimo priegų reikalaujanti tema, kuri šioje disertacijoje plačiau netyrinėjama.

Didelė analizuojamų parodų dalis vyko Vilniuje ir buvo inicijuotos didžiųjų meno institucijų – Sorošo šiuolaikinio meno centro ir Šiuolaikinio meno centro. Toks žvilgsnio sufokusavimas į stambių institucijų surengtas parodas nelaikytinas mažesnių organizacijų ar neinstitucinių veiklos iniciatyvų indėlio į Lietuvos kuratorystės istoriją nuvertinimu, o veikiau atspindi bendrus Lietuvos meno lauko raidos bruožus. Iki XXI a. pradžios inovatyvios kuratorystės praktikos buvo daugiausia plėtotos būtent stambiose institucijose, finansiškai pajėgiose imtis naujų projektų realizavimo, o jų veikla koncentravosi Lietuvos sostinėje. Vėliau kuruojamų parodų geografija plėtėsi, jos imtos rengti ne vien prestižinėse parodų salėse, bet ir kitose miestuose bei parodinėse erdvėse.

**Disertacijos tikslas** – išanalizuoti 1988–2010 m. Lietuvos kuratorių sukurtose parodose suformuotus meno konceptualizavimo ir pristatymo būdus, kuratorystės sampratas ir pasiūlyti meno parodų kuratorystės Lietuvoje raidos modelį.

Tikslui pasiekti išskirti šie **uždaviniai**:

- remiantis parodų ir kuratorystės istorijos tyrimais, išskirti svarbiausius kuratoriaus profesijos ir kuratorystės diskurso formavimosi etapus globaliu mastu, atskleisti juose išryškėjusią teorinę parodų kūrimo problematiką;
- apibrėžti šiuolaikinio meno parodų kuravimo analizei aktualias sampratas ir suformuoti teorines kuratorystės tyrimo gaires;
- ištirti ankstyvasias kuratorystės praktikas Lietuvoje, atskleisti jų kūrėjams būdingas mąstymo apie meną tendencijas ir požiūrius į parodų kūrimą, nustatyti šių parodų reikšmę Lietuvos meno ir parodų istorijoje;
- išanalizuoti svarbiausius Lietuvos šiuolaikinio meno parodų precedentus, atskleidžiant, kokiais būdais ir priemonėmis juose buvo formuojamas šiuolaikybės suvokimas;
- išskirti ir ištirti svarbiausius kuratorių, taikančių individualias kuravimo metodologijas ir kuriančius originalius požiūrius į šiuolaikinį meną, veiklos pavyzdžius, nustatyti jų formuojamas kuratorystės sampratas;
- atskleisti Lietuvos šiuolaikinio ir sovietmečio meno istoriją (per)rašančių bei ją naujomis įžvalgomis papildančių parodų kūrimo būdus.

**Ginamieji teiginiai:**

- 1) Kuratorystės sampratų raidą globaliu mastu paveikė po 1989-ųjų pasikeitęs parodų ir kuratoriaus vaidmuo, meno teorijos ir praktikos suartėjimas. Parodų medija šiuolaikybėje tampa svarbiu laiko ir erdvės sampratų kūrimo įrankiu.
- 2) Pirmųjų kuruojamų meno parodų Lietuvoje sudarytojai parodas kūrė remdamiesi pačių meno kūrinių savybėmis ir siekė formuoti naują Lietuvos vaizduojamojo meno kanoną, kuriam priklausytų estetiškai vertingi, europinėms meno tendencijoms atstovaujantys lietuvių autorių darbai. Šios parodos leido desovietizuoti XX a. 7–9-ojo dešimtmečių vaizduojamąjį meną, sukurti papildomą jo vertę ir integruoti jį į dabartinį meno istorijos diskursą.
- 3) Šiuolaikybės diskursas parodose XX a. 10-ajame dešimtmetyje buvo kurtas kuratoriams glaudžiai bendradarbiaujant su menininkais, parodos kuriamos remiantis šių menininkų raiškai būdingais bruožais, susiejant juos su globaliomis meno raidos

tendencijomis, vietos meno tradicija arba kuriant autorines naujo meno raidos etapo versijas. Šios parodos suteikė galimybę atsirasti naujai šiuolaikinio meno produkcijai, įvairiai reflektuojančiai po 1989-ųjų globaliu mastu įvykusius erdvėlaikio pokyčius bei sinchronizavo Lietuvos šiuolaikinio meno sceną su globaliu kontekstu.

- 4) XXI a. su Šiuolaikinio meno centru siejamų kuratorių veikloje išryškėjusios individualios parodų kūrimo metodologijos plečia kuratorystės sampratų diapazoną, artina parodų kūrimą prie meno kūrybos ir prisideda prie pažangaus Lietuvos šiuolaikinio meno įvaizdžio formavimo globaliu mastu.
- 5) Dalies šiuolaikinio meno istoriją (per)rašančių projektų idėjos remiasi kritiniu požiūriu į vyraujančius mechanizmus, institucionalizuojančius meną parodomis. Šių parodų kuratoriai siekia į vietos meno diskursą įtraukti šiuolaikinių menininkų kūrinius, retai arba išvis nerodamus pagrindinių Lietuvos meno institucijų rengiamose šiuolaikinio meno parodose, atskleisti šių kūrinių estetinį ir kritinį potencialą. Naujausios meno istorijos perrašymas, jos papildymas tapo postūmiu novatoriškai perrašyti ir sovietmečio meno istoriją.

**Tyrimo metodologija.** Disertacijoje taikomos *parodų istorijos* metodologinės nuostatos. Ši tyrimų kryptis atstovauja *naujosios meno istorijos* – akademinės menotyros pakraipos, plėtojamos nuo XX a. 9-ojo dešimtmečio ir siūlančios tirti meno reiškinius ir objektus kaip integralią sociopolitinio konteksto dalį, paradigmą<sup>7</sup>. Parodų istorikai taip pat domisi abipuse meno ir socialinės bei politinės sferos sąveika, pagrindiniu tyrimo objektu išskeldami viešas meno pristatymo formas. Iš pradžių toks objekto pasirinkimas buvo vertinamas kaip galimas meno kritikos ir jos kalbos krizės požymis<sup>8</sup>. Ilgainiui, keičiantis parodų reikšmei ir statusui meno lauke, didėjant jų kūrimo būdų įvairovei, parodų istorija užėmė svarbią vietą aktualiuose menotyros tyrimuose globaliu mastu. Vienas parodų istorijos pradininkų, meno istorikas Bruce'as Altshuleris teigia, kad parodos nėra pagrindinė meno istorijos rašymo forma, bet jos „pateikia ypač naudingą sistemą, leidžiančią konstruoti iškalbingus ir paaiškinančius pasakojimus, suvokimo struktūras, egzistuojančias greta ir sustiprinančias kitus pasakojimus“<sup>9</sup>, o parodų tyrimai nukreipia tyrinėtojų žvilgsnį į „glaudžiai susijusias

---

<sup>7</sup> Plačiau apie naujosios meno istorijos krypties specifiką, metodologines nuostatas ir taikymo pavyzdžius žr. Johnathan Harris, *The New Art History: a Critical Introduction*, London, New York: Routledge, 2002.

<sup>8</sup> „Introduction“, in: *Thinking About Exhibitions*, ed. by Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne, London: Routledge, 1996, p. 2.

<sup>9</sup> Bruce Altshuler, „Exhibition history and the biennale“, in: *Starting From Venice. Studies on the Biennale*, ed. by. Clarisia Ricci, Milano: et. al, 2010, p. 18.

tarpusavyje produkcijos, sklaidos ir vertės sistemas<sup>10</sup>. Tad parodų istorija siūlo ne siaurinti tyrimo objektą iki parodų, o pasitelkti jas kaip kompleksinį darinį, kurio tyrimai padeda atskleisti daugiabriaunius ryšius tarp meno produkcijos, pristatymo, jo komunikacijos visuomenėje mechanizmų bei šiuose procesuose dalyvaujančių menininkų, kuratorių, institucijų, žiūrovų ir kritikų. Tiriant parodas kaip reikšmių produkcijos sistemas, reikia gilintis į tai, „*kas kalba, kam, kokiomis aplinkybėmis, kur tai vyksta ir kada*“<sup>11</sup>, o tiriant (ir rekonstruojant) įvairias kuratorystės sampratas ir jų raidą, taip pat reikia klausti *kokiais būdais kalbama*, t.y. kokiomis priemonėmis konkrečiose parodose išreiškiami požiūriai į meninę kūrybą, kokį poveikį tai turi pristatomam menui ir jo recepcijai.

Atliekant parodų istorijos tyrimus, svarbus analizės objektų atrankos klausimas. Kaip pažymi B. Altshuleris, šios metodologijos požiūriu parodos turi skirtingas reikšmes: vienos jų reikšmingesnės meno istorijos perspektyvoje (pristatyti nauji reikšmingi kūriniai, nauji menininkai, naujos meno praktikos ir pan.), kitos – dėl panaudotų inovatyvių kuravimo metodų (sukuriami nauji meno pristatymo būdai, siūlomos naujos parodų sampratos, keičiami įprasti laiko ir erdvės parametrai ir pan.)<sup>12</sup>. Atrenkant parodas šiam tyrimui, buvo atsižvelgta į šiuos meno istoriko pasiūlytus atrankos kriterijus.

Kuratorystės praktikų analizei taikomas parodų istorijoje įprastas diskurso analizės metodas. Pasitelkus parodų dokumentaciją, katalogus, recenzijas, kuratorių tekstus, kitą kontekstinę medžiagą analizuojama, kaip per tyrimo laikotarpį buvo konstruojami specifiniai meno vertinimo, konceptualizavimo, pristatymo būdai; kaip kito kuratorių retorika, keitėsi parodų rengimo tikslai ir jų įgyvendinimo priemonės ir kaip visa tai susiję su bendresne meno lauko problematika. Tiriant atskirų kuratorių veiklos pavyzdžius, gilinamasi, kaip formavosi ir plito tam tikros meno sklaidos idėjos ir kokį poveikį tai turi šiuolaikinio meno suvokimui ir raidai.

Disertacijoje sąmoningai atsisakyta daryti interviu su kuratoriais. Šis sakininės istorijos metodas nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos gana intensyviai naudojamas kuratorystės tyrimuose kaip padedantis išgauti unikalią, kitais būdais nepasiekiamą informaciją apie asmeninius parodų kūrėjų veiklos orientyrus, jų darbo kontekstą<sup>13</sup>. Tačiau

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>11</sup> Bruce W Ferguson, „Exhibition Rhetorics. Material Speech and Utter Sense“, in: *Thinking About Exhibitions*, p. 131.

<sup>12</sup> Bruce Altshuler, „A Canon of Exhibitions“, in: *Manifesta Journal*, 2010-2011, No. 11, p. 7–8.

<sup>13</sup> Pavyzdžiui, žymus kuratorius Hansas Ulrichas Obristas interviu metodą naudoja kaip pagrindinį kuratorystės istorijos rašymo įrankį. Viena pirmųjų jo vien iš interviu sudarytų knygų – *A Brief History of Curating* (Zurich: JRP Ringier, 2008), kurioje kuratorystės istorija pasakojama pasitelkiant 11 interviu su kūrybinių parodų rengimo praktikų pradininkais – žymiais XX a. 7–8 dešimtmečiais veiklą pradėjusiais laisvai samdomais

paskutiniu metu šio metodo kaip patikimo istorijos rašymo pagalbininko nauda vis daugiau abejojama. Viena svarbiausių to priežasčių – parodų kūrėjų pozicija atliekamo tyrimo atžvilgiu. Kuratoriai, kalbinami apie savo veiklą, tuo pačiu yra ir tyrimo objektas, ir subjektas. Tad pokalbių formatas gali ne vien pagelbėti išsamesnei jų veiklos analizei, bet ir perleisti parodų kūrimo, jo reikšmės ir konteksto interpretacijas į jų pačių rankas<sup>14</sup>. Todėl tiriant Lietuvos kuratorių formuotus meno konceptualizavimo būdus, patys parodų kūrėjai papildomai kalbinami nebuvo. Vietoj to buvo analizuojamos jau egzistuojančios kuratorystės diskurso praktikos – pačios parodos, jų koncepcijos, jas lydintys kuratorių tekstai, parodų recenzijos ir kita medžiaga, padedanti suformuoti požiūrį į parodas iš profesionalaus žiūrovo, o ne vien iš jo kūrėjų pozicijos.

**Disertacijos naujumas ir aktualumas.** Nors pastaruju metu padaugėjo teoriniams parodų kūrimo klausimams skirtų mokslinių straipsnių, šie tyrimai Lietuvos moksliniame diskurse išlieka ne itin populiarūs<sup>15</sup>. Lietuvių menotyrininkai linkę analizuoti ne parodas, o atskirus kūrinius. Šį akademikų susitelkimą į pavienius kūrinius meno istorikė Giedrė Mickūnaitė sieja su tyrėjų kompetencijomis ir teigia, kad tokia jų orientacija „tapo Lietuvos (ar Rytų Europos) profesijos išskirtinumu tarptautiniame kontekste“<sup>16</sup>. Parodų kūrimo kaip mokslinių tyrimų objekto nepopuliarumą Lietuvoje galima paaiškinti ir tuo, kad menotyrininkai neretai patys kuria parodas, tad plėtoja praktinį kuratorystės diskursą ir retai nagrinėja savo veiklą iš teorinių pozicijų. Iki šiol kuruojamos parodos Lietuvoje dažniausiai analizuotos kaip jas rengusių institucijų ideologiją išreiškiančios ar jų galias demonstravusias praktikos, tiriant,

---

kuratoriais ir muziejų direktoriais: Anne d’Harnoncourt, Werneriu Hofmanu, Žanu Leeringu, Franzu Meyeriu, Sethu Siegelaubu, Walteriu Zanini, Johannesu Claddersu, Lucy Lippard, Walteriu Hoppsu, Pontusu Hultėnu ir Haraldu Szeemannu.

<sup>14</sup> Felix Vogel, „Notes on exhibition history in curatorial discourse“, in: *on-curating.org*, [interaktyvus], Issue 21, 2014, January, p.48, [žiūrėta 2014-03-19], <http://on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.VZ5RTBuqBc>

<sup>15</sup> Žr. Lolita Jablonskienė, Laima Kreivytė, „Istorijos (per)rašymai: feministinės kuravimo ir kritikos strategijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, t. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 193–202; Virginija Vitkienė, „Moteriškieji meno istorijos perrašymai XXI a. kuratorystės praktikoje Lietuvoje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2013, t. 68: *Moteriškoji tapatybė ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 95–116; Justina Zubaitė, „Performatyvus naratyvumas kaip meninė strategija ir nauji menininko-kritiko-kuratoriaus sąveikos būdai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2014, t. 74: *Menas ir publika*, sudarytojos Lina Dovydaitytė, Julija Fomina, p. 97–109. Keletą mokslinių straipsnių apie kuratorystę publikavo ir šios disertacijos autorė.

<sup>16</sup> Giedrė Mickūnaitė, „Pratarmė“, in: *Dailėyra: teorijos, metodai, praktikos*: Vadovėlis, sud. Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 9.

kokią meno politiką šios parodos formavo vietos meno lauke<sup>17</sup> arba bendrais bruožais apžvelgiant reikšmingas meno parodų Lietuvoje kūrimo tendencijas<sup>18</sup>. Šiame darbe siūloma gilintis ne į meno politiką ar institucijų ideologiją, o į parodų morfologiją – jų organizavimo logiką, jų kūrėjų kūrybines strategijas, darbo metodus, veiklos prasmę ir reikšmę meno reprezentacijai ir recepcijai. Tokia analizė gali padėti atskleisti sąveiką tarp bendrų meno lauko procesų dinamikos, meno pristatymo formų ir būdų, menininkų, kūrinių ir žiūrovų, ir atverti reikšmingus meno reprezentacijos ir jo apmąstymo struktūrų istorinės raidos momentus.

Disertacijos tyrimas apima ilgesnį laikotarpį, nei daugelyje iki šiol publikuotų parodų kūrimo klausimus gvildenančių studijų, kuriose dėmesys buvo sutelkiamas į dinamiškiausius nepriklausomos Lietuvos meno lauko formavimosi laikotarpius – XX a. 9–10 dešimtmečių sandūrą ir paskutinįjį XX a. dešimtmetį. Šio tyrimo ribos siejamos su kuratorystės raidai svarbiais įvykiais, o ne vien su bendromis meno lauko raidos tendencijomis. Čia siūloma Lietuvos meno istorijos periodizacija nuo šalies nepriklausomybės atgavimo iki XXI a. pirmojo dešimtmečio pabaigos per parodų kūrimo praktikų prizmę, šio laikotarpio meno procesai sisteminami pagal skirtingus kuratorystės sampratos modelius. Į kuratorystės praktikų raidą čia žvelgiama problemiška, analizuojant svarbias parodas ir novatoriškus jų kūrimo būdus, o ne nuosekliai atpasakojant visų tuo metu vykusių procesų eigą. Pastarojo dvidešimtmečio Lietuvos kuratorystės praktikų analizė aktuali, bandant suprasti, kokią įtaką vizualaus meno raidai šiuo laikotarpiu turėjo ne vien sociopolitiniai, instituciniai ar visuomeniniai procesai, bet ir pačių kūrėjų siūlomi laikmečio meninės produkcijos konceptualizavimo būdai ir priemonės.

**Literatūros ir šaltinių apžvalga.** Atsižvelgiant į tai, kad kuravimo praktikos Lietuvos menotyroje nuodugniai netyrinėtos, disertacijoje buvo daug remiamasi užsienio mokslininkų tyrimais bei teorine literatūra. Visą darbe naudojamą literatūrą galima suskirstyti į keletą

---

<sup>17</sup> Daiva Citvarienė, *Ideologiniai meno diskurso pokyčiai Lietuvoje XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008; Skaidra Trilupaitytė, „Apžvalginė dailės parodų reorganizavimo tendencijos Lietuvoje paskutiniame deš.“, in: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1998, sudarytoja Ieva Pleikienė, p. 62–73; „Menininkų institucijos vėlyvuoju sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir atgimimas“, *Kultūrologija*, 2002, t. 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, sudarytoja Aleksandra Aleksandravičiūtė, p. 410–427; „Socialinių lūžių ir tęstinumų problema XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos – dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2006, t. 43: *Formų difuzijos XX a. dailėje*, sudarytojai Algė Andriulytė, Austėja Čepauskaitė, Viktoras Liutkus, p. 225–234.

<sup>18</sup> Lolita Jablonskienė, „XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos dailės parodų muziejinės tendencijos“, in: *Menotyra*, 2001, Nr. 4 (25), p. 35–39; „Naujausių laikų Lietuvos dailės istorijos klausimu“, in: *Menotyra*, 2002, Nr. 2 (27), p. 9–12; „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 167–178.

pagrindinių grupių. Viena jų – parodų ir kuratorystės istorijos veikalai. Tarp jų svarbiausi – kuratorystės istoriko ir teoretiko Paulo O’Neillo studija *The Culture(s) of Curating and the Curating of Culture(s)*<sup>19</sup>; meno istoriko ir teoretiko Terry’o Smitho knyga *Thinking Contemporary Curating*<sup>20</sup>; išsamūs Bruce’o Altshulerio XX a. parodoms skirti tyrimai *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*<sup>21</sup>; *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*<sup>22</sup>. Taip pat – straipsnių rinktinės *Thinking about Exhibitions* bei *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*<sup>23</sup>, skirtos XX a. pabaigos parodų istorijos probleminiams aspektams, parodų reikšmei ir poveikiui apmąstyti. Visos minėtos knygos padėjo išsamiau susipažinti su parodų istorijos metodologinėmis nuostatomis, kuratorystės istorija Vakaruose ir galimais jos sisteminimo būdais. Tačiau jose siūlomas evoliucinis parodų ir kuratorystės raidos modelis ne visai atitinka posovietinės Lietuvos realijas, čia parodų kūrėjai XX a. pabaigoje susidūrė su specifiniais kūrybiniais iššūkiais ir problemomis. Todėl šiose knygose pateiktos įžvalgos vertintos iš kritinės distancijos, šiomis studijomis daugiausia remtasi identifikuojant svarbius parodų ir kuratorystės tyrimų instrumentus, teorinio aparato sąvokas.

Antroji naudotos literatūros grupė – šiuolaikinei kuratorystei skirti teminiai straipsnių rinkiniai, įvairiose pasaulio vietose vykusių kuratorystės simpoziumų ir konferencijų medžiaga, tarptautiniai periodiniai parodų kūrimui skirti leidiniai. Tarp šių leidinių išskirtini *Curating Subjects*<sup>24</sup>, *Cultures of the Curatorial*<sup>25</sup>; *Cultures of the Curatorial. Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*<sup>26</sup> bei *The Curatorial: on Philosophy of Curating*<sup>27</sup>. Juose parodų kūrimas analizuojamas kaip specifinė žinių produkcijos ir distribucijos praktika, tiriamos jos sąlygos ir ribos. Šia ir kita šios grupės literatūra naudotasi, atskleidžiant globaliu mastu svarbius kuratorystės diskurse svarstomus klausimus ir problemas bei formuojant koncepcines kuratorystės Lietuvoje tyrimo gaires.

---

<sup>19</sup> Paul O’Neill, *The Culture(s) of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.

<sup>20</sup> Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International, 2012.

<sup>21</sup> Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.

<sup>22</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*, London: Phaidon, 2013.

<sup>23</sup> *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. by Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, Cambridge: MIT Press, Roomade, 2005.

<sup>24</sup> *Curating Subjects*, ed. by Paul O’Neill, Mick Wilson, Amsterdam: De Appel Art Centre, Open Editions, 2007.

<sup>25</sup> *Cultures of the Curatorial*, ed. by Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski, Berlin: Sternberg Press, 2012.

<sup>26</sup> *Cultures of the Curatorial. Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, ed. by Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff, Thomas Weski, Berlin: Sternberg Press, 2014.

<sup>27</sup> *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, ed. by Jean-Paul Martinon, London: Bloomsbury, 2013.

Trečia literatūros grupė – šiuolaikybės kategorijos apibrėžimui ir šiuolaikinio meno suvokimo bei vertinimo problemoms skirtos teorinės knygos ir straipsniai. Svarbiausi jų – meno istorikų Alexanderio Alberro, Claire Bishop, Hanso Beltingo, Terry’io Smitho tekstai. Šių mokslininkų įžvalgos apie naujausią globalų meno raidos periodą, jį charakterizuojančius parametrus ir bruožus, suvokimo ir vertinimo būdus leido išskirti laiko ir erdvės kategorijas kaip pamatinius kuratorystės praktikų analizės dėmenis.

Ketvirta disertacijoje naudota literatūros grupė – lietuvių autorių moksliniai tekstai, susiję su parodų kūrimo problematika: menotyrininkės Daivos Citvarienės disertacija, skirta ideologiniams Lietuvos meno diskurso pokyčiams XX a. pabaigoje, taip pat analizuojanti XX a. 10-ajame dešimtmetyje surengtas Šiuolaikinio meno centro ir Sorošo šiuolaikinio meno centro parodas<sup>28</sup>; menotyrininkų Skaidros Trilupaitytės ir Lolitos Jablonskienės tekstai, moksliniuose žurnaluose *Kultūrologija*, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, *Menotyra* paskelbti kitų mokslininkų straipsniai, kuriuose nagrinėjama plati socioistorinė XX a. pabaigos Lietuvos meno lauko raidos problematika, nužymimi svarbūs šio laikotarpio įvykiai ir analizės perspektyvos. Darbe taip pat remtasi įvairių meno istorikų ir kritikų įžvalgomis iš mokslinių straipsnių rinkinių, parengtų Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcijos XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje surengtų mokslinių konferencijų pagrindu<sup>29</sup>. Atskleidžiant skirtingus požiūrius į Lietuvos šiuolaikinio meno istoriją buvo naudingos knygos *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 (I tomas)* ir *1987–2014 (II tomas)*<sup>30</sup>. Nepaisant nevisada aiškių metodologinių nuostatų, jų sudarytojai mėgina polemizuoti su nusistovėjusia Lietuvos šiuolaikinio meno istoriografija ir pateikti savąją XX a. pabaigos meno istorijos versiją.

Greta literatūros disertacijoje taip pat naudotasi gausiais Lietuvos parodų istoriją dokumentuojančiais šaltiniais: parodų katalogais, anotacijomis, kitais kuratorių parengtais tekstais, parodų recenzijomis, taip pat Soroso šiuolaikinio meno centro valdybos posėdžių

---

<sup>28</sup> Daiva Citvarienė, *Ideologiniai meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2008.

<sup>29</sup> *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija AICA, Lietuvos sekcija, 1997; *Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, sud. Erika Grigoravičienė, Elona Lubytė, Tarptautinė dailės kritikų asociacijos Lietuvos sekcija, 2001; *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, sud. Lina Dovydaitytė, Birutė Pankūnaitė, Tarptautinė dailės kritikų asociacijos Lietuvos sekcija, 2004.

<sup>30</sup> *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, sud. Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga (LTMKS), 2011 ir *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, sud. Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2014.



protokolais, parodų vaizdine dokumentacija bei parodų kūrimo klausimus gvildenančiais tekstais Lietuvos kultūros periodikoje ir interneto leidiniuose.

**Disertacijos struktūra.** Disertaciją sudaro įvadas, 4 dėstymo dalys, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas bei iliustracijos. Pirmoje darbo dalyje remiantis parodų istorijos ir teorinio kuratorystės diskurso įžvalgomis formuojamas teorinis kontekstas Lietuvos kuratorystės praktikų tyrimams. Antroji darbo dalis skirta pirmiesiems kuravimo praktikų precedentams Lietuvoje, atskleidžiamos šiuo laikotarpiu suformuotos kuratorystės sampratos, kuratorių siekiai. Trečioje dalyje tiriami reikšmingi Lietuvos šiuolaikinio meno parodų pavyzdžiai ir atskirų kuratorių veikla, parodoma, kaip ir kokias šiuolaikybės sampratas ir jos kuravimo būdus jie formavo. Paskutinė darbo dalis skirta XXI a. pirmojo dešimtmečio parodoms, kurių kuratoriai perrašo didžiųjų institucijų suformuotą šiuolaikinio meno istorijos versiją.

# I. ISTORINIAI IR TEORINIAI KURATORYSTĖS ASPEKTAI

Šiame skyriuje remiantis parodų kūrimo istorijos ir teorijos tyrimais pristatomi svarbiausi kuratoriaus profesijos raidos etapai, išryškinama kuratorystės diskurso problematika ir konstruojamas kuratorystės sampratų tyrimo modelis. Atskiras dėmesys skiriamas šiuolaikinio meno kuravimo suvokimui būtinai *šiuolaikybės* kategorijai bei naujausiai teorinei *kuratorystės išplėstame lauke* koncepcijai.

## 1. 1. Istorinė kuratoriaus profesijos raida

Kuratorystė, specifinė meno lauko agentų – kuratorių – veikla menotyrinių tyrimų objektu tapo tik XX a. pabaigoje. Žodis „kuratorius“ kilęs iš lotynų kalbos (lot. *curare* – gydyti, globoti) ir rašytiniuose šaltiniuose pirmą kartą paminėtas XIV a. apibūdinant asmenis, globojančius nepilnamečius ir žmones su psichine negalia, taip pat sielovadininkus<sup>31</sup>. Nuo XVII a. šis žodis pamažu įgauna šiandienai artimą reikšmę: kuratoriais vadinami muziejų, meno galerijų ar bibliotekų prižiūrėtojai<sup>32</sup>, nors jų darbas dar nelaikomas kūrybiniu ar turinčiu didelę vertę. Iš pradžių kuratoriams buvo pavesta saugoti tai, kas pripažinta vertinga, o ilgainiui jie patys ėmė aktyviai dalyvauti kūrinių atrankos ir jų vertės nustatymo procesuose, tapo pilnaverčiais meno raidos dalyviais ir svarbių pokyčių iniciatoriais.

Kuratoriaus profesija meno lauke pradėjo formotis XVIII a. pabaigoje – XIX a. pradžioje, kuriantis pirmiesiems viešiesiems muziejams<sup>33</sup>. Šios institucijos ne vien saugojo ir pristatinėjo kultūros vertybes, bet taip pat valdė ir administravo kultūrą, ugdė civilizuotus piliečius, tad juose dirbę kuratoriai buvo valstybės tarnautojai, įgyvendinę visuomenės, pirmiausia – besiformuojančios buržuazijos klasės – švietimo misiją<sup>34</sup>. Jie atliko techninį ir mokslinį darbą: konservavo ir tyrė kūrinius, sistemino jų kolekcijas bei rengė parodas, kurių

---

<sup>31</sup> Stephen Bann, „Exhibitions reflecting the art and spirit of the age“, in: *Stopping the Process? Contemporary View on Arts and Exhibitions*, ed. by Mika Hannula, NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, 1998, p. 86.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 86.

<sup>33</sup> 1753 m. Londone įkurtas Britanijos muziejus, 1793 m. – Luvro muziejus Paryžiuje. XIX a. pradžioje valstybiniai muziejai atidaryti Vienoje, Drezdene, Madride, Neapolyje, Milane ir Amsterdame bei kitose Europos valstybių sostinėse. Nacionalinis muziejus Vilniuje atidarytas XIX a. viduryje.

<sup>34</sup> Kate Fowles „Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today“, in: *Cautionary Tales: Critical Curating*, ed. by Steven Rand, Heather Kouris, New York: Apexart, 2007, p. 26–27. Autorė pažymi, kad globos samprata XVII a. buvo neatsiejama nuo valdymo ir kontrolės veiksmų. Tai įtikinamai parodė Michel Foucault knygoje *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique* (1961). Remdamasis istorinių šaltinių tyrimais, filosofas įrodė, kad XVII a. steigtos psichiatrinės ligoninės buvo ne pacientų gydymo, o jų izoliavimo vietos. Jos steigė psichikos sutrikimų reikšmes ir turėjo galios riboti piliečių, kuriems diagnozavo šiuos sutrikimus, laisves.

ekspozicijose jų indėlis turėjo būti nematomas. Meno istorikė ir kuratorė Catherine Thomas teigia:

Praeityje kuratoriaus „ranka“ arba atrankos procesas turėjo visiškai nesimatyti „objektyvioje“ parodoje. Ši nematomos veiklos koncepcija buvo glaudžiai susijusi su tradicine muziejaus kaip autoritarinės, racionalios ir neutralios absoliučių tiesų ir vertybių vietos samprata<sup>35</sup>.

Tokia muziejaus samprata buvo gaji iki pat XX a., per tą laiką beveik nesikeitė ir juose dirbusių kuratorių pareigos. Istorinę muziejaus sampratos kaitą analizavusi Karsten Schubert, besiremddama Britų muziejaus Londone pavyzdžiu, tvirtina, kad XIX a. kuratorių požiūris į savo veiklą ir meno istoriją buvo kone darvinistinis: eksponuojamus kūrinius jie dėstė griežtai chronologine tvarka, vadovaudamiesi formų evoliucija nuo senovės Graikijos iki dabarties<sup>36</sup>. Šis požiūris koreliavo su tuomet pradėjusios formuotis akademinės meno istorijos disciplinos kuriamu kanonu. Muziejų ekspozicijose juo buvo akylai sekama: jei kolekcijose trūko kūrinio, atstovaujančio tam tikram istorinės raidos laikotarpiui, į ekspoziciją buvo įterpiama gipsinė „pavyzdinio“ to periodo kūrinio kopija<sup>37</sup>. Taigi pirmoji kuratoriaus kaip meno istorijos žinovo, rengiančio parodas plačiajai auditorijai, profesinės raidos fazė vyko nuo XVIII a. pabaigos iki XX a. Jis atliko muziejnininko darbą, parodose stengėsi sukurti kuo išsamesnį meno raidos vaizdą, atitinkantį to meto meno istorijos kanoną ir išlikti nepastebimu meno istorijos pasakotoju.

XX a. pirmoje pusėje, keičiantis meno praktikoms, kartu keitėsi ir parodos bei muziejaus reikšmės. Po Pirmojo pasaulinio karo meno ir jo pristatymo pokyčių iniciatoriais tapo menininkai, reagavę į visuomeninės ir politinės situacijos kaitą ir pasiryžę suartinti meno ir gyvenimo sferas. Dada, futurizmo, konstruktyvizmo ir siurrealizmo meniniai sąjūdžiai siūlė keisti atgyvenusią meno kūrinio kaip pasyviai vartojimui skirto objekto sampratą, pasisakė už politinį meną ir siekė „[...] naudoti parodą kaip priemonę atlikti savikritišką meno atskirties [nuo visuomenės – J.F.] tyrimą, mesti iššūkį meno prestižui ir jo socialiniam statusui buržuazinėje kultūroje“<sup>38</sup>. Kaip pažymi B. Altshuleris, grupinės parodos istorinio avangardo laikais buvo pagrindinis menininkų konfrontacijos su sociumu taškas, kuriame naujos menininkų idėjos susilaukdavo meno kritikų, kolekcininkų ir plačios auditorijos

<sup>35</sup> Catherine Thomas, „Introduction“, in: *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*, Banff: Banff Centre Press, 2002, p. ix.

<sup>36</sup> Karsten Schubert, *The Curator's Egg: the Evolution of Museum Concept From the French Revolution to the Present Day*, London: Ridinghouse, 2009, p. 24.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 24–25.

<sup>38</sup> Paul O'Neill, *op. cit.*, p. 10.

atsako<sup>39</sup>. Jose dažnai naudoti neįprasti ekspozicijos kūrimo sprendimai, kurie turėjo perteikti revoliucingą naujo meno prigimtį ir „išmušti“ žiūrovą iš pasyvaus kontempliuotojo vaidmens, paversti jį kritišku meno ir visuomenės atsinaujinimo procesų dalyviu. Pavyzdžiui, 1915 m. tuometiniame Petrograde, Nadeždos Dobčininos meno biure vykusioje parodos *0,10. Paskutinė futuristinių paveikslų paroda* (rus. *Последняя футуристическая выставка картин 0,10*) salėje, skirtoje suprematistinei tapybai, kūriniai buvo iškabinti per visą sienų plotą trimis aukštais, tarsi mozaika, o Kazimiro Malevičiaus *Juodasis kvadratas* (rus. *Черный квадрат*, 1915) kabojo palubėje, kampe tarp dviejų sienų – tradicinėje ikonų vietoje slavų trobose. 1920 m. Berlyne, Otto Burchardo galerijoje vyko *Pirmoji tarptautinė dada mugė* (vok. *Erste Internationale Dada-Messe*). Joje koliažai, asambliažai ir tekstai taip pat užklojo visą sienų plotą, beveik persidengdami, o vienoje iš salių ant lubų buvo pritvirtintas Rudolfo Schlichterio ir Johno Heatrfildo asambliažas *Prūsijos arkangelas* (vok. *Preussischer Erzengel*, 1920) – natūralaus dydžio vokiečių kareivio muliažas su kiaulės galva ant pečių. Tokiais ir panašiais būdais istorinio avangardo menininkai siekė šokiruoti buržuazinę visuomenę, priešintis jos primestam skoniui ir kartu kurti aplinką naujam, socialiai angažuotam menui atsirasti. Meno istorikės Claire Bishop manymu, XX a. 3-iojo dešimtmečio avangardinio meno renginius taip pat galima laikyti ankstyvaisiais dalyvaujamojo meno praktikų pavyzdžiais<sup>40</sup>. Avangardistų eksperimentai suvaidino svarbų vaidmenį parodos kaip integralios meno kūrinių prasmų steigimo terpės kūrimo procesuose. Šia prasme juos galima laikyti kūrybinės parodų rengimo praktikos pradininkais.

Muziejaus institucija į XX a. pradžioje vykusius meno praktikų pokyčius reagavo kiek lėčiau. Jau praūžus avangardistiniams judėjimams svarbių Europos ir JAV meno muziejų direktoriais buvo paskirti jauni meno srities profesionalai. Į muziejų kolekcijas jie įtraukė avangardinio meno kūrinius, savo amžininkų darbus, anksčiau meno sferai nepriklausiusius dizaino, reklamos pavyzdžius, parodas kūrė bendradarbiaudami su architektais ir dizaineriais. Meno istorijoje jie vertinami kaip sukūrę modernistinio meno kanoną, išplėtę meno sampratą ir pakeitę muziejaus kaip vien šlovingos praeities artefaktų kaupyklos koncepciją. Tarp tokių paminėtini Alexanderis Dorneris (1893–1957), 1925 m. tapęs Žemosios Saksonijos valstybinio muziejaus (vok. *Landsemuseum*) direktoriumi. Jo kolekciją A. Dorneris papildė Pieta Mondriano, Naumo Gabo, Kazimiro Malevičiaus ir Elo Lissitzkio kūriniais ir pradėjo rengti parodas, grupuodamas kūrinius ne pagal chronologinį principą, o pagal temas. Taip pat

<sup>39</sup> Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in the Exhibition: New Art in the XX century*, p. 8.

<sup>40</sup> Claire Bishop, „Introduction // Viewers as producers“, in: *Participation*, ed. by Claire Bishop, London: Whitechapel, MIT Press, 2006, p. 10.

minėtinas meno istorikas Alfredas Barras (1902–1981), 1929 m. tapęs pirmuoju vieno garsiausių pasaulyje modernaus meno muziejų – Niujorko MoMA – direktoriumi. Jis surengė pirmąsias muziejines postimpresionistų ir kubistų parodas, taip pat išgarsėjo kaip „baltojo kubo“ ekspozicinės koncepcijos kūrėjas. Tarp ryškių XX a. muziejų sampratos reformatorių – grafikos dizaineris Willemas Sandbergas (1897–1984), vadovavęs Stedelijko muziejui Amsterdame (1945–1962) ir į jo kolekciją įtraukęs pramoninio dizaino, tipografijos kūrinius, fotografijas bei kasdienės aplinkos daiktus. Visi šie asmenys nemažai prisidėjo prie muziejų veiklos reformavimo ir jų sampratos kaitos, nors jų menotyrinės išvalgos buvo paremtos tradiciniais meno istorijos tyrimo metodais (ikonografija, ikonologija), o parodos vis dar pretendavo į visuotinės meno raidos apibendrinimus. Tačiau jie parodė, kad muziejuose saugomą praeitį galima kvestionuoti ir šioms institucijoms gali būti svarbi ne vien istorija, bet ir dabarties meno vyksmas. Kurdami parodas, jie bendradarbiavo su savo epochos menininkais ir pristatė jų kūrinius kaip vertingus tebevykstančios istorijos dokumentus. Tai svarbu ir kuratorystės raidai: XX a. pirmoje pusėje profesionalūs meno parodų organizatoriai imasi rodyti savo epochos meną, parodose fiksuodami reikšmingas meno kalbos inovacijas, tad pamažu tampa jo mediatoriais – tarpininkais, besistengiančiais užtikrinti menininkų idėjas įkūnijančių kūrinių ir publikos komunikaciją.

Paradigminiai kuratoriaus profesijos pokyčiai įvyko XX a. 7-ajame dešimtmetyje už muziejaus ribų. Kuratorystė meno lauke pradeda įsitvirtinti kaip pilnateisė kūrybinė veikla, formuojasi laisvai samdomo – nepriklausomo nuo konkrečios institucijos – kuratoriaus pozicija, jis tampa kūrinių bendraautoriumi. Meno istorijoje šios reikšmingos permainos dažniausiai siejamos su tuo metu iškilusiais konceptualaus meno kūrėjais bei jų idėjų skleidėjais. B. Altshulerio nuomone, konceptualizmo menininkai, jų bendraminčiai kolekcininkai ir parodų organizatoriai buvo kritiškai nusiteikę atgyvenusių meno formų atžvilgiu ir ėmė ieškoti naujų, alternatyvių jo pristatymo formų, kurti parodas, kuriose meno pristatymo būdai būtų integralia parodos turinio dalimi<sup>41</sup>. Pasak meno istoriko Alexanderio Alberro, konceptualus menas atsirado kartu su postindustrine arba informacine visuomene, kuriai būdingi novatoriški informacijos sklaidos metodai, nauji vartojimo būdai, greita madų ir stilių kaita, milžiniškas reklamos ir paslaugų sferos augimas. Formalios konceptualizmo menininkų kūrinių savybės, jų išrasti idėjų sklaidos būdai tampriai susiję su postindustrinės visuomenės ekonomine paradigma, kurios šerdyje – paslaugų teikimas ir manipuliavimas

---

<sup>41</sup> Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in the Exhibition: New Art in the XX century*, p. 236.

informacija<sup>42</sup>. Abu požiūriai pabrėžia visuotinį naujovių troškulį, kuris pasitarnavo kaip meno ir kuravimo praktikų kaitos katalizatorius, užtikrino jo kūrėjams svarbią vietą meno istorijoje bei nulėmė komercinę konceptualaus meno sėkmę.

Šį kuratorių profesijos pokytį, jų virsmą į kūrybinį agentą, kūrinių bendraautorių, eksperimentuojantį su parodos medija ir dirbantį su besiformuojančio meno idėjomis, iliustruoja JAV galerininko ir kuratoriaus Setho Sieglaubo (1941–2013) bei šveicarų kuratoriaus Haraldo Szeemanno (1933–2005) veikla. Pirmasis dirbo su menininkais Robertu Barry, Douglasu Huebleriu, Josephu Kosuthu, Lawrence'u Weineriu, Carlu Andre ir kartu su jais skelbė meno, kaip idėjos, o ne materialaus objekto sampratą, ieškojo naujų šių idėjų realizavimo būdų. Per savo karjerą jis kuravo, tiksliau sakant, kartu su menininkais sukūrė 21 parodą, viena garsiausių iš jų – *Xerox knyga* (angl. *Xerox Book*, 1968) – grupinė paroda knygos formatu. Joje dalyvavo septyni menininkai (be jau minėtų dar ir Robertas Morrisas), kuriems S. Sieglaubas pasiūlė sukurti kūrinius ar projektus, skirtus eksponuoti A4 formato puslapiuose. Tokiu būdu, pasak jo paties, jis pamėgino „suvienodinti dalyvavimo sąlygas, kad parodoje išryškėsiantys skirtumai tarp atskirų menininkų projektų ar darbų tiksliai išreikštų tai, apie ką yra tie darbai.“<sup>43</sup> Menininkų grupavimo principu jis pasirinko ne jų kūrinių panašumą, o jų skirtumą, pasiūlė tuomet dar naują parodos kaip nematerialių idėjų sklaidos traktuotę bei sukūrė jos fizinį pavidalą. Parodų istorijoje S. Sieglaubo veikla vertinama kaip sėkmingas ir originalus meninių idėjų įprasminimo struktūrų kūrimo pavyzdys.

Dar vienas tokių pavyzdžių – H. Szeemannas, tapęs kone legendine kuratorystės istorijos asmenybe. Jo veikla tiriama daugybėje publikacijų<sup>44</sup>, jis laikomas kuratoriaus-kūrėjo prototipu, kuratorystės kaip laisvos kūrybinės profesijos pradininku tarptautiniu mastu. Gavęs meno istoriko ir archeologo išsilavinimą, vos 24 metų H. Szeemannas buvo paskirtas Berno kunsthales Šveicarijoje direktoriumi, ten pat 1969 m. surengė parodą *Gyvenk savo galvoje*.

---

<sup>42</sup> Alexander Alberro, *Contemporary Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003, p. 2–3.

<sup>43</sup> Hanso Ulricho Obristo ir Setho Sieglaubo pokalbis, in: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP|Ringier, 2008, p. 122.

<sup>44</sup> Po H. Szeemanno mirties pasirodė trys jam skirtos monografijos: Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann: Exhibition Maker*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005; Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann: With By Through Because Toward Despite: Catalogue of All Exhibitions 1957-2001*, Vienna: Springer Verlag, 2007; *Harald Szeemann: Individual Methodology*, ed. by Florence Derieux, Zurich: JRP|Ringier, 2007. Jo parodos minimos ir aptariamos daugelyje publikacijų apie XX a. antrosios pusės meno ir parodų istoriją, moksliniuose straipsniuose bei periodiniuose meno leidiniuose. Paroda *When Attitudes Become Form* išsamiai tiriama knygoje Christian Rattemeyer et. al., *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, London: Afterall Books, 2010. 2013 m. Venecijoje meno fondo „Fondazione Prada“ kvietimu kuratorius Germano Celantas, menininkas Thomas Demandas ir architektas Remas Koolhaas atkūrė šią parodą fondo kolekcijos eksponavimui skirtose patalpose, ji sulaukė milžiniško lankytojų antplūdžio.

*Kai požiūriai tampa forma: darbai-konceptai-procesai-situacijos-informacija* (angl. *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*). Kaip matyti iš pavadinimo, paroda buvo skirta meninio mąstymo formoms, įkūnijamoms meno kūrinuose ir jų kūrimo procesuose, pristatyti. Joje dalyvavo H. Szeemanno pakviesti konceptualizmo, žemės meno, post-minimalizmo, arte povera ir kitų meno krypčių atstovai iš viso pasaulio, kurie vietoje sukūrė visiškai naujus kūrinius<sup>45</sup>. Paroda susilaukė didžiulio publikos susidomėjimo ir nemažai meno apžvalgininkų kritikos<sup>46</sup>. Miesto bendruomenė ir pagrindinis parodos rėmėjas – koncernas *Philip Morris* tokį profesionalų atsaką į parodą traktavo kaip didelę institucijos nesėkmę, griaunančią Berno kunshalės reputaciją, ir H. Szeemannas atsistatydino iš direktoriaus pozicijos. Neilgai trukus jis pradėjo dirbti kaip laisvai samdomas kuratorius, nors pats vengė šio apibūdinimo ir save vadino „parodų darytoju“ (vok. *Ausstellungsmacher*). Kuratorystės istorijoje jo žingsnis laikomas simboliškai laisvai samdomų kuratorių veiklos meno lauke pradžia. Šį H. Szeemanno atsiskyrimą nuo institucijos paskatino ne vien jo sukauptas simbolinis kapitalas. Tam taip pat turėjo įtakos palanki laikotarpio ekonominė situacija, XX a. 7-ajame dešimtmetyje aktyviai propaguotos asmeninės laisvės ir kūrybiškumo idėjos, paskatinusios įvairiausių kūrybinės veiklos sferų, tarkime, reklamos, plėtrą.

H. Szeemanno 1969-ųjų paroda svarbi dėl dar vienos priežasties: tai viena pirmųjų tokio masto tarptautinių parodų, kuri įprasmino tuo metu dar tik besiformuojančius meno procesus. B. Altshuleris siūlo ją vadinti reportažine – fiksuojančia dabarties momento meninę produkciją<sup>47</sup>, tuo tarpu kitą reikšmingą H. Szeemanno kaip laisvai samdomo kuratoriaus 1972 m. surengtą 5-ąją tarptautinę parodą *Documenta* pavadinimu *Kvestionuojant realybę – vaizdų pasauliai šiandien* (angl. *Questioning Reality – Pictorial Worlds Today*) mokslininkas siūlo priskirti teminėms arba interpretacinėms parodoms, kuriose kuratoriai, atrinkdami kūrinius ir formuodami naratyvą, vadovaujami subjektyviomis tuometinio meno interpretacijomis<sup>48</sup>. Jo siūloma skirtis tarp reportažinių ir interpretacinių parodų reikšminga, ypač kalbant apie XX a. pabaigos parodų istoriją, kurioje, palyginus su šia diena, buvo nedaug originalių

---

<sup>45</sup> Parodoje dalyvavo 69 menininkai, tarp jų – daugelis šiandien puikiai žinomų XX a. antrosios pusės meno istorijos dalyvių, tokių kaip Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Beuys, Robert Smithson, Richard Serra, Bruce Nauman, Mario Merz, Hans Haacke, Yves Klein, Alighero e Boetti, Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto ir kt.

<sup>46</sup> Detaliai apie menininkų, publikos ir valdžios atstovų reakciją į parodą žr. Steven ten Thije, „‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become form’: Public Reception in the Netherlands and Switzerland“, in: Christian Rattemeyer et. al., *Exhibiting the New Art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969*, p. 212–220.

<sup>47</sup> Bruce Altshuler, „Exhibition history and the Biennale“, p. 22.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 22.

šiuolaikinio meno produkcijos interpretavimo precedentų. Bet skirtumus tarp reportažinės ir teminės arba interpretacinės parodos jis apibrėžia gana aptakiai ir ne visai aiškiai – juk ir reportażas gali išreikšti subjektyvią jį kuriančio nuomonę, todėl veikiausiai turi omenyje, kad interpretacinės parodos ne tiek siekia rodyti „kaip yra“, pretenduoti į parodoje perteikiamo meno lauko vaizdo objektyvumą, kiek siūlo autorizuotą kuratoriaus žvilgsnį, subjektyvų požiūrį į esamą meno situaciją. Posūkis nuo apibendrinto meno lauko situacijos pristatymo parodose link autorinių interpretacijų – esminis kuratorystės kaip kūrybinės parodų rengimo praktikos formavimosi istorijoje.

Laikotarpį nuo 7-ojo iki paskutiniojo XX a. dešimtmečio galima laikyti kuratorystės įsitvirtinimo meno lauke periodu. Tuo metu kuratoriai rengė ir muziejines, ir šiuolaikinio meno parodas, bienales bei kitus projektus už institucijų ribų, jų veikla tapo meno kritikos objektu. Kaip pastebi P. O’Neill, 1972 m. H. Szeemanno kuruotos parodos *Documenta* recenzijose vyravo ne atskirų kūrinių, o jų atrankos kriterijų ir parodos koncepcijos kritika<sup>49</sup>. Faktas, kad reakcija į kuratoriaus sprendimus buvo tokia intensyvi, liudija apie sustiprėjusias jo pozicijas XX a. 8-ojo dešimtmečio meno lauke ir patvirtina B. Altshulerio mintį, kad kuratorius sukūrė tuomet dar beprecedentinį autorinės interpretacinės parodos modelį.

Muziejuose kuratoriai XX a. 8–9 dešimtmečiais taip pat sustiprino savo pozicijas, nors kai kurių senesnės kartos atstovų tai buvo įvertinta kaip šios profesijos krizė. Pasak įtakingo meno kritiko Lawrence’o Alloway’aus<sup>50</sup>, ši krizė susijusi su slopstančia muziejų edukacine funkcija ir kuratoriaus pavaldumu menininkams, kolekcininkams bei muziejų direktoriams. Dėl šių priežasčių jų rengiamos parodos, užuot pildžiusios visuomenės žinias apie meną naujomis išvalgomis ir interpretacijomis, tampa atskirų menininkų reklamos įrankiais, o jų katalogai – ne rimtomis menotyrimėmis studijomis, o reklamos priemone ir plačiajai auditorijai skirtais beletristiniais leidiniais<sup>51</sup>. Kiti mokslininkai, 1988 m. publikavę tyrimu paremtą studiją apie kuratorių darbą ir jų padėtį Pompidou centre Paryžiuje, teigia, kad kuratorių profesijos krizė muziejuose liudija apie naują šio agento identiteto formavimąsi institucinėje aplinkoje: kuratoriai, užuot atlikę apibrėžtas funkcijas muziejaus struktūroje, vis labiau tampa kūrėjais, autoriais<sup>52</sup>. Aukščiau aptartame muziejinių kuratorių profesinės raidos kontekste šios pastabos tik paliudija, kad XX a. pabaigoje muziejaus institucija taip pat

<sup>49</sup> Paul O’Neill, *op. cit.*, p. 26–27.

<sup>50</sup> Šis meno kritikas XX a. 7-ajame dešimtmetyje Gugenheimo muziejuje Niujorke kuravo svarbias poparto, geometrinės abstrakcijos ir abstraktaus ekspresionizmo menininkų grupines parodas.

<sup>51</sup> Lawrence Alloway, „The great curatorial dim-out“; in: *Thinking About Exhibitions*, p. 159–165, tekstas pirmą kartą pasirodė žurnale *Artforum* 1975 m.

<sup>52</sup> Natalie Heinich, Michael Pollak, „From museum curator to exhibition auteur: Inventing a singular position“, in: *Thinking about exhibitions*, p. 166–177, tekstas pirmą kartą publikuotas 1989 m.



patiria reikšmingas transformacijas, joje kuriamos parodos vis mažiau pretenduoja į objektyvumą ir siekia patraukti ne elitinę, o kuo platesnę auditoriją, tad ir parodų turinys bei jų kūrimo būdai neišvengiamai keičiasi.

Apžvelgus istorinę kuratoriaus profesijos raidą tarptautiniu mastu galima išskirti pagrindinius jos etapus ir nusakyti svarbiausius pokyčius parodų rengimo srityje. Meno lauke kuratoriaus profesija pradėjo formuotis XVIII a. pabaigoje sulig viešųjų muziejų įkūrimu. Muziejuose iki pat XX a. kuratoriai prižiūrėjo ir tyrė vertingais pripažintus kūrinius ir iš jų sudarydavo parodas, siekiančias objektyviai atspindėti meno raidą, lavinti žiūrovą. Ilgą laiką jie naudojo savo žinias ir kompetencijas meno evoliucijos koncepcijoms vizualizuoti ir tik XX a. pirmoje pusėje, keičiantis meno praktikoms, pradėjo aktyviau dalyvauti ne vien saugojimo ir edukacijos, bet ir tuo metu vykusių kultūros procesų įvertinimo ir pristatymo procesuose. Reikšmingi XX a. pirmosios pusės muziejų veiklos reformatoriai ėmė pildyti šių institucijų kolekcijas avangardinio meno kūriniiais ir anksčiau meno sferai nepriklausiusiais objektais bei rengti savo amžininkų parodas. Tuo būdu jie kūrė muziejaus kaip dabarties kultūros procesų puoselėtojo įvaizdį bei kuratoriaus kaip naujo meno prasmų ir verčių aiškintojo publikai vaidmenį.

XX a. antroje pusėje kuratoriaus profesija patyrė eilę kokybinių transformacijų, iš dalies nulėmusių jos dabartinę reikšmę kultūros lauke. Veikiama postindustrinės visuomenės formavimosi procesų, meno lauko ir kūrybinių industrijų plėtros, kuratorystė išsiplėtė už muziejaus ribų, integravosi į šiuolaikinio meno lauką ir ilgainiui tapo savarankiška kūrybine veikla. Per kelis paskutinius XX a. dešimtmečius susiformavo nuo konkrečios institucijos nepriklausomo kuratoriaus pozicija, parodos tapo ne vien meno pristatymo, bet ir autorinių meno interpretacijų kūrimo platforma, o kuratorių kuriamos koncepcijos ir jų priimami sprendimai – meno kritikos objektu.

Taigi, parodų ir kuratorystės istorijoje siūlomas evoliucinis kuratorystės raidos modelis: kokybinė kuratoriaus veiklos kaita nuo pripažintų vertybių reprezentacijos link kūrybinės emancipacijos. Jis taip pat paremtas novatoriškų meno pristatymo struktūrų kūrimo precedentais, tad apima ir revoliucinį aspektą. Šis modelis atskleidžia, kaip istorijos eigoje kartu su meno praktikomis keitėsi jų pristatymo būdai ir kokią įtaką tam turėjo parodų kūrėjai. Tačiau kuratorystė kaip kūrybinė praktika – ne vien bendros meno istorijos raidos rezultatas. Tai taip pat vienas iš būdų perteikti subjektyvų požiūrį į šią istoriją, parodyti, kas konkrečiu istoriniu momentu joje atrodo svarbu ir vertinga, konceptualiai pagrindžiant šiuos pasirinkimus ir pristatant visą tai įtaigia forma. Kitaip tariant, kūrybinės parodų rengimo

praktikos taip pat demonstruoja būdus artikuliuoti individualų meno lauko agentų santykį su laiku. Ne veltui paradigminis posūkis kuratorystės istorijoje įvyko tada, kai kuratoriai ėmė kurti individualias savo gyvenamo laikotarpio meną konceptualizuojančias struktūras. Tad gilinantis į tai, kokiais būdais kuratoriai parodose apmąsto ir pristato istorinį laiką, kuratorystė gali atsiskleisti ne tik kaip istorijos eigoje susiformavusi kūrybinė praktika, bet ir kaip aktyviai formuojanti laiko pavidalus, veikianti jų suvokimą veikla.

## 1. 2. Kuratorystės diskurso formavimasis ir teorinė problematika

XX a. paskutiniajame dešimtmetyje pradėtos rengti tarptautinės konferencijos, simpoziumai, seminarai ir kiti kuravimo praktikų kritinėms refleksijoms skirti renginiai, juos lydinčios publikacijos<sup>53</sup>, daugybę kartų padidėjęs kuratorių ir kuruojamų parodų skaičius visame pasaulyje bei įvairiose šalyse pradėtos steigti tarptautinės kuratorių rengimo programos<sup>54</sup> liudija globalų posūkį link kuratorystės ir leidžia kalbėti apie kuratorystės diskurso formavimąsi. Per skirtingas šio diskurso praktikas parodų kūrėjai ir tyrinėtojai apibrėžia kuratorystės kaip reikšmingos meno prasmų kūrimo veiklos parametrus, svarbius šiuolaikinės kuratorystės sampratų suvokimui.

Pirmųjų kuratorystei skirtų simpoziumų dalyviai mėgino apibrėžti pasikeitusius kuratorių vaidmenis ir funkcijas, konceptualizuoti parodų kūrimą kaip įvairiapusę daugybinę paskirties veiklą, kuriančią naujus ryšius tarp menininkų, jų kūrinių ir visuomenės, kalbėjo apie tokios veiklos reikšmę kultūros lauke, brėžė kuravimo praktikų raidos perspektyvas. Šiuose renginiuose daugiausia dalyvavo patys kuratoriai, vieni kitiems pristatinėję savo projektus, jų kūrimo metodus ir kontekstą. Savirefleksyvi šių renginių orientacija, viena

---

<sup>53</sup> *Meta 2: a New Spirit in Curating*, ed. by Ute Meta Bauer, Stuttgart: Kunsterhaus Stuttgart, 1992; *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, ed. by Peter White, Banff: Banff Centre for the Arts, 1996; *Stopping the Process? Contemporary View on Arts and Exhibitions*, 1998; *Curating Degree Zero: an International Curating Symposium*, ed. by Dorothee Richter, Eva Schmidt, Nurnberg: Verlag fur Moderne Kunst, 1999; *Curating in the 21st century*, ed. by Gavin Wade, Walsall: New Art Gallery, 2001; Catherine Thomas, *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*, Banff: Banff Centre Press, 2002; *The Producers: Contemporary Curators in Conversation (1-5)*, ed. by Susan Hiller, Sarah Martin, Gateshead: BALTIC Centre for Contemporary Art, 2002–2005; *Curating Now: Imaginative Practices / Public Responsibility*, ed. by Paula Marincola, Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001; *Rotterdam Dialogues: The Critics, The Curators, The Artists*, ed. by Zoe Gray, Miriam Kathrein, Nicolaus Schafhausen, Monika Szewczyk, Ariadne Urlus, Rotterdam: Witte de With Publishers, Post Editions, 2010.

<sup>54</sup> Pirmoji kuratorių rengimo programa „L’Ecole du Magasin“ įsteigta dar 1987 m. Grenoblyje, Prancūzijoje. Tais pačiais metais Whitney Amerikos meno muziejaus edukacinio padalinio „Whitney Independant Study Program“ programa „Meno istorija / Muziejų studijos“ buvo pervadinta į „Kuratorių ir kritikos studijos“, o jos vadovu paskirtas žinomas meno teoretikas Halas Fosteris. 1992 m. kuratorių rengimo programa įsteigta akademinėje mokslo institucijoje – Karališkojoje menų akademijoje Londone. 1994 m. analogiškos programos įsteigtos Amsterdame („De Appel“) ir Niujorke („Bard Colledge Centre for Curatorial Studies“). Vėliau – Leipcige („Cultures of the Curatorial“ Leipcigo vizualiųjų menų akademijoje, 2009 m.); Ciuriche ir kitur.

vertus, padėjo apibrėžti pagrindinius kuravimo praktikų institucinius, teorinius ir kitus kontekstus ir lokalizuoti jas šiuolaikinio meno lauke. Kita vertus, kuratorių atsigręžimas į save pačius iškėlė juos kaip daugelio meno lauko procesų iniciatorius bei protagonistus ir prisidėjo prie didėjančios skirties tarp jų ir kitų meno lauko agentų atsiradimo.

Kuratorių simpoziumai ir konferencijos antroje XX a. 10-ojo dešimtmečio pusėje pasižymėjo didesne temų įvairove ir formavo labiau tarpdisciplininę požiūrį į kuratorių veiklą. Į parodų kūrimo praktikų apmąstymą greta kuratorių įsijungė meno istorikai, teoretikai, menininkai, kitų akademinų disciplinų atstovai. Šalia individualių projektų pristatymo didelis dėmesys juose buvo skiriamas parodų reikšmei kultūros lauke apmąstyti bei parodų kūrimo istorijoms. Pavyzdžiui, 1998 m. vykusio tarptautinio simpoziumo *Nulinis kuravimo laipsnis* (angl. *Curating Degree Zero*, Bremenas, Vokietija) rengėjai siūlė jo dalyviams „identifikuoti parodų kūrimą kaip savarankišką kultūrinę praktiką ir kurti kritinį žodyną jai apibūdinti“<sup>55</sup>, o tais pačiais metais Norvegijoje vykusiame seminare *Pristabdant procesą?* (angl. *Stopping the process?*) kuratoriai buvo kviečiami „reflektuoti savo darbą plačiame profesinės patirties kontekste, įskaitant šiuolaikinio meno parodų kūrimo strategijas ir taktikas“<sup>56</sup>. Tokios temų ir problemų formuluotės byloja apie tai, kad nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos kuratorystės diskursas atsigręžia į parodas kaip vienas svarbiausių kuratorių darbo manifestacijų, kurių suvokimui ir analizei reikia plėsti šios profesijos praktines ir teorines žinias.

Šias žinias papildė ir monografijos, skirtos reikšmingiems XX a. parodų kūrėjams<sup>57</sup>. Jose išsamiai pristatomos jų surengtos parodos, gausu dokumentinės medžiagos, interviu ir kitų tekstų, leidžiančių detaliau susipažinti su kuratorių darbo metodais ir jų veiklos kontekstu. P. O’Neillio teigimu, padidėjęs dėmesys atskirų kuratorių asmenybėms ir jų veiklai turi kelias priežastis. Pirma, jis susijęs su šiuolaikinio meno diskurse sureikšmintą kuratoriaus pozicija. Antra – kuratorystės diskursas kaip viešas šios profesijos atstovų kalbėjimas ir dalinimasis nuomonėmis nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios parodų kūrėjų suvokiamas kaip jų profesinės reputacijos bei identiteto kūrimo įrankis ir suformuoja savęs pozicionavimo istorinėje perspektyvoje poreikį, o tam reikia pildyti kuratorystės istorijos

---

<sup>55</sup> „Some questions, some answers. Interview with Barnaby Drabble“, in: *A-Desk.org* [interaktyvus], [žiūrėta 2012-01-28], <http://www.a-desk.org/03/fabritius.php>

<sup>56</sup> Anders Kreuger, Maaret Jaukkuri, „Foreword. Stopping the process?“, in: *Stopping the Process? Contemporary View on Arts and Exhibitions*, p. 8.

<sup>57</sup> Be jau minėtų H. Szeemannui skirtų monografijų paminėtinos ir šios: Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, London, Massachusetts: The MIT Press, 2002; Alexanderio Alberro knyga *Conceptual Art and the Politics of Publicity* skirta išsamiam kontekstiniam Setho Sieglaubo veiklos tyrimui.

žinių spragas<sup>58</sup>.

Kuratorystės diskursas taip pat kuriamas ir teminiuose straipsnių rinkiniuose, skirtuose teoriniams parodų kūrimo klausimams. Verta paminėti kuratorių rengimo programos „De Appel“ išleistus rinkinius *Curating Subjects, Curating and Educational Turn* ir *Curating Research*<sup>59</sup>; Ciuricho kuratorių rengimo programos rėmuose leidžiamą interaktyvų periodinį leidinį *On Curating*; Leipcigo kuratorių rengimo programos rėmuose surengtų konferencijų pagrindu išleistus tekstų rinkinius *Cultures of the Curatorial* ir *Cultures of the Curatorial 2. Timing: on a Temporal Dimension of Exhibiting*. Šiuose leidiniuose kuravimo praktikos ir jų istorija nagrinėjami ir remiantis atvejų studijomis, ir pasitelkus specifinę temą ar teorinę prieigą, o tarp jų sudarytojų ir tekstų autorių – kuratoriai, meno istorikai, kritikai, teoretikai. Neseniai išleista ir reikšminga studija *Thinking Contemporary Curating*, kurios autorius, meno istorikas Terry Smithas gilinaisi į tai, kaip galima mąstyti apie šiuolaikybės kuravimą, kaip šie mąstymo būdai įkūnijami įvairiose šiuolaikinio meno parodose. Šią studiją jis parašė Niujorke veikiančios tarptautinės organizacijos „ICI – Independent Curators International“ kvietimu. Ši organizacija, įkurta 1975 metais, vienija kuratorius, organizuoja parodas, tyrimo projektus ir kitas iniciatyvas. Visi šie leidiniai vienaip ar kitaip susiję su profesiniu kuratorių rengimu, tad galima sakyti, kad vienas jų tikslų yra kurti mokslinį ir teorinį diskursą, papildantį kuratorių edukaciją.

Šis diskursas plėtojamas ir išskirtinai kuravimo praktikoms skirtuose periodiniuose žurnaluose, tarp kurių pažymėtini *Manifesta Journal* (leidžiamas nuo 2003 m.) ir *The Exhibitionist* (nuo 2010 m.). *Manifesta Journal* numeriai dažnai skirti specifinei temai, pavyzdžiui – „Menininkas ir kuratorius“ (*Manifesta Journal*, Nr. 5); „Kuratorius kaip prodiuseris“ (*Manifesta Journal*, Nr. 10); „Etika“ (*Manifesta Journal*, Nr. 12) ir kt. Žurnalas *The Exhibitionist*, kurio sumanytojas yra žymus kuratorius Jens Hoffmann, pasak jo paties, yra „kuriamas kuratorių patiems kuratoriams“<sup>60</sup>. Žurnalo tekstai skirstomi į atskiras (ilgainiui keičiamas) rubrikas, pavyzdžiui: „Kuratoriaus mėgstamiausi“ (čia skirtingi kuratoriai, pagrįsdami savo pasirinkimą, aprašo įsimintinas parodas iš įvairiausių laikotarpių); „Praeityje“ (rubrika, skirta svarbiai parodai rekonstruoti ir ištirti); „Įvertinimai“ (skirtingi asmenys prašomi iš naujo įvertinti tą pačią meno istorijos požiūriu svarbią parodą); „Tipologija“ (tekstai, skirti vienam parodos tipui, pavyzdžiui, personalinei parodai arba

---

<sup>58</sup> Paul O'Neill, *op. cit.*, p. 33.

<sup>59</sup> *Curating and the Educational Turn*, ed. by Paul O'Neill, Mick Wilson, Amsterdam: De Appel, Open Editions, 2010; *Curating Research*, ed. by Paul O'Neill, Mick Wilson, Amsterdam: De Appel, Open Editions, 2015.

<sup>60</sup> Jens Hoffmann, „Overture“, in: *The Exhibitionist*, 2010, No. 1, p. 3.

parodai viešoje erdvėje, aptarti); „Požiūriai“ (probleminiai straipsniai apie kuratorystės aktualijas); „Galinio vaizdo veidrodys“ (aptariamoms neseniai vykusios reikšmingos parodos) ir kt. Toks dėmesys kuravimo praktikoms – ir šiuolaikinio meno, ir istorinių parodų, vis naujų jų tyrimo perspektyvų siūlymas smarkiai veikia kuratorystės teorinio diskurso plėtrą ir pozicionuoja parodų kūrimą kaip savarankišką menotyros tyrimų objektą.

Trumpai aptarus pagrindinius teorinio kuratorystės diskurso elementus, reikėtų išryškinti svarbiausius jame keliamus klausimus ir problemas, kurie padėtų suformuoti kuratorystės sampratų tyrimo gaires. Daugelis šio diskurso raidą apžvelgiančių autorių prieina išvados, kad XX a. 10-ajame dešimtmetyje, savirefleksyvioje kuratorystės raidos fazėje, kuratorių bandymai teoretizuoti savo veiklą remiantis vien asmenine patirtimi nėra labai vertingi teoriniu požiūriu ir tik kūrė pridėtinę šios veiklos vertę. Būdingas šios tendencijos pavyzdys – daugybės kuratorių mėginimai XX a. 10-ajame dešimtmetyje lyginti savo ir kitų profesijų atstovų veiklą, naudojant formuluotę „kuratorius kaip...“. Apibrėždami savo identitetą, kuratoriai save lygino su menininkais, prodiuseriais, redaktorais, advokatais, diplomatais, muzikos didžėjais<sup>61</sup>. Šie apibūdinimai žymėjo pasikeitusį jų veiklos diapazoną meno lauke, bet kalbėjimas analogijomis daugeliu atvejų neatskleisdavo juos dominančių problemų ar teorinių aspiracijų, o veikiau rodė, kad geram rezultatui pasiekti kuratorius turi apjungti skirtingo pobūdžio veiklas: bendradarbiauti su menininkais, institucijomis, ieškoti lėšų, rūpintis parodos sklaida ir t. t. Kuratorystės sampratų formavimosi ir raidos požiūriu vertingesni tyrimai, paremti ne tiek asmenine parodų kūrėjų patirtimi, kiek jų ir meno istorikų, kritikų, teoretikų probleminiais žvilgsniais į parodų kūrimo veiklą, susiejantys ją su platesniu XX a. antrosios pusės teorinių aktualijų kontekstu.

Pagrindiniai teoriniame kuratorystės diskurse svarstomi klausimai – kuratoriaus ir parodos funkcijų, autorystės bei su ja glaudžiai susiję kuratorių, menininkų ir institucijų sąveikos. Daugelis jų, tik ne tokiu plačiu mastu, keliami jau nuo XX a. 7–8 dešimtmečių, kai vyko svarbusis posūkis parodų rengimo srityje – kuratoriaus tapimas nepriklausomu, laisvai samdomu kūrėju, parodoje ne vien fiksuojančiu esamą meno situaciją, o siūlančiu subjektyvią jos interpretaciją. H. Szeemannas, palikęs Berno kunsthales direktoriaus postą, įkūrė virtualią *Kviestinės intelektualinio darbo jėgos agentūrą* (angl. *Agency for Intellectual Guest Labour*). Vienas jos tikslų – priešintis autorystės diktatui: agentūrą jos steigėjas regėjo kaip anonimišką

---

<sup>61</sup> Eseistas ir kuratorystės tyrinėtojas David Levi-Strauss, rašydamas apie kuravimo praktikų raidą nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio, pateikia keliolika XX a. 10-ajame dešimtmetyje kuratorių sau apibūdinti naudotų palyginimų, kurie, pasak jo, yra tik nedidelė dalis visos įvardijimo įvairovės, tuo tarpu kai H. Szeemanas savo veiklos pobūdį nusakė vienu lakonišku žodžiu. Žr. David Levi Strauss, „The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps”, in: *Cautionary Tales: Critical Curating*, p. 18.

specialistų sambūrį, nors ir toliau norėjo kurti autorines parodas, kurių geidė tuometinė publika<sup>62</sup>. Šis pavyzdys rodo, kad pradėję rengti interpretacines parodas kuratoriai susiduria su esmine problema: kaip suderinti siekį parodose reprezentuoti kolektyvinę „laiko dvasią“ ir prisistatyti kaip originaliam autorinių koncepcijų kūrėjui, t.y. kokiais būdais perteikti autorizuotas laikmečio meno sampratas. Vienas tokių būdų, kurį surado H. Szeemannas ir S. Sieglaubas – kurti parodas kartu su menininkais, formuoti jas kaip kolektyvinį meno kūrinį. Šiuolaikinio meno lauke šis būdas taip pat dažnai naudojamas. Šiuolaikinio meno lauke parodos taip pat neretai kuruojamos ne vieno asmens, o jų kolektyvo. Taip pristatoma ne tiek požiūrių įvairovė, kiek kolektyvinės autorystės būdu formuojamas vienas išplėtotas probleminis požiūris<sup>63</sup>.

Daugialypę parodų autorystę ir kritinį požiūrį į autorių kaip kuriantį baigtines parodas reikšmes teorinėje plotmėje savotiškai įteisino poststruktūralizmo mąstytojai. Jie teigė, kad jokia reikšmė nėra stabili, o objektyvi tiesa – neįmanoma. Reikšmes kuria ne vien autorius, bet ir suvokėjas, o suvokimą savo ruožtu lemia diskursas. Šios idėjos plėtotos Umberto Eco esė rinktinėje *Atviras kūrinys* (1968), kurioje kūrinys apibrėžiamas kaip atviras interpretacijoms reikšmių laukas<sup>64</sup>. Kritinei autoriaus sampratai skirtas ir M. Foucault tekstas „Kas yra autorius?“ (1969) bei Rolando Barthes'o „Autoriaus mirtis“ (1968). Būtų klaidinga teigti, kad vos pasirodę šie tekstai padarė tiesioginį poveikį kuratorių identiteto, jų kūrybinių nuostatų formavimuisi, tačiau XX a. pabaigoje jų idėjos „sugrįžo“ į kuravimo praktikų teorinių apmąstymų lauką.

Parodų kūrėjai, istorikai bei teoretikai dažnai remiasi pamatiniais poststruktūralizmo tekstais, aiškindami kuratorių ir parodos, autorystės sampratas. J. Hoffmanno teigimu, M. Foucault ir R. Barthes'o suformuotas požiūris į autorių kaip į funkcinį atrankos principą leidžia apibrėžti ir kuratorių kaip „kažką, kas apriboja, neįtraukia, kuria prasmę iš egzistuojančių ženklų, kodų ir medžiagų. Tai reiškia, kad parodos kūrimo procese kuratorius

---

<sup>62</sup> Fabien Pinaroli, „The Agency for Intellectual Guest Labour“, in: *Harald Szeemann: Individual Methodology*, p. 63.

<sup>63</sup> Vieni žymesnių tarptautinių kolektyvinių kuravimą praktikuojančių grupių – 1999 m. įsikūręs kroatų kolektyvas *WHW* (angl. - *What, How & For Whom*, liet. – Ką, kaip ir kam). Šis kolektyvas – Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, Dejan Kršić kuravo eilę parodų, tarp kurių – 2009 m. Stambulo bienalė. Taip pat – Indijos menininkų ir kuratorių 1992 m. įkurtas *The Raqs Media Collective* (Jeebesh Bagchi, Monica Narula ir Shuddhabrata Sengupta), 2008 m. kuravęs 7-ąją tarptautinę *Manifesta* bienalę Pietų Tirolyje, Italijoje. Sekančiais metais vyksiančią Berlyno bienalę kuruos tarptautinio žurnalo *DIS Magazine* kolektyvas, pristatomas kaip kuratorių komanda. Lietuvos kontekste kolektyvinio kuravimo pavyzdžiais galima laikyti Šiuolaikinio meno centro rengtas parodas iš tęstinio parodų ciklo *Lietuvos dailė: Lietuvos dailė 1989-1999: dešimt metų* (1999) ir *Lietuvos dailė 2000-2010: dešimt metų* (2010). Jas kuravo tuometinis šios institucijos kuratorių kolektyvas.

<sup>64</sup> Umberto Eco, *Atviras kūrinys. Forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*, vertė Inga Tulševskaitė, Vilnius: Tyto Alba, 2004.

yra tik didesnės struktūros dalis, subjekto pozicija, bet ne jos šerdis“<sup>65</sup>. Simpoziumo *Nulinis kuravimo laipsnis* organizatoriai – kuratorė Dorothee Richter, rašytojas ir kuratorius Barnaby Drabble sako, kad renginio pavadinimas – nuoroda į R. Barthes’o knygą *Nulinis rašymo laipsnis* (angl. *Writing Degree Zero*, 1953), kurioje jis samprotauja apie rašymo aktą ir teksto prigimtį. R. Barthes apibūdino rašymą kaip funkciją – tai „kūrybos santykis su visuomene, socialinės paskirties transformuota literatūrinė kalba, savo žmogiška intencija pagauta forma“<sup>66</sup>, ir „nulinio rašymo laipsniu“ vadina neutralų rašymą, už kalbos ir stiliaus ribų, anapus ideologijos<sup>67</sup>. Rašymas – vienintelė rašytojui liekanti zona, kurioje jis gali laisvai rinktis individualią poziciją anapus socialiai apribotos kalbos ir asmeninio kalbos stiliaus<sup>68</sup>. B. Drabble nuomone, kuratoriai taip pat nuolat atsiduria „nulinio laipsnio“ taškuose: derindami menininko ir kuratoriaus vaidmenis, rinkdamiesi tarp institucinės ir laisvos praktikos, tarp vizualaus ir tekstinio meno pristatymo būdų<sup>69</sup>. Kitaip tariant, kurdami parodas, jie formuoja individualias pozicijas istoriškai ir socialiai apibrėžtame meno diskurse. Aiškindama parodos sampratą, meno istorikė ir kuratorė Elena Filipovic referuoja į tą patį R. Barthes’o tekstą. Jos teigimu, parodų kūrimą galima suvokti kaip rašymą šio autoriaus siūloma prasme, akcentuojančia ne tik teksto turinį, bet ir jo formą kaip subjektyvią, autentišką rašančiojo raišką. Parodos taip pat yra kuratorių subjektyvios raiškos medija – kūrinių atranka, jų dramaturgija erdvėje ir kuratoriaus formuojamos konceptualios jų suvokimo gairės visada yra subjektyvūs, demonstruoja vieną iš daugybės galimų meno interpretacijų<sup>70</sup>. Menininkas Sørenas Andreasenas ir kuratorius Larsas Bang Larsenas teigia, kad kuratorius – „performatyvus [...] agentas, įgyjantis subjektyvumą per medijavimo aktą ir jo metu“<sup>71</sup>. Remiantis šiais aiškinimais galima sakyti, kad kuratorius – tai kūrybinis agentas, turintis sąlyginę autonomiją meno lauke, kuri įgyjama kuriant parodas, o kuratorystė – tai istoriškai ir socialiai determinuotas meno prasmų steigimo procesas, kai šios kyla iš įvairių meno diskurso temų, problemų, kūrinių jungties. Meno istorikės Beatrice von Bismarck manymu, kuratoriaus profesija išsiskiria meno lauke būtent jungčių kūrimo veiksmu. Jungtys atsiranda sugretinant formalias ir estetines meno kūrinių savybes, kūrinių turinį; jos taip pat

<sup>65</sup> Jens Hoffmann, „A certain tendency of curating“, in: *Curating Subjects*, p. 139.

<sup>66</sup> „Nulinio rašymo laipsnis“, vertė Gražina Baužytė-Čepinskienė, in: Rolandas Bartas, *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 27.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 54–59.

<sup>68</sup> Susan Sontag, „Preface“, in: Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Boston: Beacon Press, 1967, p. xviii.

<sup>69</sup> Barnaby Drabble, „Three days on the banks of the Weser; a short overview“, in: *Curating Degree Zero. An International Curating Symposium*, p. 19–23.

<sup>70</sup> Elena Filipovic, „What is an exhibition?“, in: *Ten Fundamental Questions of Curating*, ed. by Jens Hoffmann, Milano: Mousse Publishing, 2013, p. 78.

<sup>71</sup> Søren Andreasen, Lars Bang Larsen, „The Middleman: Beginning to Talk About Mediation“, in: *Curating Subjects*, p. 27.

tampriai susijusios su kultūriniais, politiniais, socialiniais ir ekonominiais procesais, kurie formuoja eksponuojamų objektų istoriškumą<sup>72</sup>.

Šie poststruktūralistų teoriniais argumentais paremti autorystės, kuratoriaus vaidmens ir jo veiklos specifikos apibrėžimai vis dėlto nepaaiškina, kuo remdamiesi kuratoriai vykdo pristatomų reiškinių, objektų, idėjų atranką, iš kokių dėmenų formuoja jungtis. Jeigu atrankos procesas – esminis kuratoriaus veikloje, o parodos kūrimas – vienintelė galima kuratoriaus subjektyvizacijos forma, galima klausti: kokios sąlygos ir kokie parametrai daro įtaką jo kūrybiniam pasirinkimams? XX a. 10-ajame dešimtmetyje, plėtojantis parodų istorijos tyrimams, esmine kūrybinio kuratoriaus potencialo išlaisvinimo sąlyga buvo laikomas jo atotrūkis nuo muziejinių ir kitų institucijų, „atleidęs“ jį nuo įsipareigojimų akademiniai meno istorijai ir leidęs laisvai eksperimentuoti su meno pristatymo formomis<sup>73</sup>. Tačiau XXI a. pradžios meno lauke nemažai pavyzdžių, įrodančių, kad ir instituciniai kuratoriai geba būti labai kūrybiški ir kurti novatoriškus projektų modelius<sup>74</sup>. Vadinasi, kuratoriaus (ne)priklausymas institucijoms nebūtinai lemia jo siūlomas kūrybines inovacijas. Prototipinis H. Szeemanno kaip nuo institucijos „išsilaisvinusio“ kuratoriaus pavyzdys rodo, kad kurdamas parodas jis vadovavosi esmine nuostata – pristatyti meną kaip vieną iš socialinio pasaulio sferų, kaip „koncentruotą gyvenimo versiją parodos formatu“<sup>75</sup>. Nagrinėjant ir daugybės kitų kuratorių ir teoretikų svarstymus, aiškėja, kad parodose pristatomų kūrinių ir reiškinių atrankos kriterijus didžiaja dalimi lemia parodų kūrėjų nuostatos meno prigimties, jo istorijos atžvilgiu, požiūris į meno funkcionavimą visuomenėje. Šios nuostatos formuoja subjektyvias kuratorių pozicijas, kurios įkūnijamos parodose, ir skirtingas kuratorystės sampratas.

Kuratorystės diskurse daug dėmesio skiriama ir parodai kaip specifinei kūrybinės raiškos ir idėjų perdavimo medijai. Tradiciškai parodos buvo skirtos viešai pristatyti kūrinius tam tikroje erdvėje, o jungtims tarp jų suvokti pakako meno istorijos žinių. Istorinio avangardo menininkai metė iššūkį tokiai parodos sampratai, mėgino ją paversti naujų meninių idėjų pristatymo platforma, mesti iššūkį įprastiems publikos lūkesčiams. Nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio, atsiradus interpretacinėms parodoms, parodų kūrėjai dar aktyviau įsijungė

---

<sup>72</sup> Beatrice von Bismarck, „Curatorial criticality – on the role of freelance curators in the field of contemporary art“, in: *Oncurating* [interaktyvus], Issue 9, 2011: *Curating Critique*, [žiūrėta 2014-06-08], [http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf)

<sup>73</sup> Bruce W. Ferguson, „Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense“, in: *Thinking About Exhibitions*, p. 130.

<sup>74</sup> Tai vadinama naujojo institucionalizmo koncepcija, ji plačiau pristatoma disertacijos poskyryje 3.3.1.

<sup>75</sup> Haraldas Szeemannas apie savo kuruotą parodą *Documenta*, cit. iš Lucia Pesapane, „documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today. Introduction“, in: *Harald Szeemann: Individual Methodology*, p. 91.



į šiuolaikinio meno prasmų apibrėžimo parodose procesą. Nuo paskutinio XX a. dešimtmečio parodos tampa vienu pagrindiniu kuratoriaus naudojamu kūrybiniu įrankiu. Greta parodų savo kūrybinius sumanymus kuratoriai kontekstualizuoja tekstais, performatyviais veiksmais (paskaitomis, peržiūromis, diskusijomis ir pan.) bei kitomis priemonėmis. Šių priemonių arsenalas nuolat plečiasi, priartindamas parodos kūrimą prie meno kūrimo: parodų organizavimo principai darosi vis labiau subjektyvūs, jos kuriamos kaip vientisas meno kūrinys. Individualios parodos medijos traktuotės taip pat lemia kuratorystės sampratų kaitą.

Greta poststruktūralistų teorinės minties kuratorystės diskurse taip pat neretai referuojama į pokolonijinės teorijos išplėtotą problematiką. Pirmąją pokolonijinę meno parodą – *Žemės burtininkai* (pranc. *Magiciens de la Terre*) 1989 m. Pompidou centre Paryžiuje surengė kuratorius Jean-Hubert Martinas. Joje pristatyti daugiau nei šimtas šiuolaikinių menininkų, pusė kurių – iš JAV ir Europos, o kita – iš Azijos, Afrikos, Australijos ir Lotynų Amerikos šalių. Pagrindinis kuratoriaus tikslas – sugretinant individualių menininkų kūrybą parodyti, kad šiuolaikinis menas (ir pasaulis) yra globalus<sup>76</sup>. Paroda buvo smarkiai sukritikuota, labiausiai už tai, kad ją sudarė Vakarų kuratorius, „kalbantis“ iš galios pozicijos. Nepaisant to, ji laikoma pirmuoju bandymu aprėpti globalią meno įvairovę, nors ir neišrandant naujų įrankių, keičiančių ar kvestionuojančių Vakarų dominavimą meno pasaulyje. Kuratorystės diskurse intensyviai ieškoma tokių įrankių, keliančių politinius galios ir dominavimo klausimus, ne tik susiejant juos su Vakarų ir kitų šalių meno pristatymu, bet ir problemiška vertinant pačią reprezentacijos sampratą. Kuratorė ir meno istorikė Suzana Milevska tokį nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio formuojamą kritinį požiūrį į reprezentacijos veiksmą siūlo vadinti *kritiniu kuravimu*, kurio dėmesio centre – „kritikos ir teorijos klausimai, metantys iššūkį konvencionaliam šiuolaikinio meno kuravimui ir jį kontekstualizuojantys“<sup>77</sup>. Konvencionali šiuo atveju laikytinas parodų kūrimas, kuomet parodomis nesiekama pokyčių už meno pasaulio ribų. Kritines pozicijas plėtojantys kuratoriai nelaiko parodų medijos pagrindine savo veikloje, jie pozicionuoja save kaip aktyvų socialinį agentą, kuris padeda „susikalbėti“ skirtingoms meninėms, kultūrinėms, klasės ir lyties pozicijoms ir kūriniams ir tokiu būdu skatina pozityvius visuomeninius pokyčius<sup>78</sup>. Tad

<sup>76</sup> Šią parodą J. H. Martinas sukūrė kaip atsaką 1984 m. MoMA muziejuje Niujorke surengtai parodai *Primitivismas XX a. mene* (angl. *Primitivism in the XX century Art*), kurioje meno kūriniai iš buvusių kolonijų pristatyti kaip anoniminiai kulto dirbiniai, o ne individualūs meno kūriniai, ir kurioje beveik nereprezentuota XX a. pabaigos meninė kūryba.

<sup>77</sup> Suzana Milevska, „Becoming-Curator“, in: *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, p. 69.

<sup>78</sup> Suzana Milevska, „Curating as an Agency of Cultural and Geopolitical Change“, in: *Continuing Dialogues. A*

greta poststruktūralistų „įteisintos“ kuratorystės kaip istoriškai ir socialiai apspręstos jungčių tarp įvairių meno pasaulio dėmenų kūrimo praktikos galima ir kita, kuratorystės kaip kritinio veiksmo, išeinančio už meno lauko ribų ir siekiančio permainų visuomeninių santykių sferoje, samprata.

Lietuvoje kuratorystės diskursas pradėjo formuotis XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje, lygiagrečiai su politinio ir kultūrinio išsilaisvinimo judėjimu, paskatinusiu laisvesnę idėjų raišką ir parodų reorganizavimo procesus. Kaip ir kitose Baltijos šalyse, iki XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos pagrindinės šio diskurso praktikos buvo pačios parodos, jas lydėję kuratorių tekstai ir kritikų recenzijos. Kaip pastebi Estijos meno istorikė Katrin Kivimaa, Baltijos šalyse kuratoriaus vaidmuo ir kuratorystės sampratos buvo formuojamos visų pirma lokaliais parodų kūrimo pavyzdžiais ir suvokiant šią veiklą vietos kontekste, nors parodų kūrėjus veikė ir globalios kritinės kuratorystės perspektyvos, ypač kalbant apie naujus socialiai ir politiškai angažuotus meno projektus<sup>79</sup>.

1999 m. žurnale *Dailė* publikuotas S. Trilupaitytės, L. Jablonskienės, menotyrininko ir kuratoriaus Virginijaus Kinčinaičio ir Latvijos parodų kuratorės Solvitos Krese pokalbis „Kuruojamų parodų patirtis“<sup>80</sup> – vienas pirmųjų bandymų reziumuoti pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio kuratorystės istoriją Lietuvoje, nužymėti ir įvertinti svarbiausius jos įvykius bei probleminius aspektus. Pokalbio dalyviai neabejojo kuratoriaus veiklos reikšme meno lauke, įvertino XX a. 9–10 dešimtmečių sandūroje menotyrininkų rengtas kuruotas parodas kaip atsiradusias „iš poreikio koreguoti dailės istoriją pagal vakarietiškas analogijas“<sup>81</sup> ir tipologizavo praėjusio dešimtmečio kuravimo praktikas pagal jų rengėjų poziciją meno lauke: instituciniai kuratoriai, kuratoriai-menininkai, laisvai samdomi, jaunieji ir pan. Institucinių kuratorių padėtis Lietuvos meno lauke įvertinta kaip geriausia, nes jie turėjo palankiausias sąlygas kurti ambicingus tarptautinius projektus, nors tokius kūrė ir patys menininkai, pavyzdžiui, toks buvo 1997 m. „Jutempus“ galerijos inicijuotas projektas *Valdymas iš žemės*. Įdomu, kad XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos kuratorių veikla buvo vertinama pagal tai, kokį santykį su vietos meno istorija formavo parodų kūrėjai: ją keitė, pildė naujos meninės raiškos pavyzdžiais arba sąmoningai kūrė neistorišką poziciją (tarp tokių S. Trilupaitytė pamini R. Malašausko ir S. Skurvidaitės 1995 m. parodą *Dėl grožio*).

---

*Tribute to Igor Zabel*, ed. by Christa Benzer, Christine Bohler, Christiane Erkharter, Vienna: JRP Ringier, 2008, p. 186.

<sup>79</sup> Katrin Kivimaa, „Rethinking our im/possibilities: or do the Baltic States need feminist curating?“, in: *Working With Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Tallinn: Tallinn University Press, 2012, p. 70.

<sup>80</sup> „Kuruojamų parodų patirtis“, in: *Dailė*, 1999, Nr.2, p. 4–7.

<sup>81</sup> S. Trilupaitytės išsakyta mintis. *Ibid*, p. 4.

V. Kinčinitis pabrėžė atotrūkį nuo istorijos kaip esminę Lietuvos kuratorystės raidos sąlygą, teigdamas, kad „realizuoti savo sumanymus yra kur kas didesnės galimybės nei tuomet, kai buvo pasitikima tik istorija, kuri, kaip buvo manoma, yra objektyvi ir geriausia meno kūrinų rūšiuotoja ir vertintoja“<sup>82</sup>. Taigi lietuvių kuratorių kuriamose parodose demonstruojama subjektyvių jų pozicijų įvairovė siejama pirmiausia su meno lauko autonomizacijos procesais, kai patys parodų kūrėjai imasi aktyviai dalyvauti apibrėžiant aktualius meno suvokimo parametrus, vykdyti reikšmingų reiškinių ir kūrinių atranką, parodomis integruotis į globalų meno diskursą. Tarp probleminių kuratorystės Lietuvoje raidos aspektų pašnekovai minėjo dėl infrastruktūros, lėšų ir kitų kūrybiniam darbui reikalingų išteklių nepakankamumo menkai išplėtotą laisvai samdomo kuratoriaus poziciją. Taip pat – kuruojamų projektų mažesniuose Lietuvos miestuose idėjinį nesavarankiškumą: ten rengiami projektai, pasak L. Jablonskienės, dažnai „aidi Vilniaus balsu“<sup>83</sup>. Šie XX a. pabaigos kuravimo praktikų istorijos Lietuvoje apibendrinimai dar stokoja specifinio žodyno, galinčio padėti įvertinti parodų kūrimą kaip savarankišką kūrybinę veiklą<sup>84</sup>, bet pokalbyje nužymėti svarbūs XX a. paskutiniajame dešimtmetyje įvykę pokyčiai parodų rengimo srityje, greta kitų veiksnių padėję Lietuvos vaizduojamojo meno raidą sinchronizuoti su globaliu meno kontekstu.

Pirmajame XXI a. dešimtmetyje kuratorystės diskursas Lietuvoje ir toliau plėtotas daugiausia parodose, jų kataloguose ir recenzijose. Daugėjant kūrybinių parodos medijos panaudojimo precedentų, parodos kaip meno kūrinio kūrimo praktikų, recenzijose kūrybiniai kuratorių gestai taip pat tampa impulsu taip vadinamai „kuratorinei“ kritikai, kai vietoj parodos vertinimo ir analizės rašantysis sukuria naują performatyvų arba fiktyvų tekstą, susijusį su paroda tik aliuziniais ryšiais ir pratęsiantį ją teksto plotmėje<sup>85</sup>. Tai liudija, kad kūrybiniai parodų rengimo būdai veikia ne tik meno, bet ir meno kritikos raidą.

Moksliniai straipsniai, skirti būtent tiriamojo laikotarpio parodų kūrimo klausimams, buvo publikuoti vos keli. Jų autorės – dabartinė Nacionalinės dailės galerijos vadovė L. Jablonskienė, taip pat menotyrininkės, parodų kuratorės Laima Kreivytė ir Virginija Vitkienė svarsto feministinio kuravimo ir kritikos strategijas, besiremdamos lietuvių menininkų ir kuratorių surengtų projektų pavyzdžiais, sėkmingais užsienio kuratorių kurtais projektais ir

---

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>84</sup> Pavyzdžiui, S. Trilupaitytė pavadino Ramintos Jurėnaitės parodas jausmingomis, o Kęstučio Kuizino – griežtesnėmis, „perfekcionistinio“ pobūdžio, jaunų kuratorių, organizuojančių parodas ne institucijose, kūrinių atrankos principą įvardijo kaip „nesikišimo“ poziciją ir pan. *Ibid*, p. 4–5.

<sup>85</sup> Šį meno istoriko Dietero Roelstrates pasiūlytą terminą, vertindama jaunųjų lietuvių kritikų parodų recenzijas, pasiūlė vartoti menotyrininkė Justina Zubaitė. Plačiau žr.: Justina Zubaitė, *op. cit.*, p. 104–105. Tokios kritikos atvejai aptariami šios disertacijos poskyryje apie Raimundo Malašausko veiklą.

artikuluoja aukščiau paminėtą kritinio kuravimo poziciją. Kritinis kuravimas tapatinamas su feministinio meno strategijomis, kurias tekstų autorės supranta „kaip nuolatinį kaitos skatinimą ir atsinaujinantį kritiškumą (bei kritikos priemonių atnaujinimą)“<sup>86</sup>; „stereotipų griovimą ir įvairovės siekį“<sup>87</sup> bei feministinį meno istorijos permąstymą per parodos formą<sup>88</sup>. Tarp reikšmingų tokių kritinių iniciatyvų Lietuvoje V. Vitkienė aptaria L. Kreivytės, Elonos Lubytės, Rasos Andriušytės-Žukienės, Ievos Dilytės bei anoniminės menininkių grupės „Cooltūristės“ veiklos pavyzdžius, kuriuose, pasak jos, kvestionuojami meno istorijos formavimo principai, stereotipinis moters įvaizdis mene ir formuojamas naujas požiūris į meną<sup>89</sup>. Įdomu, kad kritiškumą straipsnių autorės sieja vien su feministinio meno išplėtotomis veikimo strategijomis ir taktikomis. Apskritai tekstuose ne tiek iš teorinių pozicijų artikuluojamos kuratorystės kaip kritinio veiksmo sampratos, kiek įteisinamas kritiškumas kaip pozityvi kategorija, galinti būti produktyvi kaip parodų kūrimo išeities taškas. Šie negausūs kuratorystės apmąstymams iš teorinės perspektyvos skirti moksliniai tekstai tik patvirtina, kad teorinio kuratorystės diskurso pozicijos Lietuvoje, palyginus su parodų kūrimo praktikomis, yra silpnos ir menkai artikuluojamos. Kuratorystė čia regima visų pirma kaip viena iš meno istorijos (per)rašymo priemonių, padedančių formuoti kritines pozicijas meno diskurse.

Ištyrus teorinę kuratorystės diskurso problematiką, matyti, kad nuo XX a. paskutiniojo dešimtmečio kuratorystė konceptualizuojama kaip reikšminga jungčių tarp kūrinių, menininkų, idėjų kūrimo veikla, pateikianti naujas meno istorijos ir dabarties interpretacijas ir steigianti naujas meno prasmes. Šių interpretacijų subjektyvumas, teoriškai grindžiamas poststruktūralistinėmis ir pokolonijinėmis mintimis, išreiškiamas kuratorių individualiai pasirenkamais veiklos būdais ir priemonėmis, jų taikomais atrankos kriterijais, o šiuos didžiąja dalimi lemia parodų kūrėjų puoselėjama meno filosofija. Skirtingai nuo parodų ir kuratorystės istorija besidominčių autorių, analizuojančių, kas ir kokiomis aplinkybėmis keitėsi parodų rengimo baruose, kokie buvo išrandami inovatyvūs jų kūrimo metodai, kuratorystės diskurse pagrindinis dėmesys skiriamas subjektyvioms kuratorių pozicijoms – tiriama, kokius jie pasirenka veiklos orientyrus, kaip suvokia savo vaidmenį, kokiais būdais formuoja meno komunikacijos visuomenei struktūras. Sujungiant šiuos abu požiūrius – kontekstinį ir paremtą precedentais, besigilinantį į individualių kūrėjų nuostatas, parodų

---

<sup>86</sup> Lolitos Jablonskienės mintis iš pokalbio su Laima Kreivyte. Žr. Lolita Jablonskienė, Laima Kreivytė, „Istorijos (per)rašymai: feministinės kuravimo ir kritikos strategijos“, *op. cit.*, p. 196.

<sup>87</sup> L. Kreivytės mintis. *Ibid.*, p. 197.

<sup>88</sup> Virginija Vitkienė, *op. cit.*, p. 96.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 99.

sandarą, į jas (ne)įtrauktus autorius ir kūrinius, erdvėje išdėliotą parodos pasakojimą, galima geriau suprasti kuruojamose parodose kuriamus meno konceptualizavimo ir meninių idėjų sklaidos būdus ir atskleisti parodų kūrėjų formuojamas kuratorystės sampratas.

### 1. 3. Šiuolaikybė ir jos kuravimas

XXI a. meno diskurse kuratorystė konceptualizuojama kaip veikla, kurianti ne vien jungtis tarp įvairių meno lauko dėmenų, bet ir sąsajas plačiame sociopolitiniame kontekste. Šiame poskyryje pristatoma šiuolaikybės kategorija ir *kuratorystės išplėstame lauke* koncepcija leidžia pagrįsti ir išplėtoti šį požiūrį, nes atkreipia dėmesį į laiko ir erdvės parametrus kaip esminius šiuolaikinio meno lauko produkcijos apmąstymo svertus.

#### 1. 3. 1. Šiuolaikybės sampratos

Nuo XXI a. pradžios tarptautiniame menotyros diskurse pradėta vartoti šiuolaikybės sąvoka (angl. *contemporaneity* arba *the contemporary*), turinti daug reikšmių. Vienu atveju ji referuoja į naujausią meno raidos periodą, kitu – vartojama diskursyviai.

Kaip istorinė kategorija šiuolaikybė nurodo į naujausią, tebevykstantį meno raidos periodą, prasidėjusį 1989 metais<sup>90</sup>. 1989-aisiais, griuvus Berlyno sienai, pradėjus irti Sovietų Sąjungai, įvykus riaušėms Tiananmenio aikštėje Pekine, Kinijoje, ir pasauliniu mastu pradėjus žlugti komunistinei santvarkai, prasidėjo naujas istorinis laikotarpis – globalizacijos era. Visi šie įvykiai neatpažįstamai pakeitė ir meno lauko struktūrą. Globaliame žemėlapyje atsirado nauji geopolitiniai dariniai, pavyzdžiui, Rytų Europa ir Balkanų šalys, kurių menas po 1989-ųjų buvo „atrandamas“ iš naujo. Kiek vėliau tokių „atradimų“ žemėlapyje atsirado ir Azijos, Afrikos bei Artimųjų Rytų šalys. Vakarų Europos ir Šiaurės Amerikos miestai nustojo būti pasauliniais meno centrais. Centrų skaičius globaliame pasaulyje ženkliai padidėjo, iš esmės pasikeitė sienų, keliavimo ir globalios ekonomikos charakteris<sup>91</sup>. Meno istorikas Julianas Stallabrossas, apibendrindamas globalizacijos poveikį meno sistemai, taikliai pastebėjo, kad po komunistinio režimo griūties Rytų Europoje meno pasaulis iš tiesų tapo

---

<sup>90</sup> Žr. Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art“, in: *Texte zur Kunst*, 2009, Nr. 74, p. 67–73; žurnalas *October*, 2009, Nr. 130 – visas numeris skirtas meno istorikų, kritikų ir kuratorių atsakymams į klausimus apie šiuolaikybę; *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds: Parodos katalogas*, ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, London: MIT Press, 2013; *Contemporary Art: 1989 to the Present*, ed. by Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013 ir kt.

<sup>91</sup> Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson, „Introduction“, in: *Contemporary Art: 1989 to the Present*, p. 2.

*pasauliu*, kuri reikėtų suvokti „ne kaip fiksuotų centrų konsteliaciją, bet labiau kaip srovių tarp vienos ir kitos vietos seriją, kurią lydi privačių lėktuvų būrys“<sup>92</sup>. Šioje citatoje nurodomas ir kitas svarbus šiuolaikybės periodo bruožas – smarkiai padaugėjo privačių šiuolaikinio meno kolekcininkų ir išaugo jų įtaka kūrinių pasiūlai rinkoje<sup>93</sup>. Keliavimas, taip pat dažnai minimas kaip viena pagrindinių šiuolaikybės periodo praktikų, glaudžiai susijęs ir su kitu esminiu šio laikotarpio bruožu – periodinių parodų (bienalių, trienalių ir pan.) pagausėjimu ir jų išplitimu po visą pasaulį. Šių didžiulių globalių parodų kūrimo principai, jų formuojama meno politika ir kiti bienalizacijos poveikiai šiuolaikinio meno lauko raidai tapo menotyrinių tyrimų objektu, o naujų bienalių steigimas įvairiose pasaulio vietose tebevyksta<sup>94</sup>.

Šiuolaikybės laikotarpiu nepaprastai išaugo parodų reikšmė ir pasikeitė jų statusas. Jos tapo ne tik viena pagrindinių naujausio meno reprezentacijos formų, bet ir kūrybine medija, o kuravimas – savarankiška kūrybine veikla, prilyginama meninei. Nauja kuratorių karta perėmė ankščiau meno kritikų atliktus vaidmenis ir virto šiuolaikinio meno lauko nomadais, besistengiančiais inicijuoti naujas diskusijas ir priverstais judėti vis į naują vietą<sup>95</sup>. Visi šie per gana trumpą laiką įvykę pokyčiai, įskaitant totalinę elektroninės arba skaitmeninės kultūros integraciją ir ekonominio liberalizmo įsigalėjimą vizualiųjų menų lauke<sup>96</sup>, leidžia kalbėti apie šiuolaikybę kaip apie kokybiškai naują, globalų meno raidos periodą, o po 1989-ųjų kuriama meno produkcija, turinčią specifinių bruožų, laikyti šiuolaikiniu menu.

---

<sup>92</sup> Julian Stallabrass, „The Fracturing of Globalization“, in: *Now is the Time: Art and Theory in the 21st Century*, ed. by Jelle Bouwhuis, Rotterdam: NAI Publishers, 2009, p. 65, kursyvas mano.

<sup>93</sup> Šiuolaikinio meno kaip finansinių investicijų objekto globaliame meno lauke istorija ir problematika išsamiai aptariama šiose knygose: Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2004; Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton: Princeton University Press, 2011.

<sup>94</sup> Šiuolaikybės laikotarpiu itin išpopuliarėjusioje parodų istorijoje bienalių diskursas užima ypač svarbią vietą. Be tekstų periodinėje spaudoje, išleista keletas antologijų, skirtų bienalių klausimams, pvz: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. by Elena Filipovic, Barbara van der Linden, Cambridge: The MIT Press, 2005; *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, ed. by Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Øvstebo, Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. 2009 m. Nyderlanduose buvo įsteigta nevyriausybė pelno nesiekianti meno organizacija „Biennial Foundation“, kurios tikslas – jungti per 150 tuo metu visame pasaulyje egzistavusių meno bienalių į tinklą ir skatinti glaudesnius ryšius tarp jų kūrėjų. Vienas pagrindinių šios organizacijos renginių – kasmetinis tarptautinis bienalių forumas, sukviečiantis šias parodas organizuojančias institucijas ir kuratorius keistis nuomonėmis, idėjomis bei spręsti aktualius bienalių diskurso klausimus. Žr. fondo tinklalapį: [interaktyvus], [žiūrėta 2014-06-05], <http://www.biennialfoundation.org>. 2014 m. kovo mėn. tarptautinis simpoziumas „Meno bienalių pakilimai ir nuosmukiai“ (angl. *The Rise and Fall of Art Biennials*) vyko ir Šiuolaikinio meno centre Rygoje, Latvijoje.

<sup>95</sup> John Rajchman, „The Contemporary: a New Idea?“, in: *Aesthetics and Contemporary Art*, ed. by Armen Avanessian, Luke Skrebowski, Berlin: Sternberg Press, 2013, p. 136.

<sup>96</sup> Alexander Alberro, „Periodizing Contemporary Art“, p. 67.

Kitam požiūriui į šiuolaikybę atstovauja mąstytojai, ją apibrėžiantys diskursyviai. C. Bishop, remdamasi kitų teoretikų tyrimais, teigia, kad naudoti šiuolaikybės kategoriją vien periodizacijai neperspektyvu, nes toks požiūris aiškina dabartį vien iš jos pačios pozicijų, atspindi tik Vakarų perspektyvą ir neapima globalios įvairovės<sup>97</sup>. Diskursyvaus požiūrio šalininkų nuomone, šiuolaikybę formuoja įvairios esamojo laiko konceptualizavimo praktikos – skirtingi teoretikų, menininkų, kuratorių, institucijų suvokimai, kas yra „esamojo laiko pristatymo aktas“<sup>98</sup>. Jų svarstymuose C. Bishop išvelgia dvi pagrindines mąstymo kryptis:

Šiuolaikybė reiškia arba stagnaciją (pavyzdžiui, pratęsia postistorinę postmodernizmo aklavietę), arba atvirkščiai – postuluoja radikalų atotrūkį nuo postmodernizmo, teigiant daugybinių arba skirtingų temporalumų koegzistavimą dabartyje<sup>99</sup>.

C. Bishop nuomone, antroji kryptis produktyvesnė, nes atsiriboja nuo modernizmo istoriškumo, t. y. žvilgsnio į jį kaip į radikalų atotrūkį nuo tradicijų ir judėjimo pirmyn link kažko naujo; ir nuo postmodernizmo istoriškumo, kurį charakterizuoja „šizofreniška“ praeities ir ateities griūtis išplėstoje dabartyje<sup>100</sup>. Tačiau siekiant paversti šiuolaikybę ne aprašomąja, į konkretų laikmetį ir jo meninę produkciją referuojančia, o kritine sąvoka, išreiškiančia konkretų požiūrį į dabartį, darbo su ja metoda, C. Bishop siūlo šiuolaikybės kaip dialektinės kategorijos sampratą. Užuot vien konstatuojant, jog šiuolaikybė – asinchroninė ir joje koegzistuoja skirtingi temporalumai, reikia, pasak jos, „klausti *kodėl* tam tikri temporalumai atsiranda konkrečiuose meno kūrinuose *specifiniais* istoriniais momentais“<sup>101</sup>. Šis požiūris padėtų suprasti ne vien tai, kaip kūrinuose įkūnijami skirtingi esamojo laiko pavidalai, bet ir įvertinti esamojo laiko būklę, suprasti, kaip ją pakeisti<sup>102</sup>.

Šiuolaikybės kaip diskurso apmąstymuose išryškėja temporalumo arba laikiškumo samprata, nurodanti, kad esamasis laikas nėra linijinis ir vienalytis, jis apjungia praeitį ir dabartį, skirtingus ir subjektyvius laiko patyrimus. Anot filosofo Peterio Osborne'o, dabarties laikas nėra ir negali būti vienalytis, nes neegzistuoja visiems bendra subjekto pozicija, iš

---

<sup>97</sup> Claire Bishop, *Radical Museology*, London: Koenig Books, 2013, p. 6, 16–20. Ji remiasi meno istorikų ir teoretikų Terry'io Smitho, Boriso Groys, filosofų Peterio Osborne ir Giorgio Agambeno šiuolaikybės apmąstymais.

<sup>98</sup> Boris Groys, „The Topology of Contemporary Art“, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. by Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, Durham & London: Duke University Press, 2008, p. 71.

<sup>99</sup> Claire Bishop, *Radical Museology*, p. 19.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 23, kursyvas teksto originale.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 23.

kurios ta vienovė atsiskleisė ir galėtų būti patirta. Tad belieka konstatuoti, kad šiuolaikybė – tai geopolitinė fikcija, produktyvus vaizduotės aktas, kuriantis esamojo laiko ir erdvės vienybės projekciją<sup>103</sup>. Kitaip tariant, diskursyviai suvokiama šiuolaikybė – tai skirtingu vienu metu egzistuojančių temporalumų, medijuojamų per įvairias diskurso praktikas, artikuliacijos procesas. Perkeliant šias išvalgas į meno sferą, galima sakyti, kad tokia šiuolaikybės samprata siūlo žvelgti į meno praktikas kaip į leidžiančius užčiuopti ir (pa)tirti tai, kas steigia dabartį, o tam reikia analizuoti „socialines, diskursyvias, ekonomines ir politines sąlygas, formuojančias kažką tokio funkcionaliai gyvybingo ir socialiai atpažįstamo, kaip „menas“ esamuoju laiku“<sup>104</sup>.

Atstovaujantys abiem aptartiems požiūriams sutaria, kad viena esminių šiuolaikybės ir šiuolaikinio meno charakteristikų – globalumas, tačiau jį vertina kiek skirtingai. Traktuojantys šiuolaikybę kaip istorinį periodą, globalizaciją linkę vertinti kaip jungiamąjį meno pasaulio veiksnį. Šiuolaikybės laikotarpiu kolonialistines konotacijas turinčią sąvoką *pasaulio menas* (angl. *world art*) pamažu keičia samprata *globalus menas*. Pastarasis, anot meno istoriko Hanso Beltingo, „pagal apibrėžimą šiuolaikinis ir savo prigimtimi pokolonijinis; tad valdomas intencijos pakeisti hegemoniškos modernybės centro ir periferijos schemą, o taip pat teigia laisvę nuo istorijos privilegijos“<sup>105</sup>. Globalizacija ne tik iššaukė meno lauko dalyvių mobilumą ir parodų kiekio padidėjimą, bet įgavo ir konkrečią išraišką kūriniuose. Globalizacijos estetikos kūriniai savo temomis ir ikonografija kalba apie integraciją į globalų diskursą arba išryškina neigiamus globalizacijos padarinius<sup>106</sup>, taip pat stiliumi ir kuriamu vizualiniu įspūdžiu atkartoja masinės kultūros pavidalus, tendencijas ir efektus<sup>107</sup>. Globalizacijos estetika būdinga ne vien kūriniams, bet ir muziejinių parodų

---

<sup>103</sup> Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013, p. 22–25.

<sup>104</sup> Miwon Kwon atsakymas į „Questionnaire on ‚The Contemporary‘“, in: *October*, 2009, Nr. 130, p. 13.

<sup>105</sup> Hans Belting, „From World Art to Global Art: View on a New Panorama“, in: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, p. 178.

<sup>106</sup> Alexanderio Alberro atsakymas į „Questionnaire on ‚The Contemporary‘“, in: *October*, p. 56–57. Globalizacijos estetiką meno istorikas regi, pavyzdžiui, tokiuose kūriniuose: Alan Sekula videodarbe *Fish Story* (1989–1995), tiriančiame uostų ir laivų – kaip globalų pasaulį sujungiančių priemonių – industrijos tyrimas arba Pavelo Brailos kūrinyje *Shoes for Europe* (2002), kuris dokumentuoja, kaip Rytų ir Centrinės Europos geležinkeliuose keičiami bėgiai, pritaikant juos Vakarų Europos traukinių standartams. Kritinio požiūrio į globalizaciją pavyzdžiai, demonstruojantys globaliame pasaulyje tebeegzistuojančias geopolitines kliūtis – Yto Barrada videofilmas *The Strait Project: A Life Full of Holes* (1998–2004), kuriame tiriama smarkiai patruluojamo Gibraltaro sąsiaurio kasdienybė bei Ursulos Biemann video *Performing the Border* (1999), nufilmuotas prie Meksikos ir JAV sienos esančiame miestelyje, kuriame JAV multinacionalinės korporacijos surinkinėja elektroninę ir skaitmeninę techniką.

<sup>107</sup> Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 197. Jis mini tokius menininkus kaip Jeffą Koonsą, Takeshį Murakamį ir YBA – XX a. 9 deš. pab. Britanijoje iškilusių jaunųjų menininkų kartos atstovus. Ikoninis tokio kūrinio pavyzdys – Damieno Hirsto *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) – natūralaus dydžio ryklio kopija stikliniame



ekspozicijoms. Meno istoriko T. Smitho manymu, šiuolaikiniai muziejai globaliu mastu sugrįžta prie modernizmo, pristatydami iškiliausius ir radikaliausius modernizmo epochos menininkus<sup>108</sup>.

Šiuolaikybės kaip diskurso mąstytojai globalumą linkę vertinti kritiškai ir matyti jame ne tik šiuolaikinio meno lauką jungiantį bruožą, bet ir šiuolaikinio meno savybę atskleisti, parodyti, įkūnyti skirtumus tarp esamojo laiko patyrimų įvairiose pasaulio vietovėse. Pasak T. Smitho, šiuolaikybei būdinga:

[...] akceleracija, buvimas visur tuo pačiu metu ir radikaliai priešingų suvokimų pastovumas, nesuderinami to paties pasaulio matymo ir vertinimo būdai, asinchroninių temporalumų sutapimas, susidūrimai tarp įvairių kultūrinių ir socialinių daugialypumų – visa tai suplakta tokiais būdais, jog pabrėžia vis didėjančius skirtumus jų viduje ir tarp jų pačių<sup>109</sup>.

Taigi, žvelgiant iš šiuolaikybės diskurso pozicijų, esamasis laikas yra nevienalytis, dabarties momentas čia konceptualizuojamas kaip susiejantis praeitį ir dabartį. Šiuolaikybė – tai santykinė esamojo laiko vienybė, skirtingus laikus apjungianti konfigūracija, konstruojama ne iš vienos totalizuojančios, o iš įvairių požiūrio perspektyvų, kurias savo ruožtu gali pasiūlyti šiuolaikinio meno ir parodų kūrėjai. Šiuolaikybę charakterizuojantis globalumas reiškia, kad šiuolaikinio meno ir kuravimo praktikos įgijo transnacionalinį pobūdį ir nuolat atveria naujas, nebūtinai tiesiogiai su mūsų patirtimi susijusias esamojo laiko aktualijų perspektyvas ir pjūvius, galinčius keisti gyvenamojo laiko suvokimą. Kaip istorinė kategorija šiuolaikybė akcentuoja po 1989-ųjų įvykusį erdvinį posūkį: anksčiau atskirtos geopolitinės erdvės susijungia vienoje globalioje dabarties perspektyvoje; jos netampa integraliu vienu, bet susisiečia ir sąveikauja tarpusavyje, o pagrindinėmis tokių sąveikų platformomis tampa bienalės ir kitos globalios meno parodos. Naudojant šiuolaikybę kaip istorinę kategoriją, dažniausiai gilinamasi į pokyčius globaliame meno lauke, tiriama, kokios naujos temos, raiškos priemonės, komunikacijos formos būdingos šiuolaikiniam menui, kuo jos specifinės, palyginus su praėjusiais meno raidos laikotarpiais ir kokias siūlo dabarties suvokimo gaires. Diskursyvi šiuolaikybė iškelia laiko kategoriją kaip padedančią produktyviai mąstyti apie dabartį ir suprasti, kaip dabarties momentu sąveikauja skirtingi laikai, kaip galima apie juos mąstyti. Žvelgiant į šiuolaikybę diskursyviai, tiriama, kaip

---

akvariume, pribloškianti savo vizualiu efektu.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 36. Šią tendenciją autorius pastebi tokių institucijų kaip MoMA ir Dea Beacon veikloje.

<sup>109</sup> Terry Smith, „Introduction“, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, p. 8–9.

skirtingose meno lauko praktikose išreiškiama asinchroninės dabarties idėja, t.y. kokius subjektyvius esamojo laiko patyrimo pavidalus, pjūvius, pertrūkius jos konstruoja, kaip dabarties momente „sugyvena“ kiti istoriniai laikai ir kokiais būdais tai perteikiama. Vaizdžiai tariant, šiuolaikybė kaip istorinė kategorija paprastai vartojama kalbant ir mąstant apie meną, o kaip diskursas – *per, kartu su* menu.

### 1. 3. 2. Šiuolaikybės kuravimas: praktika ir teorija

XX a. pabaigoje – XXI a. meno lauke ypač išaugo parodų vaidmuo ir reikšmė. Jei iki globalizacijos jos buvo vien meno reprezentacijos medija, tai dabar tampa ir dinamiška produkcijos vieta. XX a. 10-ajame dešimtmetyje, besiformuojant akademinėi parodų istorijos tyrimų kryptčiai, meno istorikai teigė, kad parodos, ypač šiuolaikinio meno, „steigia ir administruoja kultūrinės meno reikšmes“<sup>110</sup>. Didėjant kuruojamų parodų skaičiui ir svarbai, dažnai konstatuojama, kad meno pristatymas kaip niekada anksčiau priklauso nuo kuratorių: „Kuratoriaus balso tekstūra ir tonas, balsai, kuriuos jis kviečia arba neįtraukia, pokalbio, kurį jis inicijuoja, forma – būtini šiuolaikinio meno struktūros kūrimui ir jo percepcijai“<sup>111</sup>. Parodų kūrėjų su(si)reikšminimas ne kartą buvo ir kritikuotas, klausiant, ar meno pasaulyje dar liko vietos menininkams, kuriuos kuratoriai vis labiau išnaudoja, užsiimdami ne tik jų produkcijos sklaida ir jos vertės kūrimu, bet ir priskirdami sau dalį kūrinių autorystės<sup>112</sup>. Ši polemika paremta pamatiniu klausimu apie tai, kas turi daugiau teisių reprezentuoti kūrybiškumą, įkūnyti kūrybinę pokyčių energiją meno lauke. Pasak meno kritiko Jano Verwoerto, šis klausimas negali būti atsakytas, nes sudaro meno lauko formavimosi esmę – per tokias simbolines kovas laukas ir yra konstruojamas<sup>113</sup>. Todėl tiriant šiuolaikinio meno parodas, produktyvesnis kelias – ne tęsti ginčus dėl užimamų pozicijų, o gilintis į kūrybinius jų sudarymo principus. Suvokiant parodą kaip bendrą kuratoriaus ir menininko darbo rezultatą, verta klausti, kokie galimi šiuolaikybės kuravimo būdai, kūrybiškai ją pristatantys, steigiantys šiuolaikinio meno prasmes.

Skiriamasis šiuolaikybės kaip diskurso kuravimo bruožas – kūrybiniai parodos

---

<sup>110</sup> Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson, Sandy Nairne, „Introduction“, in: *Thinking about Exhibitions*, p. 1.

<sup>111</sup> Michael Brenson, „The Curator’s Moment“, in: *Theory in Contemporary Art since 1945*, ed. by Zoya Kocur, Simon Leung, Oxford: Wiley-Blackwell, 2004, p. 56. Tekstas pirmą kartą publikuotas 1998 m.

<sup>112</sup> Būdingas tokios kritikos pavyzdys, sukėlęs didelę kritinę polemiką tarpautiniu mastu, yra Anton Vidokle, „Art Without Artists?“, in: *e-flux journal*, [interaktyvus], 2010, Nr. 16, [žiūrėta 2014-05-15], <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.

<sup>113</sup> Jan Verwoert, „This is not an exhibition. On the practical ties and symbolic differences between the agency of the art institution and the work of those on its outside“, in: *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed. Nina Möntmann, London: Black Dog Publishing, 2006, p. 139–140.

medijos bandymai. Intensyvūs eksperimentai su parodos medija globaliu mastu prasidėjo XX a. 10-ajame dešimtmetyje, jas inicijavo nauja kuratorių karta. Tuomet ji kartu su menininkais pradėjo formuoti naują požiūrį į parodas kaip orientuotas į menininkų, kuratorių ir žiūrovų bendradarbiavimą, procesą, diskursyvumą, ir tai buvo pasiekta pirmiausia kūrybiškai naudojant pačią parodos mediją, ieškant būdų, kaip parodų koncepcijomis keisti meno kūrinius, jų suvokimą<sup>114</sup>. Tai patvirtina ir T. Smithas, sakydamas, kad šiuo metu kuratoriai dažniau kuria parodos formas ir struktūras, priklausomai nuo jų siekiamo tikslo, o ne bandydami įgyvendinti šį tikslą konvencionaliais parodų kūrimo būdais<sup>115</sup>. Inovatyvios parodų kuravimo praktikos nuolat perkuria parodos formatą: ieško naujų kūrinių pristatymo būdų, kvestionuoja įprastus parodų suvokimo parametrus – eksperimentuoja su laiku, erdve ir jų suvokimu. Šių eksperimentų rezultatas – kardinaliai pasikeitusi parodos samprata. Ji tampa

diagnostine įrankių dėže, aktyviai siekiančia organizuoti ryšius, sąsajas ir rodyti neatitikimus tarp įvairių realybių: tarp menininkų, institucijų, disciplinų, žanrų, kartų, procesų, formų, medijų, praktikų. Trumpai tariant – tarp tapatybės ir subjektifikacijos<sup>116</sup>.

Šiuolaikinio meno parodų kuratorių mąstymo paradigmos formuojasi tolygiai su naujomis meno praktikomis ir turi didelį meno ir jo suvokimo transformavimo potencialą. Šiuolaikybės parodų istoriją kuriantys projektai vertinami ne vien už įžvalgas ar novatoriškas meno praktikų interpretacijas, o taip pat ir už kuratorių idėjų inovatyvumą: jų gebėjimus siūlyti ir plėtoti naujus meno praktikų pristatymo būdus, kurti naujas parodos sampratos reikšmes, eksperimentuoti su parodų struktūromis, kūrinių pateikimo būdais ir parodos suvokimu, kuratoriaus darbo procesu. Vertinant šiuolaikybės kuravimo praktikų įvairovę, jų kūrybinį matmenį bei naujų mąstymo apie meną būdų steigimo potencialą, būtina teoriškai apibrėžti ir pagrįsti jų specifiškumą. Čia svarbia tampa naujausiuose šiuolaikybės kuravimą reflektuojančiuose tekstuose formuluojama *kuratorystės išplėstame lauke* (angl. *the curatorial*) koncepcija. Ji nepateikia vieningų tokių praktikų vertinimo kriterijų, o veikiau siekia apibrėžti kuratorystę kaip plataus diapazono veiklą, neapsiribojančią vien parodų kūrimu. Ją siūloma suvokti kaip turinčią ilgalaikį poveikį, diskursyvią, ne tiek į materialų rezultatą, kiek į daugiakryptį procesą orientuotą įvairiapusės paskirties veiklą, o į parodų kūrimą žvelgti kaip į vieną iš šios veiklos barų. Tad apibrėžiant šią koncepciją, dėmesys nuo

---

<sup>114</sup> Paul O'Neill, *op. cit.*, p. 110–129.

<sup>115</sup> Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, p. 210.

<sup>116</sup> Terry Smith, „Contemporary Art and Contemporaneity“, in: *Critical Inquiry*, 2006, Nr. 32, p. 694.

praktinės parodų kūrimo veiklos bei jos rezultatų interpretavimo perkeliamas į plačią šios veiklos horizontų, jos poveikio kultūros ir sociopolitiniam laukui svarstymą.

Panašiai kaip ir šiuolaikybės kategorija, *kuratorystės išplėstame lauke* koncepcija neturi griežtų apibrėžimų, jos prasmės ir reikšmės nusakomos skirtingai. Tiesa, visi aiškinimai atsispiria nuo *kuratorystės išplėstame lauke* lyginimo su „tiesiog“ kuravimu. Kuratorė Maria Lind, referuodama į politikos teoretikės Chantal Mouffe pasiūlytą skirtį tarp politikos ir politiškumo (angl. *the political*)<sup>117</sup>, siūlo kuravimą traktuoti siaurai – kaip parodų kūrimo veiklą, o *kuratorystę išplėstame lauke* – kaip „dinamiškesnį buvimą, kurį sudaro signifikacijos procesai ir ryšiai tarp objektų, žmonių, vietų, idėjų ir taip toliau, buvimą, kuris siekia kurti neatitikimus ir siūlyti naujas idėjas“<sup>118</sup>. Tokiu būdu, pasak jos, kuratorystė išplėstame lauke „ne reprezentuoja, o įkūnija dabartį: kuria kažką čia ir dabar, užuot tiesiog parodant, kas buvo ten ir tuomet.“<sup>119</sup> Kaip matyti, šie išaiškinimai artimi diskursyviai šiuolaikybės sampratai: siūloma ne nustatyti parametrus ir bruožus, o žvelgti į kuratoriaus veiklą ir jo kuriamą produkciją kaip į dabarties pavidalų pristatymo aktą.

Diskursyviai *kuratorystę išplėstame lauke* siūlo traktuoti ir vizualios kultūros teoretikė Irit Rogoff bei meno istorikė ir teoretikė B. von Bismarck. I. Rogoff manymu, kuravimą nuo *kuratorystės išplėstame lauke* skiria tai, kad kuravimas yra

[...] pirmiausia profesinių įgūdžių ir gebėjimų, medžiagų, institucinių ir infrastruktūrinių sąlygų visuma. Ji apima viską, kas susiję su parodų kūrimu, arba ką galima pavadinti „eksponavimo platformomis“ [...]. Vykdam šią veiklą, įvyksta kūrinių perkėlimas iš vieno pasaulio į kitą, ir tas perkėlimas tampa pristatymu – jis vyksta reprezentacijos srityje [...]. Kuravimo imperatyvas – suderinti tam tikrą tematiką ir kūrinius, kurie ją reprezentuoja, kuravimas dažniausiai funkcionuoja būtent reprezentaciniam lygmenyje<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> C. Mouffe, besiremddama vokiečių filosofo ir politikos teoretiko Carlo Schmitt 1926 m. parašytu veikalu *Der Begriff des Politischen* (angl. – *The Concept of the Political*) taip pat kaip ir jis, siūlo atskirti politikos ir politiškumo sąvokas. Sekdama C. Schmittu, politika ji siūlo vadinti valstybės valdžios ir institucijų vykdomą veiklą, kuri užtikrina tam tikrą tvarką. Tuo tarpu politiškumas – platesnis terminas, nužymintis nesutarimų ir konfliktų erdvę tarp skirtingų individų grupių, antagonistinį buvimą, kuris steigia visuomeninius santykius, sudaro jų pamatą. Plačiau žr. Chantal Mouffe, *On the Political*, London, New York: Routledge, 2005. Nors sąvoka „the political“ į lietuvių kalbą verčiama kaip „politiškumas“ (rusų k. – политическое), tačiau „the curatorial“ visgi siūlau versti kaip „kuratorystė išplėstame lauke“ dėl dviejų priežasčių. Pirmiausia, šia sąvoka siekiama ne supriešinti kuravimą ir kuratorystę, o svarstyti parodų kūrimo veiklą ir jos poveikį platesniame, ne vien meno lauko problematikos, kontekste. Be to, angliškas žodis „political“ yra būdvardis, o „the political“ – daiktavardis, padarytas iš būdvardžio tik pridėdant žymimąjį artikelį. Lietuvių kalboje žodis „kuratorystė“ (angl. – *curating*) – daiktavardis, tad pagal analogiją ir galiojančius žodžių darybos principus naujadaras „the curatorial“ turėtų verstis kaip „kuratoriškumas“. Vietoje šio neįprastai skambančio žodžio siūlomas labiau deskriptyvus, tačiau aiškas sąsajas su parodų kūrimo veikla turintis *kuratorystės išplėstame lauke* terminas.

<sup>118</sup> „The Curatorial“, in: *Selected Maria Lind Writings*, ed. by Brian Kuan Wood, Berlin: Sternberg Press, 2010, p. 64.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>120</sup> „Curating / Curatorial. A Conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck“, in: *Cultures of the Curatorial*, p. 22.

Tuo tarpu *kuratorystė išplėstame lauke*, priešingai, koncentruojasi ne į galutinį rezultatą – parodą, o

[...] į nuolatinį, aktyvų darbą [...] tai egzistuojančių žinių visuma, kuri tam tikru momentu apsijungia ir formuoja tai, ką galima pavadinti pažinimo įvykiu; momentu, kai skirtingos žinios, sąveikaudamos tarpusavyje, produkuoja kažką, kas perkelia jas iš žinojimo kategorijos į kitą poziciją. [...] Kuratorystė išplėstame lauke – tai gebėjimas vienu metu aprėpti viską, ko sąveika sudaro pažinimo įvykį<sup>121</sup>.

B. von Bismarck nuomone, kuravimo praktikas grindžia ne tiek reprezentacijos, kiek viešinimo imperatyvas. Kuravimas – tai konsteliacijų kūrimas, apjungimas to, kas iki tol buvo atskira: kūrinų, informacijos, žmonių, vietų, kontekstų ir pan., ir ne vien estetiniu požiūriu, bet ir socialiniu, ekonominiu, instituciniu, diskursyviu lygmeniu<sup>122</sup>. Tuo tarpu *kuratorystė išplėstame lauke* ji siūlo aiškinti pagal analogiją su poststruktūralistine P. Bourdieu laukų teorija. Laukas nėra stabilus, jį formuoja nuolat besikeičiantys, iš naujo apibrėžiami santykiai tarp jo dalyvių. Panašiai galima suvokti ir *kuratorystė išplėstame lauke*: tai įvairiausių agentų veiksmis formuojamas tinklas, kuriame vis tik išlieka svarbi materiali išraiška – paroda, kuri gali virsti „santykine erdvės ir laiko konfigūracija, suponuojančia egzistuojančių sąlygų skirtumus, nukrypimus ir antagonizmus ir tokiu būdu gali būti aktuali ne vien meno lauke“<sup>123</sup>.

Tad *kuratorystė išplėstame lauke* – talpi ir daugiabriaunė šiuolaikinių parodų kūrimo praktikų suvokimo koncepcija. Jos šalininkai siūlo į kuratorystę žvelgti ne vien per parodų kūrimo prizmę, bet vertinti ir kaip diskursyvių argumentų, kurie gali turėti poveikį ir už meno lauko ribų, kūrimą. Apibrėžiant *kuratorystė išplėstame lauke* lyginant ją su parodų kūrimu, galima daryti ir tokią analogiją: kuravimas – tai profesinė veikla, kurios tikslas – „inscenizuoti“ meno įvykį, o kuratorystė išplėstame lauke – tai visos šiai veiklai įvykdyti reikalingos sąlygos, (numatytos ir ne) šios inscenizacijos aplinkybės, sukuriančios tam tikrą intelektinį įvykį. Svarbi čia tampa pažinimo įvykio samprata, paaiškinanti tai, kad šiuolaikybės kuravimo projektai gali pasiūlyti unikalias, iki tol precedentų neturėjusias žinių konfigūracijas, kurios gali būti interpretuojamos ir suvokiamos ne vien meno diskurso dalyvių ir keisti požiūrį į pažįstamus reiškinius.

Šie šiuolaikybės kuravimo praktikų esmės, prasmės ir poveikio aiškinimai, be abejo,

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 37.

pirmiausia susiję su pasikeitusiu meno ir parodų pobūdžiu, naujomis parodų kūrimo metodologijomis. Nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio parodų kūrimas tampa vis labiau diskursyvia veikla, orientuota į procesą, įvykį, naujų ir ilgalaikių ryšių kūrimą. Tad ir kuratorystė konceptualizuojama ne vien pagal tai, kas matoma parodoje ar ką teigia jos kūrėjai, bet plačiau – analizuojant parodos kūrimo sąlygas, procesus, gilinantis į tai, kas lieka už fizinės parodos erdvės ribų – intelektinius iššūkius, motyvacijas, bendradarbiavimo dinamiką ir eigą. Šiuolaikybės diskursą formuojančios parodos neretai orientuotos į bendradarbiavimą ir procesualumą, ilgalaikį tyrimą, kurio tikslas nėra griežtai apibrėžtas, o atrandamas tyrimo eigoje. Ir jei esminis lūžis kuratorystės kaip kūrybinės parodų praktikos formavimosi etape įvyko tada, kai tam tikrą objektyvų meno vaizdą kūrusias parodas pradėjo keisti interpretacines, paremtos individualiais, autoriniais jų kūrėjų požiūriais į meno lauko procesus ir problematiką, tai šiuolaikybėje meno apmąstymo ir konceptualizavimo išėitios pozicijų kiekis padidėjo tokiu mastu, kad jų tyrimui nuolat kuriamas naujas teorinis aparatas.

\* \* \*

Taigi, XX a. pabaigos – XXI a. pradžios parodų istorijoje ir kuratorystės diskurse parodų kūrimas konceptualizuojamas kaip reikšminga kūrybinė praktika, formuojanti požiūrį į meną, kurianti jo vertes ir prasmes, atskleidžianti jo sąsajas su socioistoriniu parodos atsiradimo kontekstu. Parodų istorijoje daugiausia dėmesio skiriama tiems kuravimo praktikų precedentams, kurie plėtė meno istorijos kanoną, siūlė naujus meno vertinimo kriterijus, jo apibrėžtis, kūrė naujus meno pristatymo būdus. Kuratorystės diskurse, kurį XX a. 10-ajame dešimtmetyje pradėjo plėtoti patys parodų kūrėjai, atsigrežiama į pokyčius šiuolaikinio meno parodų kūrimo srityje, tiriami kuratorių sąveika su kitais meno lauko agentais. Daug dėmesio skiriama individualioms parodų kūrimo metodologijoms, formuojančioms subjektyvias kuratorių pozicijas aktualių meno procesų bei meno istorijos atžvilgiu. Nuo XX a. pabaigos formuojamas požiūris į kuratorystę kaip į teoriją ir praktiką, meno kūrinis, jų idėjas, keliamas problemas sintezuojančią veiklą, reikšmingą meno raidos pokyčių inicijavimo mechanizmą. Teorinės *šiuolaikybės* refleksijos ir *kuratorystės išplėstame lauke* koncepcija dar labiau įtvirtina kuratorių veiklos reikšmę meno diskurse. XXI a. parodų kūrimas iškeliamas kaip vienas svarbiausių esamojo laiko suvokimo ir patyrimo struktūras kuriantis, dabarties pavidalus ir naujas žinių konfigūracijas produkuojantis kūrybinis aktas.

Šios parodų kūrimo tyrimo prieigos ne tik konstruoja požiūrį į išskirtinę kuratorystės reikšmę ir svarbą meno lauke, jos taip pat įvairiais būdais artikuluoja laiko ir erdvės

parametrus kaip svarbius kuratorystės sampratų raidai. Kuratorystė kaip nuo meno istorikų ir kritikų savo pobūdžiu ir funkcijomis besiskirianti kūrybinė praktika pradėjo formuotis tada, kai kuratoriai iškėlė savo tikslu parodose pristatyti laiko dar nepatikrintus meno pavidalus, jo idėjas, grįsdami tai subjektyviomis įžvalgomis. 1989-aisiais įvykęs erdvinis posūkis, lėmęs dabartinį kuratorystės suklestėjimą, atvėrė naujas meno teritorijas ir aktualizavo dabarties erdvėlaikio kaip tinklinės struktūros sampratą. Parodų medija – svarbiausia kuratorių kūrybinės raiškos sfera – iš esmės susijusi su erdvėlaikio kūrimu, leidžia laisvai manipuluoti laiko ir erdvės kategorijomis, steigti naujas jų konfiguracijas.

Kitose šios disertacijos skyriuose nagrinėjama, kaip Lietuvos kuratoriai parodose pristato istorinį laiką ir erdvę, kaip per jų prizmę konceptualizuoja meno lauko produkciją. Kadangi Lietuvoje kuratorystės ištakos glūdi ne muziejinėje parodų rengimo praktikoje, o meno kritikoje, daug dėmesio skiriama kritikų transformacijai į kuratorius, jų savivokos ypatumams, tekstų rašymo ir parodų kūrimo praktikų sąveikai.

## II. IŠPLĖSTA DABARTIS IR PRIDĖTINĖ PAVELDO VERTĖ: ANKSTYVOSIOS KURATORYSTĖS PRAKTIKOS

Ši darbo dalis skirta pirmosioms Lietuvoje kuruojamoms parodoms, surengtoms menotyriminkų ir meno kritikų 1988–1992 m. laikotarpiu – nuo politinės pertvarkos paskatintų Lietuvos meno lauko emancipacijos procesų pradžios<sup>124</sup> iki Šiuolaikinio meno centro (ŠMC) įkūrimo<sup>125</sup>. To meto Lietuvos meno lauko ypatumai jau neblogai ištirti ir akcentuojant radikalius meno raiškos, institucijų veiklos, kultūros politikos pokyčius, ir gilinantis į Atgimimo pradžios ir šiandienos visuomenės sąsajas. Pirmosios kuruojamos parodos vis dėlto iki šiol susilaukė tik fragmentiškų pastabų, o ne išsamios analizės. XX a. pabaigos tyrėjai daugiausia dėmesio skyrė naujiems reiškiniams ir diskursams<sup>126</sup>. Nuo XXI a. pradžios istorikai ir menotyriminkai vis daugiau domisi vėlyvojo sovietmečio kultūros lauko praktikomis, bet kuruojamos parodos vis tiek dar nesulaukė atidesnio jų žvilgsnio.

XX a. 9–10 dešimtmečių sandūroje vykusios sociopolitinės transformacijos keitė ir laiko suvokimą: gerai pažįstamas sovietmetis ėmė tolti ir virsti praeitimi, o dabartis atsivėrė nežinomybės pavidalu, masinančiu savo naujumu ir neribotos laisvės horizontais<sup>127</sup>. Pasak filosofo Leonido Donskio, keičiantis ideologijai ir vertybėms, „[...] socialinio ir kultūrinio atpažinimo mechanizmas neišvengiamai turėjo arba sutrikti, arba pradėti veikti pagal visiškai kitokį socialinės diferenciacijos režimą.“<sup>128</sup> Šiuo laikotarpiu, pereinant į naują posovietinės ir pokomunistinės realybės režimą surengtos kuruotos parodos meno lauke kaip tik ir atliko šio tarpininko – tarp praeitimi virstančio sovietmečio ir besikeičiančios dabarties – vaidmenį. Jos aktualizavo nacionalinio meno tradicijas, deideologizavo netolimos praeities meninę kūrybą,

---

<sup>124</sup> 1988 m. įsikūrė pirmoji menininkų grupė „Žalias lapas“, Kaune įsteigta pirmoji privati meno galerija „AL“, 1989 m. Lietuvos dailininkų sąjunga atsiskyrė nuo žinybinės organizacijos Maskvoje ir tapo nepriklausoma.

<sup>125</sup> Šiuolaikinio meno centras buvo reorganizuotas iš Vilniaus dailės parodų direkcijos, kuri savo ruožtu buvo įsteigta 1988 m., tobulinant Vilniaus dailės parodų rūmų veiklą. Išsamiau apie reorganizacijos procesus žr. Skaidra Trilupaitytė, „XX a. pabaigos kultūros karai ir posovietinio dailės gyvenimo lūžiai“, in: *Pažymėtos teritorijos*, sud. Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto Alba, 2005, p. 53–67.

<sup>126</sup> Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, „Pratarmė“, in: *Pažymėtos teritorijos*, p. 7.

<sup>127</sup> Kuratorius Kęstutis Kuizinas, kalbėdamas apie 1989-uosius, pažymi: „Iš esmės tai buvo pirmieji alternatyvių sprendimų metai, kai tuometinės M. Gorbačiovo „Glastnost“ politikos ir „Atgimimo“ bangos rėmuose kultūroje pradėjo materializuotis pačios drąsiausios idėjos. Nuo tada laikas Lietuvos meniniame gyvenime įgavo visai kitą pagreitį. Vaizdžiai tariant, jis nustojo tekėti įprasta vaga ir tiesiog pradėjo bėgti.“ Kęstutis Kuizinas, „Lietuvos dailė 1989–1999. Klausimai ir atsakymai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, p. 9.

<sup>128</sup> Leonidas Donskis, „Visiems laikams užgesusios galimybės“, in: Idem, *Tarp Karlailio ir Klaipėdos: visuomenės ir kultūros kritikos etudai*, Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 1997, p. 79.



siekė paversti ją integralia tuometinio meno diskurso dalimi bei formavo lietuviško meno identitetą nepriklausomybę atgaunančioje valstybėje.

Būdingas parodos, aktualizavusios nacionalinio meno tradicijas ir siekusios apjungti meno istoriją ir dabartį, pavyzdys – menotyrininkės Ramintos Jurėnaitės 1988 m. pabaigoje Vilniaus dailės parodų rūmuose surengta paroda *Liaudies meno tradicija XX a. lietuvių dailėje*. Pagrindinė parodos idėja puikiai iliustruoja politinio ir kultūros atgimimo procesų reikšmę vizualiųjų menų lauko praktikoms, nors pati kuratorė ir teigė, kad „su dabartiniais visuomeniniais judėjimais paroda nieko bendra neturi“<sup>129</sup>. Parodą sudarė liaudies meno dirbiniai (tekstilė, skulptūra), ankstesnių XX a. dešimtmečių dailė ir tuo metu kūrusių (ar tik pradėjusių kurti) menininkų – tapytojų, grafikų, skulptorių – darbai<sup>130</sup>, kuriuos vienijo lietuviškumas – specifinė kaimo tradicija paremta formų raiškos ir pasaulėjautos kategorija. Pasak R. Jurėnaitės, aukštos meninės kokybės kūrinius apjungiantis lietuviškumo motyvas sunkiai nusakomas žodžiais, bet juntamas akistatoje su kūriniiais, kuriuos atrenkant ji vadovavosi principu „mažai autorių, daug darbų“<sup>131</sup>. Ekspozitai erdvėje buvo išdėlioti pagal vizualaus panašumo principą, o ekspozicija skyrėsi nuo įprastų apžvalginėms parodoms. Atskirų autorių kūriniai buvo sukabinti ne vienoje linijoje, o skirtingame aukštyje, atskiriomis „salelėmis“, liaudies meno dirbiniai, pasiskolinti iš muziejų fondų, – ištraukti iš stiklinių vitrinų ir laisvai išdėlioti ant įvairių ekspozicinių paviršių, taip juos įtraukiant į dabarties meno diskursą. Tautinio meno klasikų kūrybos sugretinimas su jaunų autorių darbais taip pat buvo nemenka naujovė. Tad R. Jurėnaitei kartu su ekspoziciją jai padėjusiai kurti architektė Gražina Pajarskaite pavyko pasiekti numatytą tikslą – parodyti, kad „XX a. Lietuvos dailė – vientisas procesas“<sup>132</sup>. Šis tikslas sietinas su jau nuo tarpukario įvairių Lietuvos kultūros ir meno veikėjų propaguotą nuostata, kad grįžimas prie liaudies kūrybos paveldo garantuoja nacionalinės kultūros išlikimą bei yra svarbus šios kultūros modernizavimo veiksnys. Šios idėjos nepriklausomybės atgavimo laikotarpiu vėl atgijo ir buvo sėkmingai įgyvendinamos įvairiose kultūros lauko praktikose.

---

<sup>129</sup> „Liaudies meno tradicija XX a. Lietuvos dailėje“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 54. Pasak R. Jurėnaitės, paraišką surengti šią parodą ji pateikė Kultūros ministerijai dar prieš trejus metus iki parodos surengimo.

<sup>130</sup> Parodoje greta liaudies dirbinių rodyti 30 profesionalių menininkų sukurti kūriniai: grupės „Ars“ narių Antano Samuolio ir Viktoro Vizgirdos, taip pat Antano Gudaičio, Vlado Eidukevičiaus, Viktoro Petravičiaus, Telesforo Valiaus, Ričardo Vaitiekūno, Arvydo Šaltenio, Kęstučio Palioko, Rūtos Katiliūtės, Arūno Vaitkūno, Algimantės Stankūnaitės, Audros Petrašiūnaitės, Vyginto Paukštės, Eugenijaus Varkulevičiaus, Algio Skačkausko, Viktorijos Daniliauskaitės tapybos ir grafikos darbai bei Mindaugo Navako, Mindaugo Šnipo ir Artūro Railos skulptūros.

<sup>131</sup> „Liaudies meno tradicija XX a. Lietuvos dailėje“, p. 55–56.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 55.

Šis parodos pavyzdys taip pat liudija, kad 1988–1992 m. kuravimo praktikos Lietuvoje buvo lokalias. Atgimimo laikotarpio Lietuvos meno lauke vykusių procesų, nors jie ir buvo smarkiai veikiami iš išorės, dar negalima laikyti globaliais<sup>133</sup>. Tuo metu Lietuva dar tik žengė pirmuosius žingsnius link dalyvavimo tarptautiniuose meno produkcijos, sklaidos ir recepcijos tinkluose, kurie ėmė formotis 1989-aisiais po Berlyno sienos griuvimo, o konkrečius kontūrus įgijo tik XX a. 10-ajame dešimtmetyje, buvusio Rytų bloko šalyse pradėjus veikti Soroso šiuolaikinio meno centrams. Sąjūdžio metais Lietuvoje meno lauko emancipacijos procesai didžiąja dalimi buvo lygiagretūs politinei kovai už nepriklausomybę<sup>134</sup>. Beužgimstanti kuratorystė turėjo išpildyti jau kurį laiką vietos meno lauko dalyvių keliamus reikalavimus: reformuoti įprastą parodų rengimo tvarką bei pasiūlyti naują meninę parodų kokybę.

Šiame skyriuje nagrinėjamos Alfonso Andriuškevičiaus, Erikos Grigoravičienės, Elonos Lubytės ir Rasos Andriušytės parodos – tai pirmieji kuratorystės precedentai Lietuvoje. Jos sudarytos pagal autorines kuratorių koncepcijas ir daugiausia skirtos XX a. 7–9 dešimtmečių Lietuvos menui apmąstyti ir konceptualizuoti. Analizuojant parodų koncepcijas, jų problemų spektrą bei santykį su tuometiniu Lietuvos menotyros diskursu, aiškėja prieš nepriklausomybės atgavimą ir iškart po jos paskelbimo Lietuvos meno lauke susiformavusios kuratorystės sampratos. Parodų sandaros ir jų recepcijos tyrimas atskleidžia reikšmingus kuratorių savimonės aspektus, jų veiklos prasmę ir reikšmę tuometiniame meno lauke, padeda suvokti įtampų kupinas 1988–1992 m. Lietuvos meno gyvenimo realijas ir iššūkius, su kuriais susidūrė kuravimo pirmeiviai. Siekiant įvertinti šias parodas kaip reikšmingas naujo parodų tipo kūrimo iniciatyvas, gilinamasi į kuratorių intencijas, menotyrimines pažiūras

---

<sup>133</sup> Apie Lietuvos meno gyvenimo transformacijų specifiką daug rašiusi S. Trilupaitytė teigia: „[...] svarbu pabrėžti, kad lietuvių dailės „emancipacijos“ procesai vyko (ir tebevyksta) toli gražu ne pagal „vakarietiško“ dailės gyvenimo modelį.“ Žr. Skaidra Trilupaitytė, „Socialinių lūžių ir tęstinumų problema XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos – dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2006, t. 43: *Formų difuzijos XX a. dailėje*, sudarytojai Algė Andriulytė, Austėja Čepauskaitė, Viktoras Liutkus, p. 230.

<sup>134</sup> XX a. 9-ajame deš. Lietuvos meno lauke atsiradusias akcijas ir instaliacijas analizavusi menotyriminkė Živilė Kucharskienė teigia: „[...] nacionalinė retorika paveikė pirmųjų lietuviškų akcijų ir instaliacijų turinį. Ji veikė ir estetines idėjas, suponuodama veikiau jausmingą, nei kritišką meno ir gyvenimo reiškinių vertinimą [...] drauge su Lietuvos nepriklausomybės atkūrimu, nacionalinės retorikos aktualumas ima mažėti. Menininkai vis rečiau reaktualizuoja praeities reiškinius ir vis dažniau nuo jų atsiriboja.“ Žr. Živilė Kucharskienė, „Netradicinio meno ir nacionalinio išsivadavimo sąjūdžių sąsajos“, in: *Dailė, muzika, teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1998, p. 59–60. L. Jablonskienė, rašydama apie XX a. antrosios pusės Lietuvos meno raidą, pastebi: „Modernybei būdingą išsivadavimo siekį 9-ojo ir 10-ojo dešimtmečių sandūroje ryškiausiai įkūnijo politinė kova dėl Lietuvos Nepriklausomybės. Kultūros ir meno srityse tuo metu taip pat stiprėjo noras išsivaduoti – pirmiausia nuo tradicijos mitologizavimo ir ankstesniųjų hierarchinių struktūrų vyravimo.“ Žr. Lolita Jablonskienė, „Naujausiųjų laikų Lietuvos dailės istorijos klausimu“, in: *Menotyra*, 2002, Nr. 2 (27), p. 10, kursyvas teksto originale.

ir darbo metodus. Visa tai padeda sukurti visapusišką kuravimo praktikų ir kuratorystės sampratų formavimosi pradžios paveikslą.

## 2. 1. Konceptualios parodos: poreikis, siekiai, vertinimai

Sovietmečio Lietuvoje visos parodos buvo rengiamos pagal iš anksto numatytą metinį parodų planą, sudaromą LSSR Dailininkų sąjungos (DS) valdybos ir tvirtinamą LSSR Kultūros ministerijos Dailės skyriaus. Šis atsiskaitydavo prieš Kultūros ministrą, o jis – prieš Ministrų Tarybos pirmininką. Pasak S. Trilupaitytės, „idealūs“ meno gyvenimo modelis sovietmečiu atitiko ūkio planavimo principus, o meno lauko veikla buvo vertinama dažniausiai remiantis kiekybiniais rodikliais (surengtų parodų, dalyvių, atliktų darbų skaičiais)<sup>135</sup>. Kūrinius parodoms siūlydavo patys menininkai, vėliau juos atrinkdavo LSSR DS sekcijų (tapybos, skulptūros, grafikos) atstovai. Į vadinamąsias respublikines parodas darbus atrinkdavo iš LSSR DS valdybos narių sudarytas Parodų komitetas. Apžvalginių, respublikinių, Tapybos trienalės ir kitų prestižinių parodų ekspozicijas prieš pat atidarymą aplankydavo LKP CK atstovai, prižiūrėję ideologinį parodų turinį ir galėję pakoreguoti jų galutinę sudėtį. XX a. 9-ojo dešimtmečio antroje pusėje menininkai ir menotyrininkai pradėjo kvestionuoti tokią tvarką ir viešai prabilo apie nepakankamą parodų meninę kokybę.

1986 m. po pirmosios jaunųjų tapytojų surengtos akto parodos menotyrininkė Gražina Kliaugienė išreiškė kolektyvinį menotyrininkų rūpestį dėl parodų situacijos šalyje: „Jau senokai spaudoje buvo girdėti balsų, kad mūsų parodos gerokai suvienodėjusios, o gal tiksliau – sumargėjusios, nes, kaip teigė L. Laučkaitė, esama jose visko, išskyrus koncepciją“<sup>136</sup>. Aptardamas tais pačiais metais vykusią respublikinę teminę parodą *Žmogus ir aplinka*, menotyrininkas Viktoras Liutkus recenzijoje iškalbingu pavadinimu „Žingsnis koncepcijos link“ pažymėjo, kad parodos anotacijoje lyg ir buvo mėginimų suformuluoti jos koncepciją, žadėta „atskleisti ekologinių problemų atspindį meninėje kūryboje, išsiaiškinti, kuria linkme pakreipti kūrybines pastangas toliau vystant šią temą“<sup>137</sup>, bet koncepcijos raktazodžiu pasirinkta sąvoka „aplinka“ buvo pernelyg abstrakti ir plati, sukliudžiusi padaryti tinkamą atranką ir įgyvendinti deklaruojamą sumanymą. Paroda išėjo itin marga, nebuvo

<sup>135</sup> Skaidra Trilupaitytė, „Menininkų institucijos vėlyvučiu sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir atgimimas“, in: *Kultūrologija*, 2002, Nr. 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, sudarytoja Aleksandra Aleksandravičiūtė, p. 412.

<sup>136</sup> Gražina Kliaugienė, „Akto pirmoji“, in: Idem, *Straipsniai*, sudarytoja Danutė Zovienė, Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjungos PĮ Dailės leidybos ir informacijos centras, 1999, p. 129 (tekstas pirmą kartą publikuotas 1986 m. Viktoro Jonušo slapyvardžiu savitiraštyje *Literatūra ir menas*, 1986 11 15).

<sup>137</sup> Viktoras Liutkus, „Žingsnis koncepcijos link“, in: *Dailė*, 1989, kn. 28, p. 55.

lengva suvokti asmeninį menininkų požiūrį į temą, ir, anot V. Liutkaus, „iš esmės niekas nebūtų pasikeitę, jeigu paroda vadintųsi *Žemė – žmonių planeta* ar *Žmogus XX a. pabaigoje* ir pan.“<sup>138</sup> Sprendžiant iš šių pasisakymų, XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje Lietuvos meno lauke pamažu ryškėjo aiškias koncepcijas turinčių parodų poreikis<sup>139</sup>.

1987 m. prieš LSSR DS suvažiavimą surengtame forume *Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje* menotyrininkai, istorikai ir menininkai svarstė tuometinę Lietuvos meno būklę. Pasisakiusieji nuogaštavo, kad ji prastesnė nei literatūros. Aktualių dailės reiškinių suvokimo nemokoma mokyklose, o parodos taip pat neprisideda prie jos prestižo augimo, neatspindi jos aktualijų, nes rengiamos inertiškai, vyksta trumpai ir nėra konceptualios. A. Andriuškevičius diskusijoje teigė: „Parodų rengėjams reikėtų turėti svaresnių koncepcijų. Tie patys kūriniai, pateikti kitu aspektu, kitaip sugrupuoti, kitaip aprašyti, atsiskleistų nematyta vertę. Tokių parodų idėja gyva. Rengti jas yra pasisiūlę meno kritikai.“<sup>140</sup> Jam antrino ir kiti forumo dalyviai<sup>141</sup>, pabrėždami, kad parodų rengimo tvarka smarkiai atsiliko nuo meno aktualijų, parodos rengiamos nekūrybiškai, kūrinių atranka vyksta be aiškios argumentacijos, parodose greta pristatomi ir vertingi, ir mažiau vertingi, pagal užsakymą sukurti kūriniai. Šią situaciją siūlyta spręsti rengiant analitines, problemines parodas, kurios aktualizuoūtų tuometinius meno reiškinius ir juos konceptualiai pristatytų<sup>142</sup>.

Taigi, XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos Lietuvos meno lauke kuratorių rengiamos konceptualios parodos, kuriose būtų rodomi ne abstrakčia tema vienijami kūriniai, intertiškai iliustruojantys meno procesų tėkmę, o formuojamas kūrybiškesnis, aiškiais menotyriniais kriterijais paremtas, probleminis meno procesų vaizdas, buvo laukiamos ir trokšamos. Jos turėjo kelti vaizduojamojo meno lygį, keisti vangią parodinio gyvenimo kasdienybę, lavinti žiūrovus bei formuoti vertybinius meno kriterijus. Visas šias parodų misijas atlikti buvo pasiryžę menotyrininkai, o XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje kultūros lauką užliejusi

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>139</sup> Apie nuo 1988-ųjų išryškėjusį naujo tipo parodų poreikį rašė ir S. Trilupaitytė, analizuodama apžvalginių parodų reorganizavimo tendencijas. Žr.: Skaidra Trilupaitytė, „Apžvalginių dailės parodų reorganizavimo tendencijos Lietuvoje paskutiniame deš.“, in: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, p. 62–73.

<sup>140</sup> „Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje“, in: *Kultūros barai*, 1987, Nr. 11, p. 4.

<sup>141</sup> Forume pasisakė menotyrininkai Alfonsas Andriuškevičius, Laima Cieškaitė, Raminta Jurėnaitė, Irena Kostkevičiūtė, grafikai Bronius Leonavičius ir Vytautas Valius; skulptoriai Vytautas Karalius, Arūnas Kynas, Stanislovas Kuzma ir Mindaugas Navakas; istorikas Juozas Kudirka, etnografas Stasys Gutautas, istorikas Juozas Kudirka, filologas Rimantas Skeivys; filosofai Leonarda Jekentaitė, Krescencijus Stoškus ir kiti.

<sup>142</sup> „Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje“, p. 4–8, 21. 1989 m. Kauno dailės parodų rūmuose vykusį pačių menininkų, be atrankos komisijos pagalbos organizuota Respublikinė jaunųjų menininkų paroda sukėlė ir vyresnių, ir jaunesnių kritikų pasipiktinimą, nes neturėjo koncepcijos, buvo eksponuota per daug darbų. Pasak vieno iš poleminių straipsnių autorės Rasos Andriušytės, parodos „neturėtų būti respublikinės, metinės ar jubiliejinės. Jos turėtų būti pretekstas apmąstymams, kūrybos katalizatorius, ginčų objektas.“ Žr. Rasa Andriušytė, „Visiems reikliesiems pesimistams“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 2, p. 14.

pertvarkos banga tapo jų idėjų realizavimo katalizatoriumi. Kaip pastebi S. Trilupaitytė, šiuo laikotarpiu meno lauko pertvarkos procesai priklausė ne vien nuo institucijų: „Kvestionuojant sustabarėjusius dėsnius, spontaniškai neigiamas pasenęs mąstymas, o nauji veiklos principai dar nefunkcionuoja, todėl pokyčiai dažniausiai priklauso nuo aktyvesnių asmenybių, atskirų grupuočių iniciatyvos.“<sup>143</sup> Pakeisti parodų rengimo tvarką ir suteikti joms naują kokybę XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje buvo kolektyvinis Lietuvos meno lauko dalyvių rūpestis. Jo veiklą administravusi LSSR Kultūros ministerija padėjo įgyvendinti jų siekius<sup>144</sup>.

Pirmosios kuruojamos meno parodos Lietuvoje iki XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios vadintos autorinėmis arba koncepcinėmis<sup>145</sup>, siekiant atskirti jas nuo ankstesnių teminių ir pabrėžiant, kad „iš viršaus“ gaunamus temų sąrašus ir anoniminius formalios kūrinų atrankos vykdytojus pakeitė kuratoriaus kaip konceptualaus pasakojimo autoriaus figūra. Tiesa, kaip pastebėjo L. Jablonskienė, XX a. 9–10 dešimtmečių sandūroje žodžio „konceptija“ reikšmės buvo gana miglotos:

Parodos-projektai pas mus anksčiau vadinti konceptualiomis parodomis, lyg ir ne iki galo išsiaiškinus šios sąvokos reikšmę: ar konceptija tai požiūris, kurį kaip literatūrą iliustruoja specialiai parinkti kūriniai, ar sumanymas (projektas), kurį įgyvendinus, gimsta tam tikras tekstas, galbūt ir ne tiksliai suprojektuotas, o gerokai labiau daugiasluoksnis. 9–10 dešimtmečių sandūrai organiškesnė pirmoji samprata. Viena, pirmieji parodų kuratoriai buvo geri dailės kritikai, parodomis vizualizavę savo pažiūras. Kita vertus, pati dešimtmečių ribos dailė, tuometinė svarioji jos dalis skatino tokią konceptualumo versiją. Dauguma kūrinių buvo pasyvūs bet kokių konceptų atžvilgiu ir kaip tik dėl to jungėsi į daugiau ar mažiau vientisas vienakryptes ar priešstata grindžiamas schemas<sup>146</sup>.

Nors pirmųjų kuruojamų parodų autoriai ir suvokė koncepcijas kaip idėjinį parodos pagrindą, iliustruojamą pasirinktais kūriniais, jas pasitelkdavo ne vien savo individualioms kritinėms pažiūroms vizualizuoti, bet ir siekdami kitų su to meto Lietuvos meno lauko aktualijomis susijusių tikslų. Koncepcijos turėjo padėti išsiaiškinti ne tik XX a. 9–10 dešimtmečių sandūros, bet ir smarkiai individualizuotos ir tuo pačiu mistifikuotos sovietmečio meninės kūrybos paslaptis, atskleisti ir praplėsti iki tol menkai nagrinėtas kūrinių prasmes ar net padėti

<sup>143</sup> Skaidra Trilupaitytė, „Menininkų institucijos vėlyvuojū sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir atgimimas“, p. 410.

<sup>144</sup> Kultūros ministerija įtraukė kuruojamas parodas į metinių parodų planus ir suteikė joms prestižinius ekspozicinius plotus.

<sup>145</sup> Taip jos vadintos viešose pasisakymuose, parodų recenzijose ir kitose dokumentuose, o trys pirmosios kuruotos parodos *Mitas dabarties tapyboje*; *Liaudies meno tradicija XX a. lietuvių dailėje*; *Žmogaus ženklai* – pristatytos 1991 m. atskiroje periodinio žurnalo *Dailė* skiltyje „Autorinės parodos“, atskiriant jas nuo apžvalginių, personalinių ir kito tipo parodų. Žr. *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 48–56.

<sup>146</sup> Lolita Jablonskienė, „Dešimtmečio fragmentai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, p. 5.

jas sukurti. Pasitelkiant koncepcijas taip pat buvo stengiamasi reformuoti parodų rengimo tvarką ir ieškoma būdų į aktualų kultūros diskursą integruoti sovietmečio Lietuvos meno palikimą.

1992 m. Kęstutis Kuizinas taip apibrėžė koncepcijų vaidmenį:

Kiekviena unikali, atsakingai surengta paroda – tai savotiškas pjūvis, įvairiais aspektais parodantis meninės kultūros būklę. Pasirinktoji parodos koncepcija sąlygoja pjūvio gylį, kertamų sluoksnių (kultūros aspektų) įvairovę bei atidengiamų reiškinių akivaizdumą<sup>147</sup>.

Šie apibūdinimai atitinka tuomet vyravusį požiūrį į kuruojamų parodų svarbą kultūros raidai. Jie taip pat liudija, kad 1988–1992 m. kuratorystė, nors dar ir ne visateisė kūrybinė veikla, o tik bemaž archeologinį pobūdį turinti nauja meno kritikų ir menotyrininkų veiklos rūšis, buvo vertinama pirmiausia už kuratorių gebėjimus atlikti nebanalius, kruopščiai apgalvotus meno interpretavimo gestus. Pasitelkę koncepcijas, tinkamai pasirinkę tyrimo instrumentus kuratoriai galėjo atskleisti naujus, neįgudusiai akiai nematomus ar nuo jos sąmoningai slėptus praeities ir dabarties meno sluoksnius. Atlikdami tokius pjūvius, pirmųjų kuruotų parodų sudarytojai rėmėsi menotyros mokslo metodais, intuityvia ir emocionalia reakcija į patinkančius kūrinius arba derino abu šiuos būdus. Visais atvejais jie parodas konstravo kaip vizualius tekstus – menotyrinius pasakojimus, turinčius fiksuotas prasmes, gautas sudėjus atliktų tyrimų rezultatus. Labai svarbus buvo ir žodinis sumanymas, kurio artikuliacijai pirmųjų kuruotų parodų autoriai skyrė ypatingą dėmesį, motyvuodami kone kiekvieną savo pasirinkimą ir kuo išsamiau išaiškindami savo idėjas.

XX a. pabaigos Lietuvos menotyros diskurse 1988–1992 m. kuratorių surengtos parodos vertinamos palankiai. XX a. 9–10 dešimtmečių Lietuvos meno lauko raidos apžvalgose teigiama, kad šios parodos demonstravo „menotyros pastangas koreguoti taip ir neparašytą XX a. antrosios pusės Lietuvos dailės istoriją“<sup>148</sup>, plėtė ir pildė įteisintą simbolinę tvarką ir formavo naują sovietinio laikotarpio vertybių hierarchiją<sup>149</sup>, „susistemino tai, kas sklandė pokalbiuose ir straipsniuose“<sup>150</sup>, „išjudino sustingusį dailės gyvenimą [...] ir buvo nukreiptos prieš menininkus unifikuojančią parodų struktūrą, vyraujančius parodų tipus“<sup>151</sup>. Skirtingas pirmųjų autorinių parodų kuratorių naudotas strategijas 1992 m. apibendrinusi

<sup>147</sup> „Ilgų klausimų interviu“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 03 28, p. 8.

<sup>148</sup> Skaidros Trilupaitytės išsakyta mintis. Žr. „Kuruojamų parodų patirtis“, p. 4.

<sup>149</sup> Lolita Jablonskienė, „XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos dailės parodų muziejinės tendencijos“, in: *Menotyra*, 2001, Nr. 4 (25), p. 37–38.

<sup>150</sup> L. Jablonskienės išsakyta mintis. Žr. „Kuruojamų parodų patirtis“, p. 6.

<sup>151</sup> Renata Ščerbavičiūtė, „Katalogas ir ekspozicija“, in: *Dailė*, 2002, Nr. 2, p. 20–21.

menotyrininkė Tojana Račiūnaitė siūlė palyginti meninę kūrybą su gamta, konceptualią parodą – su parku, kuriame ši gamta sukultūrinta, o kuratorių įsivaizduoti kaip šio parko architektą. Tuomet, pasak jos, A. Andriuškevičiaus parodos primintų

[...] XVII a. reguliariusius arba geometrinius parkus. Meno kūriniai čia paklūsta jų prasmes sisteminančių kategorijų sąrangai, vidinės geometrijos dėsniams. Peizažinio parko tipui atstovautų Ramintos Jurėnaitės paroda „Liaudies meno tradicija XX a. lietuvių dailėje“. Landšaftas čia formuojamas laisvai gretinant praeities ir dabarties kūrinius, kuriant plastinius dialogus...[...] Jurėnaitė išskleidžia sunkiai nusakomą lietuviškumo sąvoką. [...] Gamta čia liečiama tik iš išorės, neskrodžiant jos giliųjų struktūrų. [...] Paroda „Veiksmas ir vaizdinys“ – tai tarsi mišraus tipo parkas. Autorės koncepcija yra peizažinės dvasios [...], ir geometrinio kūno [...] <sup>152</sup>.

Šie poetiniai palyginimai gana tiksliai nusako skirtingų 1988–1992 m. laikotarpio parodų kuratorių darbo modelius bei jų požiūrius į meno istoriją, o pasitelkta analogija su gamta ir jos sukultūrinimu išreiškia laikotarpiui būdingą kuratorystės kaip meno „korpuso“ tvarkymo akto sampratą.

## **2. 2. Vaizdų tvarkos paradigmos: *Mitas dabarties tapyboje ir Nakties ir dienos tapyba***

Vienos pirmųjų kuruojamų parodų, kuriose buvo aiškiai deklaruota jas sudariusio asmens autorystė bei sukurtas menotyrinėmis įžvalgomis paremtas parodos pasakojimas – meno kritiko Alfonso Andriuškevičiaus *Mitas dabarties tapyboje* (1988) ir *Nakties ir dienos tapyba* (1990). Šiame poskyryje tiriama, kaip ir pagal kokius principus jos buvo sukurtos, kokias naujas požiūrio į lietuvių tapybą perspektyvas pasiūlė ir kokius požiūrius į kuratoriaus veiklą formavo vietos meno lauke.

### **2. 2. 1. Nuo kritikos prie kuravimo: metodo klausimas**

Pirmasis įgyvendinti konceptualių parodų idėją ėmėsi A. Andriuškevičius, 1988 m. sudarydamas parodą *Mitas dabarties tapyboje*. Jau tuomet jis buvo aktyvus Lietuvos meno procesų dalyvis. Rašyti kritikos tekstus pradėjo dar XX a. 8-ajame dešimtmetyje, nors meno

---

<sup>152</sup> Tojana Račiūnaitė, „Refleksijai nuteikianti paroda“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 6, p. 20.

istoriją studijavo savarankiškai<sup>153</sup>, taip pat domėjosi filosofija, literatūra, estetika, bendravo su rašytojais, tapytojais, skulptoriais ir kitomis kūrybingomis asmenybėmis, inteligentijos atstovais. Savo menotyrines ir estetines nuostatas ilgainiui išdėstė daugiau nei 300 straipsnių<sup>154</sup>, juose nuosekliai dokumentavo ir analizavo Lietuvoje vykusias meno parodas ir procesus, atskirų menininkų kūrybą ir pavienius kūrinius. Menotyrininkė Linara Dovydaitytė, įvertindama A. Andriuškevičiaus indėlį į Lietuvos menotyros raidą, išskiria du jo kritinei veiklai būdingus bruožus: struktūralistinį instrumentarijų ir savirefleksyvumą. Pirmasis A. Andriuškevičiaus tekstuose išsikristalizavo dar XX a. 9-ajame dešimtmetyje ir, anot L. Dovydaitytės, „pakėlė lietuviškos dailės kritikos reitingus suteikdamas metodiškumo, kurio ši disciplina ilgą laiką stokojo.“<sup>155</sup> Savirefleksyvumas jo rašiniuose reiškia vertinimo kriterijų ir paties vertinimo akto viešinimą:

Andriuškevičiaus tekstuose vertinimas niekada nėra „slapto“ žinojimo išraiška, priešingai – vertinimo procedūra nuolat vyksta teksto aikštelėje, demonstruojant matavimo prietaisus ir išradinėjant naujus (tokius kaip paties apibrėžtas kūrinio „valentingumas“), galop – pačią vertinimo procedūrą panaudojant kaip kūrybinę strategiją struktūruojant tekstą ir renkantis kalbėjimo būdą (straipsniai – tezės, žaidimas dalijant plusus ir minusus ir pan.)<sup>156</sup>.

A. Andriuškevičiaus parodas irgi galima laikyti kritikos išraiškos forma – vizualiais *tekstais* apie vertybes, kurias jis atrado jas įkūnijančiuose meno kūriniuose, taip pat apie jo siūlomus šių vertybių sisteminimo ir pristatymo būdus.

Struktūralizmo – humanitarinių ir socialinių mokslų metodologinės krypties – atstovai, į tiriamąjį objektą žvelgdami kaip į uždara korpusą konkrečiu laiko momentu, jį grindžiančias neįsisąmonintas gilumines struktūras siekia atskleisti įvairiomis procedūromis. Jie atkreipia dėmesį būtent į prasmę steigiančius elementų santykius, kurie „aiškinami per binarines opozicijas, nes santykis atsiranda sąveikaujant priešingiems struktūros elementams.

---

<sup>153</sup> A. Andriuškevičius Vilniaus universitete studijavo rusų filologiją, vėliau dirbo Kraštotyros draugijoje ir studijavo Istorijos instituto aspirantūroje, kur 1973 m. apsigynė disertaciją *Lietuvių valstiečių baldų rūšys ir tipai XIX a. – XX a. I pusėje*. 1974–1990 m. jis dirbo Filosofijos, sociologijos ir teisės institute (dabar – Lietuvos kultūros tyrimų institutas), 1989–2001 m. dėstė Vilniaus dailės akademijoje, nuo 1993 m. vadovavo Dailės istorijos ir teorijos katedrai.

<sup>154</sup> Daugelis A. Andriuškevičiaus įvairiuose laikraščiuose ir žurnaluose paskelbtų straipsnių vėliau išleisti knygų pavidalu: *Lietuvių dailė: 1975–1995* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997); *Lietuvių dailė: 1996–2005* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006). Jis taip pat išleido knygą *Grožis ir menas lietuvių estetikoje 1918–1940* (Vilnius: Mintis, 1989) ir sudarė *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998).

<sup>155</sup> Linara Dovydaitytė, „Alfonso Andriuškevičiaus kritika: 1975–2005“, in: *Pro AA prizmę. Su Alfonsu Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė*, Vilnius: Modernaus meno centras, 2013, p. 315.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 318.



Kaip tik šios opozicijos, o ne panašumai, struktūralistų manymu, ir turi rūpėti tyrinėtoji<sup>157</sup>. Svarbiu struktūralistinės metodologijos bruožu laikytinas „subjekto „pašalinimas“ iš tiriamų socialinių reiškinių taip, kad būtų išsaugotas gamtamokslinis santykio objektas / subjektas – tyrinėtojas traktavimas.“<sup>158</sup> Atliekant struktūrinę (ar jai giminingą semiotinę) dailės kūrinio analizę, į jį tyrimo metu žiūrima kaip į uždarą ir nekintančią visumą. Palikus nuošalyje sukūrimo istoriją, paskirtį, kūrėją, jo intencijas, biografiją ir t. t., nagrinėjama tik kūrinio sandara, regimųjų elementų tarpusavio sąveika. Struktūralizmo požiūriu, tokios analizės pakanka suvokti kūrinio prasmę, jo autorius nėra laikomas visų kūrinio reikšmių šaltiniu, o pats kūrinys nėra jo individualios išraiškos produktas.

Vienas žymiausių struktūralizmo atstovų, antropologas Claude Levi-Strauss'as, tęsdamas lingvisto Ferdinando de Saussure'o išplėtotą struktūrinę kalbos teoriją, kurioje šis atskyrė kalbą kaip taisyklių visumą nuo šnekos – individualaus kalbos akto, tyrė giminytės, mentaliteto ir mitologijos struktūras. Veikale *Mitologikos* (1964–1971) C. Levi-Strauss'as atliko daugiau nei tūkstančio įvairių Šiaurės ir Pietų Amerikos indėnų mitų struktūrinę analizę. Mitus jis skaidė į reikšmės vienetus – mitemas (tapatinamas ne su personažu, o su jo funkcija, pvz. sukčiavimo veiksmą įvairiose mituose įkūnija vis kiti veikėjai – varnas, vilkas ir kt., tačiau svarbiausia – jų atliekamas veiksmas) ir grupavo jas į tam tikrus elementų santykius reprezentuojančius pluoštus (kultūra / gamta, mirtis / gyvybė ir pan.) Atlikęs tokią analizę, priėjo išvadą, kad visi mitai, nepriklausomai nuo jų atsiradimo konteksto ir juose pasakojamų istorijų, turi tas pačias gilumines struktūras, mitinio ir mokslinio mąstymo logika mažai kuo skiriasi, o pats mitas „yra kalba, bet kalba, kuri veikia tokia aukštame lygmenyje, kuriame prasmė, jei taip galima pasakyti, *atskyla* nuo lingvistinio pagrindo, ant kurio ji buvo pradėjusi vystytis“<sup>159</sup>.

C. Levi-Strauss'o tyrimai, turėję didžiulę įtaką XX a. antrosios pusės Europos intelektualios minties raidai, rado atgarsį ir Lietuvos intelektualinėje aplinkoje – daugiausia dėl Algirdo Juliaus Greimo ir Norberto Vėliaus lietuvių mitologijai skirtų studijų<sup>160</sup>. A. Andriuškevičius C. Levi-Strausso ir F. de Saussure'o tekstus skaitė dar studijuodamas

---

<sup>157</sup> Ieva Rusteikaitė, „Claude'as Levi Straussas ir struktūrinės antropologijos aukso dešimtmečiai: 100-ąsias gimimo metines paminint“, in: *Tautosakos darbai*, 2008, Nr. XXXVI, p. 272.

<sup>158</sup> Vida Gumauskaitė, *Struktūralizmo apmatai: sąvokos, metodas, filosofija*, Vilnius: Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas, 2000, p. 10.

<sup>159</sup> Claude Levi-Strauss, „Mitų struktūra“, in: *Mitologija šiandien. Antologija*, sud. A. J. Greimas, T. M. Keane, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 54.

<sup>160</sup> Šių mokslininkų straipsniai ir knygos spausdinti ir sovietmečiu, keletas mokslinių studijų buvo perleista po nepriklausomybės atgavimo: Norbertas Vėlius, *Chtoniskasis lietuvių mitologijos pasaulis: folklorinio velnio analizė*, Vilnius: Vaga, 1987; Norbertas Vėlius, „Lietuvių mitologijos rekonstrukcija“, in: *Tautosakos darbai*, 1993, t. 2 (9), p. 54–70; Algirdas Julius Greimas, *Lietuvių mitologijos studijos*, Vilnius: Baltos lankos, 2005.

kalbotyrą Vilniaus universitete ir rašydamas diplominį darbą apie kalbą kaip ženklų sistemą tarybinėje kalbotyroje. Nežinia, ar tai tiesiogiai paveikė jo požiūrio į meną formavimąsi, bet sprendžiant iš jo kritikos tekstų, akivaizdu, kad meno kūrinuose jis dažniausiai ieško paslėpto universalaus prado, žiūri į juos kaip į ženklus, nurodančius į giluminius prasmės klodus, o tuos, kurie tik „atspindi“ epochą ir „nekalba nieko daugiau“, laiko prastais<sup>161</sup>. Šis požiūris byloja, kad A. Andriuškevičiui buvo nesvetimas struktūrinis mąstymas, nors jis pats vėliau teigė priešingai: „Man artima vadinamoji reliacionistinė kryptis, Stolnitzo tipo, kai postuluojuama suvokiamo objekto, jo grožio, estetiškumo priklausomybė nuo subjekto. Aš prieš objektyvistinę estetiką“<sup>162</sup>. Vis dėlto, nagrinėdamas meną, atskaitos tašku jis pasirenka patį kūrinį, o ne jo kūrėją ar jį supančią aplinką (nors nevengia aptarti ir pastarųjų). Susiaurindamas interpretacinį lauką iki kūrinio, jis perkelia reikšmių kūrimo procesą ant savęs, tarsi pasirinkdamas kalbėti už menininkus arba padėdamas jiems tas reikšmes „ištransliuoti“ skaitytojams ir žiūrovams. Ši nuostata yra iš esmės struktūralistinė, o taip pat paremta kritiko saviraiškos noru ir požiūriu į meno kritiko(s) tikslus ir uždavinius.

Pradėjęs kritiko veiklą, A. Andriuškevičius daug dėmesio skyrė modernaus meno, kuris, pasak jo, tuomet buvo „modernios kultūros pasiilgusių žmonių meniu dalis“<sup>163</sup>, pažinimui. Visapusiškam pažinimui reikalingus įrankius konstravosi pats. Negavęs akademinio menotyrinio pasiruošimo, tai darė pirmiausiai aktyviai bendraudamas su savo kartos tapytojais – Linu Katinu, Algimantu Kuru, Valentinu Antanavičiumi ir kitais, lankydamasis menininkų dirbtuvėse, parodose, taip pat skaitydamas menotyros, estetikos, filosofijos veikalus. Prieš publikuodamas meno kritikos tekstą, išdėstytas mintis apie kūrinų formaliąją pusę A. Andriuškevičius dar ilgai tikrindavosi su bičiuliais menininkais<sup>164</sup>. Į savo veiklą jis žiūrėjo itin atsakingai, nes kritiko užduotis, pasak jo – „palaikyti menininką, išpopuliarinti jį ar nuimti nuo jo aurą, *padėti žmonėms suprasti jo kūrybos principus*“<sup>165</sup>. Uoliai atlikdamas tarpininko funkciją, kritiką jis laikė meno savimone, kuri privalo būti konceptuali, t. y. naudodama menotyrines koncepcijas iš kūrinio galinti „iškelti giliausias ir nestereotipines prasmes“<sup>166</sup>. Siekdamas atitikti šiuos sau kaip kritikui keliamus reikalavimus ir laikydamasis struktūralistams artimos nuostatos, kad kūriniai yra galingų kultūros reikšmių

<sup>161</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Kostas Dereškevičius. Karvė prie plento. 1972“, in: *Kultūros barai*, 1993, Nr. 6, p. 16.

<sup>162</sup> „Kaip manai, kas tu esi? Alfonsą Andriuškevičių kalbina Arūnas Sverdiolas ir Saulius Žukas“, in: *Baltos lankos*, 2007, Nr. 24, p. 36.

<sup>163</sup> *Ibid*, p.38.

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 37, kursyvas mano.

<sup>166</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Dailėtyra kaip dailės savimonė“, in: *Idem, Lietuvių dailė 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 305.

nešėjai, savo tyrimus jis iš žodžių kalbos sričių perkėlė į parodų salę, tapdamas kuratorystės pradininku Lietuvoje.

### 2. 2. 2. Prasmingos paveikslų rikiuotės

Paroda *Mitas dabarties tapyboje* vyko Vilniaus dailės parodų rūmų pietinėje salėje 1988 m. rugpjūčio 12 – rugsėjo 19 d. Joje pristatyti 15 Lietuvos menininkų<sup>167</sup> nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigos iki 9-ojo dešimtmečio pabaigos sukurti kūriniai – 50 tapybos darbų ir asambliažų. Dauguma jų anksčiau nebuvo viešai eksponuoti ir atkeliavo į parodą tiesiai iš menininkų dirbtuvių.

Pasak kuratoriaus, visus atrinktus kūrinius vienija mitinis mąstymas. Tai esą neįsisąmonintų mentalinių procedūrų – pagrindinių būties priešybių įvardijimo, performulavimo ir neutralizavimo – būdu sprendžiamos esminės būties problemos.<sup>168</sup> Teigdamas, kad „pats mitas tėra stiprus ten, kur stipri tapyba“<sup>169</sup> A. Andriuškevičius imasi struktūralistinės Lietuvos tapybos analizės, į tyrimo lauką įtraukdamas jam gerai pažįstamus įvairių kartų tapytojų kūrinius. Kaip pastebi L. Dovydaitytė, A. Andriuškevičiaus prieiga iš esmės skyrėsi nuo tuo metu Lietuvos menotyrininkų plačiai naudoto formos aprašinėjimo. Tekstuose nagrinėdamas kūrinius, A. Andriuškevičius irgi rėmėsi formaliais kriterijais, tačiau „į formą sutelkta analizė paviršiun traukė ne palaidas jos dalis, o pačią konstrukciją kaip reikšmingą kūrinio struktūrą, teikiančią mums kolektyvinius vaizdinius ir mitus.“<sup>170</sup> Tokia sisteminė, metodologiškai pagrįsta kūrinių analizė, leidžianti individualių autorių kūriniuose ieškoti universalių, pačių kūrėjų neįsisąmonintų prasmų, atvėrė naujas tuometinės Lietuvos menotyros ir parodų kūrimo perspektyvas.

Aiškindamas parodos koncepciją, A. Andriuškevičius pažymi, kad paprastai mitas suvokiamas dvejopai: kaip žanras, kurį kai kurie tapytojai naudoja sąmoningai ir kuriam būdingi tam tikri siužetai, personažai ir simboliai, arba kaip specifinė mąstymo struktūra, „organizuojanti“ bet kokį, vadinasi, ir vaizdinį, pasakojimą<sup>171</sup>. Pirmoji jo įvardyta mito traktuotė siejama su mito stilizacija, kurią galima atpažinti iš paveikslų siužeto ir tam tikrų vaizdo elementų. Tuo tarpu antroji suteikia jam daugiau interpretacinės laisvės sprendžiant,

<sup>167</sup> Parodoje dalyvavo Antanas Gudaitis, Linas Katinas, Vincas Kisarauskas, Algimantas Kuras, Antanas Martinaitis, Henrikas Natalevičius, Šarūnas Sauka, Algimantas Skačkauskas, Mindaugas Skudutis, Raimundas Sližys, Leopoldas Surgailis, Arvydas Šaltenis ir Ričardas Povilas Vaitiekūnas.

<sup>168</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Mitas dabarties tapyboje“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 46.

<sup>169</sup> *Mitas dabarties tapyboje*: Parodos katalogas. Vilnius: Lietuvos TSR Dailininkų sąjunga, Lietuvos TSR dailės fondas, 1988, p. 2.

<sup>170</sup> Linara Dovydaitytė, „Alfonso Andriuškevičiaus kritika: 1975–2005“, p. 315.

<sup>171</sup> *Mitas dabarties tapyboje*, p. 2.

kokie vaizdo elementai ar motyvai atspindi minimas mąstymo struktūras. Taigi, imdamasis tirti lietuvių tapybą per mito prizmę, A. Andriuškevičius joje ieško ir sąmoningų mito panaudojimo atvejų, ir neįsisąmonintų mitinio mąstymo apraiškų. Tai jis atlieka interpretuodamas tapytojų sukurtus vaizdus, nagrinėdamas jų regimąsias savybes: kompoziciją, formas, spalvas. Tokiūs analizės rezultatai leidžia svarstyti apie mito reiškimosi tapyboje būdus, priemones ir tikslus.

Kūriniai parodoje *Mitas dabarties tapyboje* buvo suskirstyti į grupes, kurias A. Andriuškevičius išskyrė remdamasis Algirdo Greimo, Mirce Eliade ir Jelizaro Meletinskio įžvalgomis. Į pirmąją pateko kūriniai, interpretuojantys *kosmogoninius*, arba pasaulio atsiradimo mitus, pavyzdžiui, parodos katalogo viršelyje reprodukuotas Lino Katino paveikslas *Siluetas, I* (1987), kurio centre nutapyta kiaušinio pavidalo forma primena daugelį kosmogoninių mitų simbolių [il. 1]. Kita grupė – *antropogenezės*, žmogaus kilmės, mitai. Čia rodytas ir Valentino Antanavičiaus asambliažas *Figūra* (1977), kuriame žmogaus figūra sukonstruota iš civilizacijos liekanų ir jai, anot Andriuškevičiaus, „rimtai gresia dezintegracija, o drauge ir susiliejimas su natūra, t. y. chaosu.“<sup>172</sup> Dar viena tapybos darbų grupė atstovavo *kultūrinio herojaus* mitą. Jai priklausė, pavyzdžiui, Šarūno Saukos *Autoportretas nr. 4* (1985), kuriame kultūriniu herojumi autorius vaizduoja pats save. Andriuškevičius taip pat išskyrė paveikslų grupę, skirtą *kosminių ciklų* mitams, pasakojantiems apie istorinę žmonijos raidą. Čia tarp kitų paveikslų atsidūrė Antano Martinaičio *Abrakadabra* (1982–1985), Arvydo Šaltenio *Autobuse* (1973–1979). Anot kuratoriaus, šie darbai kelia klausimus apie tai, kuria kryptimi eina žmonija – „į aukso amžių ar iš jo.“<sup>173</sup>

Kiekvienoje grupėje darbai sąlygiškai atstovavo mitiniame mąstyme besireiškiančių binarinių opozicijų kategorijas: *kultūra / natūra* (pavyzdys – Eugenijaus Cukermano *Grafiti*, 1977), glaudžiai susijusi su *kosmoso / chaoso* priešprieša (Henriko Natalevičiaus kūrinys, 1982) ir *gyvųjų / gyvųjų mirusiųjų* opozicija. Pastarąją įkūnijo įvairių pavidalų kaukes vaizduojantys paveikslai. Greta kūrinių parodos salėje buvo pateiktos E. Meletinskio, A. J. Greimo, C. Levi-Strausso, Karlo Gustavo Jungo citatos, padedančios pagrįsti kuratoriaus sumanymą, ir kai kurių darbų nuotraukos<sup>174</sup>. Tad *Mitas dabarties tapyboje* pateikė gana išsamų kuratoriaus sukurtą pasakojimą apie lietuvių tapybos mitiškumą – vizualiomis

<sup>172</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Mitas ir mūsų nūdienė tapyba“, in: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 7, p. 33.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>174</sup> Pavyzdžiui, parodos skyriuje, skirtame kultūrinio herojaus mitui, šalia tapybos darbų rodyta Jono Švažo paveikslas „Vytautas Montvila“ (1973) nuotrauka.

priemonėmis išreikštas pagrindines būties kategorijas. Tapytojų sukurti paveikslai, parodoje susieti kuratoriaus koncepcijos, kaip individualios menininkų saviraiškos produktai neteko savo autonomijos ir tapo kuratoriaus sumanymą pagrindžiančiais vizualiais teiginiais.

Kita A. Andriuškevičiaus kuruota paroda – *Nakties ir dienos tapyba* – vyko toje pačioje Vilniaus dailės parodų rūmų salėje<sup>175</sup> 1990-ųjų rugpjūčio 22 – rugsėjo 7 dienomis. Joje buvo pristatyti 26 tapybos kūriniai ir asambliažai, sukurti dešimties autorių<sup>176</sup> nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio iki 10-ojo dešimtmečio pradžios.

Šioje parodoje kuratorius dar aiškiau pasiūlė pažvelgti į tapybą per binarinių opozicijų prizmę: vienu kūrėjų darbai buvo pristatyti kaip „nakties“, kitų – kaip „dienos“ reiškiniai. Šias talpias poetiškas metaforas A. Andriuškevičius pasirinko skirtingos vaizdo motyvų kilmės ir pobūdžio, skirtinga maniera nutapytiems ir skirtingą poveikį žiūrovams darantiems kūriniais apibūdinti. Šie skirtumai, pasak jo, Lietuvos tapyboje buvo ryškūs nuo XX a. pradžios. Iki 7-ojo dešimtmečio vidurio „dienos“ ir „nakties“ autorių priešprieša nebuvo tokia akivaizdi, bet, tapybai palapsniui atsikratant „oficialumo“ ir tampant „autentiškesnei“, vis labiau išryškėja šios pirmapradės kategorijos ir tapybos lauke įsigali jų pusiausvyra<sup>177</sup>. Pademonstruoti šios pusiausvyros galimybę, bent iš dalies atskleisti „dieninio“ ir „naktinio“ meno įvairovę ir suteikti žiūrovui įvairių estetinių išgyvenimų – tai kuratoriaus suformuluoti parodos *Nakties ir dienos tapyba* uždaviniai<sup>178</sup>.

Pagrįsdamas savo įžvalgas, A. Andriuškevičius ir vėl pasinaudojo struktūralistiniais įrankiais: vieną po kito analizavo paveikslų „sluoksnius“. Pirmą įvertino tai, kas juose vaizduojama („dalykinį sluoksnį“), paskui – kaip vaizduojama (kokia naudojama meninė kalba), ir galiausiai – kokias idėjas sugestijuoja kūriniai. Atlikęs šį tyrimą, jis priėjo išvadą, kad „nakties“ autorių – K. Dereškevičiaus, V. Antanavičiaus, Š. Saukos, J. Gasiūno ir R. Sližio kūrinuose vyrauja žmogaus atvaizdas, nestinga transformuotų socialinės tikrovės vaizdų, fantastinių ritualų ir antropomorfizuotų daiktų [ il. 2]. Visa tai tapoma ekspresyviai arba siurrealistine maniera, pasitaiko dadaistinių elementų, ir tokie vaizdai „dažniausiai perša idėją, jog blogio, chaoso, bjaurumo šaknys glūdi žmogaus sukurtose struktūrose, jo prigimtyje, elgesyje, psichikos gelmėse.“<sup>179</sup> „Dienos“ autorių – A. Švėgždos, V. Paukštės, K. Zimblytės, V. Žuko, H. Čerapo tapyba, priešingai, sugestijuoja grožio, harmonijos, gėrio

<sup>175</sup> Keletas darbų buvo eksponuoti ir 2 aukšto koridoriuje, ant išorinės salės sienos.

<sup>176</sup> Parodoje dalyvavo Valentinas Antanavičius, Kostas Dereškevičius, Jonas Gasiūnas, Šarūnas Sauka, Raimundas Sližys, Henrikas Čerapas, Vygantas Paukštė, Algimantas Švėgžda, Kazė Zimblytė, Vaidotas Žukas.

<sup>177</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Nakties“ ir „dienos“ tapyba“, in: *Krantai*, 1990, Nr. 7–8, p. 57.

<sup>178</sup> *Nakties ir dienos tapyba*: Parodos katalogas, Vilnius: Lietuvos dailės parodų direkcija, 1990, p. 2.

<sup>179</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Nakties“ ir „dienos“ tapyba“, p. 59.

idėjas, kurios išreiškiamos trejopai: realistine maniera vaizduojant tikrovės objektus (A. Švėgžda); naiviojo meno stiliumi tapant pirmąjį pasaulio vaizdus (V. Paukštė); kuriant abstrakčius, nieko nevaizduojančius, bet tarsi spinduliuojančius šviesą ir primenančius apie dvasinį pasaulį paveikslus (K. Zimblytė)<sup>180</sup>.

Parodos erdvėje darbai eksponuoti laikantis atlikto tyrimo rezultatų: salė padalinta į dvi dalis, vienoje jos pusėje rodyti „nakties“, kitoje – „dienos“ tapytojų kūriniai. Ekspozicija prasidėjo nuo „nakties“ tapybos. Kiekvienas autorius buvo pristatytas keliais greta iškabintais darbais<sup>181</sup>. Kūrinių pateikimas ir kuratoriaus pasiūlytos tapybos interpretacijos sukėlė nemažai poleminių atgarsių tarp menininkų ir menotyrininkų. Vieni iš jų stoji į kuratoriaus pusę ir palaikė jo sumanymą, kiti smarkiai sukritikavo. Ši nuomonių konfrontacija atskleidė skirtingas meno lauko agentų vertybines nuostatas ir išryškino skirtingus jų lūkesčius, susijusius su kuruojamomis parodomis.

### 2. 2. 3. Menininkų ir kritikų reakcija

Paroda *Mitas dabarties tapyboje* beveik nesukėlė atgarsių to meto spaudoje. Galima spėti, kad atsidūrusi tarp daugybės tuomet rengiamų tapybos parodų, ji nesudomino naujovių ištroškusių apžvalgininkų, nes dalyvių pavardės buvo gerai žinomos. Kūrinius parodai atrinko ne komisija, o gerbiamas ir didelį simbolinį kapitalą turintis meno kritikas, kurio autoriteto galbūt niekas nesiryžo kvestionuoti. Recenzentai veikiausiai stokojo ir aiškesnių vertinimo kriterijų. Paroda buvo paremta tyrimu, atliktu laikantis aiškių metodologinių nuostatų, tad jos aprašymas reikalavo atitinkamos menotyrinės kompetencijos. Vienintelis parodos apžvalgininkas idėją surengti autorinę parodą įvertino teigiamai, pabrėždamas, kad *Mitas dabarties tapyboje* esą galėjo suteikti žiūrovams daugybę malonumų: „nevaržomai mąstyti, [...] leistis nešamam bevalių svajonių, [...] atsiduoti spalvų ir linijų ekstaziškai apvalančiai sugestijai“<sup>182</sup>. Diskutuodamas su A. Andriuškevičiumi dėl kūrinių atrankos, jis pažymėjo, kad *Mitas dabarties tapyboje* – „savotiškas meno kūrinys, jei meną apibūdinsime kaip atranką ir interpretaciją. Apibūdinti jį galima ir kaip žaidimą, tada – norėdami įsijungti, turime priimti pradininko nustatytas taisykles.“<sup>183</sup> Šios Sauliaus Stomos išsakytos mintys liudija, kad XX a.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 58–59.

<sup>181</sup> Jau nuo sovietmečio apžvalginėse parodose, pavyzdžiui, Vilniaus tapybos trienalėje, kiekvienas autorius buvo dažniausiai pristatomas 3-4 kūriniais, jie eksponuoti vienas šalia kito. Tokį eksponavimą įdiegė ilgametis LSSR Dailininkų sąjungos Tapybos sekcijos pirmininkas tapytojas Jonas Švažas (1925–1976). Žr. Irena Kostkevičiūtė, *Jonas Švažas*, Vilnius: Vaga, 1985.

<sup>182</sup> Saulius Stoma, „Pasaulis – mitas“, in: *Literatūra ir menas*, 1988 09 10, p. 12.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 12.

9-ojo dešimtmečio pabaigoje parodų apžvalgininkai dėmesį sutelkdavo pirmiausia į meno kūrinius – pagrindinius įspūdžių bei kitų vertingų (ir sunkiai išmatuojamų) parodų teikiamų patirčių šaltinius. Išsikėlus užduotį atskleisti parodos kaip organizuotos kūrinių visumos sumanymą, jos vertė apibrėžiama per analogiją su meno kūryba, kuri to meto meno diskurse pirmavo prieš kūrybines parodų rengimo praktikas.

Vertinant šią parodą bendrame to meto Lietuvos kultūros kontekste, reikėtų pažymėti, kad XX a. pabaigoje Lietuvoje buvo pastebimai išaugęs susidomėjimas mitologija. Skelbtos N. Vėliaus, A. J. Greimo, M. Gimbutienės studijos, skirtos lietuvių folkloro, senojo baltų tikėjimo tyrimams. Šie tyrimai siekė parodyti lietuvių tautinės kultūros savitumą, o tuo pačiu ir atskleisti universalias, laikui nepavaldžias joje slypinčias reikšmes. Atsigręžimą į belaikę mitologinę plotmę taip pat galima stebėti ir kitose to meto parodose. Anot D. Citvarienės, XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje praeities mitologizavimas Lietuvos meno lauke pasireiškė etninių tradicijų paieškomis, dėmesiu „tautinio“ meno ar „nacionalinės“ meno mokyklos sampratos problemoms. Šį mitologizavimą iliustruoja tuo metu vykęs „tyliųjų rezistentų“ pripažinimas, sovietmečiu slopintų tautiškų, katalikiškų pradų paieškos to meto parodose (R. Jurėnaitės *Liaudies meno tradicija XX a. lietuvių dailėje*, taip pat *Bažnytinio meno paroda* (1990) ar *Velykinė dailės paroda* (1992)) ir tuo metu intensyviai besikuriančių menininkų grupuočių programos<sup>184</sup>.

Parodą *Mitas dabarties tapyboje* taip pat galima traktuoti kaip mitologizavimo tendencijos apraišką, nors jos kuratorius savo žvilgsnį nukreipė ne į praeitį, o į dabartį ar net į ateitį. Kiek nutoldamas nuo „grynos“ struktūralistinės analizės, tekstuose apie parodą A. Andriuškevičius samprotauja ir apie mitinio mąstymo tapyboje raidos tendencijas. Komentuodamas kultūrinio herojaus mitą, jis pažymi, kad lietuvių tapyboje ryškėja tendencija vaizduoti ne praeities ar dabarties politinius ir istorinius veikėjus, bet personažus iš archajinės, tradicinės mitų sistemos<sup>185</sup>. Rašydamas apie chaoso ir kosmoso ar kultūros ir natūros priešpriešą, pamini, kad šios dvi kryptys lietuvių tapyboje vis mažiau siejamos su politika ir ideologija ir vis labiau – su realia kūrėjų supančia aplinka: peizažais, daiktais<sup>186</sup>. Šie komentarai apibendrina jo tyrimų rezultatus ir tuo pat metu liudija, kad minimi pokyčiai yra susiję su istoriniu laiku ir tapytojų savivoka, neretai problemišku jų santykiu su aplinka.

---

<sup>184</sup> Daiva Citvarienė, „Ideologijų kova: meno diskursas istorijos lūžyje“, in: *Kultūrologija*, Vilnius, 2007, t. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*, sudarytoja Rasa Vasiniauskaitė, p. 359.

<sup>185</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Mitas ir mūsų nūdienė tapyba“, p. 34.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 35.

Tapytojų „eskapizmas“ į mitologinę plotmę, akcentuotas A. Andriuškevičiaus, byloja ir apie to meto Lietuvoje (ir daugelyje kitų Rytų Europos šalių) vyravusį specifinį meno autonomijos ideologizavimą, kuris pasireiškė pabrėžtinu politinių temų, siužetų, socialinio ir kultūrinio aparato elementų vengimu. Meno autonomija buvo laikoma universaliai reikšminga, kadangi žymėjo Vakarų Europos kultūros svarbą ir priešinimąsi sovietinei sistemai:

Meno autonomijos universalizavimo ir siejimo su laisve ideologija lėmė stiprią šio regiono kultūros lauko mitologizaciją, kuri suteikė vietiniams intelektualams galimybę kurti savo kultūrinį identitetą per integraciją su europine vertybių sistema. Būtent mitas, būdamas nesamos, negalimos realizuoti dabartyje pilnatvės metafora, įkūnijantis nepatenkinamus poreikius bei suteikiantis tikrovės skaitymo principą, įkūnytą normose, vertybėse, nuostatose ir t.t. (Ernesto Laclau), leido menininkams, primantiems modernizmo diskursą, jaustis ne tik sudarantiems atsvarą sovietiniam kultūros modeliui, bet ir dalyvaujantiems universalioje, platesnėje nei klasinė ar tautinė bendruomenė sferoje<sup>187</sup>.

Taigi, parodoje *Mitas dabarties tapyboje* kuratoriaus sukurtas konceptualus pasakojimas, viena vertus, įtaigiai demonstravo tuometinės lietuvių tapybos belaikiškumą, universalių, neideologizuotų vertybių puoselėjimą, bet iš kitos pusės, teigė ir priešingus dalykus – kad mitinis mąstymas yra ideologinės menininkų pozicijos išraiška. Ir nors patys menininkai galbūt taip savo kūrybos nevertino ir neanalizavo, kuratoriaus pasiūlyti kūrinių atrankos ir grupavimo kriterijai liudijo apie A. Andriuškevičiaus norą susieti XX a. 7–9 dešimtmečių tapybos diskursą su visuomeniniu kontekstu, parodyti jo kūrėjus ne vien kaip meno lauko, bet ir sociumo narius, išryškinti ir naujai apibrėžti kūrinių politinį aspektą.

Po dvejų metų surengta *Nakties ir dienos tapyba*, nors veikė labai trumpai, sulaukė gana didelio rezonanso spaudoje. Kritikavusioms parodą menotyrininkei G. Kliaugienei ir grafikei Jūratei Stauskaitei labiausiai kliuvo A. Andriuškevičiaus pasiūlytos „nakties“ ir „dienos“ metaforos, kėlusios tiesiogines asociacijas su griežtu meno skirstymu į „gerą“ ir „blogą“. Tokia kūrinių tvarka joms atrodė abejotina, nes, anot G. Kliaugienės, „kraštutinybės mene [...] atrodo kaip sovietinis išmislas. Taip kaip „geriukai“ ir „blogiukai“ filmuose apie karą su vokiečiais. O juk gyvenime (ir tikrame mene) viskas gerokai sudėtingiau.“<sup>188</sup> J. Stauskaitė išreiškė menininkų nuogąstavimus dėl konceptualias parodas rengiančių kritikų: „Sudarytojas nedvejodamas ir be ceremonijų suskirstęs tapybą į dvi (juodą ir baltą) spalvas, suteikia jai arbitro vaidmenį amžinoje gėrio ir blogio priešpriešoje. Ir jaučiasi tą darbą atlikęs

<sup>187</sup> Daiva Citvarienė, „Ideologijų kova: meno diskursas istorijos lūžyje“, p. 341–342.

<sup>188</sup> Gražina Kliaugienė, „Normalūs“ ar „geri“?, in: *Lietuvos aidas*, 1990 08 30, p. 8.



taip gerai, kad nors imk ir patikėk tokia meno (o ir gyvenimo) skurdybe<sup>189</sup>. G. Kliaugienė ir J. Stauskaitė kėlė klausimą apie simbolines menotyrininko galias vertinti ir apibendrinti. Anot jų, vargu ar apskritai kuratorius gali sau leisti kalbėti už menininkus ir jų kūrinius, parodos sudarymo „receptas“ – labai įtartinas, nes paremtas kuratoriaus idėja, o kūriniai ją tik iliustruoja. Be to, pasak J. Stauskaitės, pasirinkti menininkai anaipol nėra nauji, o jau „išbandyti laiko ir mito šlove“, populiarūs ir kūriniuose gvildena „madingas“ temas<sup>190</sup>. Iš šio įvertinimo aišku, kad A. Andriuškevičiaus pasiūlytas kūrinių skirstymas, autorių atranka bei jos kriterijai kėlė abejonių ir rūpesčių įpratusiems prie parodų, kuriose idėjas „transliuoja“ ir emocijas sužadina vien tik menininkų kūriniai, bet jokių būdu ne kokie nors tarpininkai. Kuratoriai, savaip klasifikuodami kūrinius ir remdamiesi menotyrinėmis įžvalgomis kurdami ryšius tarp jų, veikiau tik trukdo menininkams komunikuoti su žiūrovais. Savo idėjas jie galėtų realizuoti nebent pasitelkę naujus jaunų menininkų darbus, bet ne žaisti su brandžių, pripažintų autorių kūrinių. Be to, šie vertinimai byloja, kad meninę kūrybą recenzentės suvokė kaip kur kas paslaptingesnę, sudėtingesnę ir vargu ar pasiduodančią griežtam skirstymui individualią menininkų raišką.

Kita recenzentų grupė – menotyrininkai K. Kuizinas, E. Grigoravičienė, V. Liutkus, T. Račiūnaitė – nekvestionavo kuratoriaus galios daryti panašius apibendrinimus ir interpretavo parodos „tekstą“. Vieni – vadovaudamiesi A. Andriuškevičiaus pasiūlytas „įrankiais“ (vertindami paveikslo plotmes, jų keliamas nuotaikas), kiti – tiesiog aprašydami įspūdžius (K. Kuizinas), arba diskutuodami su A. Andriuškevičiumi dėl autorių atrankos (V. Liutkus). Taikliai kritinę polemiką reziūmavo E. Grigoravičienė, pasiūlydama žiūrėti į šią parodą kaip į kultūros faktą, tekstą, tam tikrą diskursą, „ne tiek nukreiptą į atskiro kūrinio prasmes ir vertę, kiek kuriantį logocentrines, visą kultūrą aprėpiančias mentalines struktūras“<sup>191</sup>. Tuometiniame Lietuvos meno lauke tai reiškė naują parodos kaip kūrybinės menotyrininko praktikos sampratą. Po parodos praūžusi kritinė polemika parodė, kad Sąjūdžio laikais Lietuvoje egzistavo gana skirtingi požiūriai į kuruojamas parodas. Vienas grindžiamas parodos kaip interpretacinės menotyrininko veiklos verte, jo gebėjimu kurti autorinius pasakojimus, remiantis savo simboliu kapitalu, profesine nuovoka, tyrimais. Kitas siūlė žvelgti į kuratorių kaip į menininkus „aptarnaujantį“ agentą, kurio kūrybinės galios turėtų apsiriboti vertingų kūrinių kolekcijos sudarymu, o vertė turėtų būti nustatoma

---

<sup>189</sup> Jūratė Stauskaitė, „Labanakt?!“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 09 15, p. 6.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>191</sup> Erika Grigoravičienė, „Nakties ir dienos tapyba“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 11, p. 24.

intuityviai, remiantis gebėjimu „pajusti ir atskleisti meno kūrinys jo nepakartojamas, nesurūšiuojamas, nesuklasifikuojamas savybes“<sup>192</sup>.

Apibendrinant galima teigti, kad A. Andriuškevičiaus kuruotos parodos XX a. pabaigos Lietuvos meno lauke demonstravo naujas parodų kūrimo perspektyvas. Jis pirmasis Lietuvoje sumanė surengti parodas pagal aiškias koncepcijas, rodant jose aukštos kokybės ir meninės vertės kūrinius (rastus menininkų dirbtuvėse), ir pats šią idėją įgyvendino. Kuruodamas parodas, kaip ir rašydamas kritikos tekstus, jis struktūralistiškai žiūri į meno kūrinius kaip į ženklus, nurodančius į giluminius prasmės klodus, ieško juose pastovių, belaikių, universalių prasmų, arba, vartojant C. Levi-Strauss'o žodyną – mitemų, nekintančių prasmės vienetų. Kūrinių suskirstymas į grupes pagal regimas ir/ar žodžiais apibūdinamas savybes turėjo įtaigiai pademonstruoti mitinio mąstymo lietuvių tapyboje gajumą (*Mitas dabarties tapyboje*) ar pirmapradžių būties kategorijų vizualią išraišką ir jų pusiausvyrą, pasak A. Andriuškevičiaus „oficialumo atsikratančiame“ tapybos lauke (*Nakties ir dienos tapyba*).

Konceptualios parodos ne tik pristato vien vertingus kūrinius, bet iškeldamos jų giliausias, neįprastas, su universaliomis vertybėmis susijusias prasmes, dar labiau padidina jų simbolinę vertę. Tokioje parodoje vaizdo prasmė ne tik nebūtinai yra kūrinio autoriaus numatyta – ji tarsi atskyla ir nuo paties paveikslų, tapybinės substancijos. Kūrinys kaip individualios menininko saviraiškos produktas netenka autonomijos ir tampa „tik“ vizualių teiginių bendrame kuratoriaus sumanytame pasakojime, logocentrinėje struktūroje. Didžiųjų politinių permainų laikais A. Andriuškevičius, regis, tokiu būdu stengėsi patikimai įteisinti tam tikrą sovietmečio vaizduojamojo meno dalį – neoficialią menininkų kūrybą (tuo metu ją imta vadinti *nonkonformistine*), pristatyti ją ne kaip abejotinos vertės istorinį paveldą, o kaip neatskiriamą nuo dabarties meno ir kultūros gyvenimo, galinčią peržengti laiko ir erdvės ribas, kitaip tariant, mėgino ją „subalansuoti“ naujesiems, taip pat ir būsiesiems žiūrovams ir interpretuotojams.

Atrodytų, kad ir kritikai, ir ypač menininkai turėjo tik džiaugtis kuruojamomis parodomis. Tačiau taip nebuvo. Pastarieji nuogąstavo, kad „arbitro“ vaidmuo, sprendžiant pamatinius būties ir kultūros klausimus suteikiamas vien tapybai, paliekant nuošalyje kitas meno rūšis, abejojo kuratoriaus teise daryti interpretacijomis pagrįstus apibendrinimus, kalbėti už menininkus ir jų kūrinius. Sąjūdžio laikais modernistinė meno kūrybos samprata buvo ypač gaji. Meno autonomijos idėją sutapatinus su kūrybos ir bendrai individo laisve,

---

<sup>192</sup> Jūratė Stauskaitė, *op. cit.*, p. 6.

įsitvirtino tikėjimas kūrybos originalumu, autoryste, menininko kompetencija. Kadangi menininkas atrodė esąs visų reikšmių šaltinis, o kūrinys – jo individualios išraiškos produktas, kūrinio prasmės kontrolė privalėjo likti jo rankose. Be to, pagal modernistinį įsitikinimą, vizualus kūrinys turi paveikti žiūrovą be žodžių. Sovietmečio Lietuvoje susiformavo dar vienas įsitikinimas, kad kritiko statusas meno lauke yra kur kas menkesnis nei menininko. Todėl tai, kad kritikas ėmė tvarkyti paveikslus pagal išankstinį žodinį planą, turėjo atrodyti tiesiog nepakenčiama. Negelbėjo net ir pastangos iš kritikų pusės kuratorystės vertę apibrėžti per analogiją su meno kūryba.

Žvelgiant iš šiandienos perspektyvos, abi A. Andriuškevičiaus kuruotos parodos – reikšmingi XX a. pabaigos Lietuvos meno gyvenimo įvykiai, formavę naują požiūrį į parodų kūrimą kaip į kūrybinę bei mokslinę menotyrininkų veiklą, skatinančią naujų požiūrių į meno istoriją ir dabartį formavimąsi bei raginančią susimąstyti apie kūrybinės veiklos prigimtį ir galimas jos išraiškas.

### **2. 3. Dvejopa vaizdų prigimtis: *Veiksmas ir vaizdinys***

Struktūralistinėmis nuostatomis paremta ir meno kritikės E. Grigoravičienės kuruota paroda *Veiksmas ir vaizdinys. 7–9 dešimtmečių lietuvių dailė*, vykusi Vilniaus dailės parodų rūmuose 1992-ųjų balandį, kaip tik juos pertvarkant į ŠMC. Tuomet ji buvo palankiai įvertinta už elegantišką ekspoziciją, įdomias kūrinių interpretacijas, bet dar daugiau susilaukė priekaištų, pirmiausia už tekstuose išplėtotas idėjas ir vizualaus jos pristatymo netolygumą. Parodos koncepcijos, sukūrimo konteksto ir kuratorystės strategijų tyrimas skirtas išsiaiškinti, kaip kuratorei pavyko realizuoti ambicingą sumanymą – parodyti lietuvių tapybai būdingus modernistinius vaizdo kūrimo principus.

#### **2. 3. 1. Jaunųjų kritikų teksto malonumai**

E. Grigoravičienė kūrybinę veiklą pradėjo XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje, po dailės istorijos studijų Valstybiniame dailės institute<sup>193</sup>. 1989–1994 m. ji dirbo Šiuolaikinio meno centre<sup>194</sup>, publikavo parodų recenzijas bei poleminius straipsnius kultūrinėje spaudoje, redagavo savaitraščio *7 meno dienos* dailės skiltį (1992–1995). Tekstuose ji dažnai reikšdavo (savi)kritiškas pastabas apie meno istorikų ir kritikų profesiją, kokybės reikalavimo požiūriu

---

<sup>193</sup> Dailės institute E. Grigoravičienė studijavo 1983–1989 m.

<sup>194</sup> Iki 1992 m. – Dailės parodų direkcija.

jos nuostatos artimos A. Andriuškevičiaus<sup>195</sup>. Tekstų kokybę ji taip pat siejo su menotyros metodologijų išmanymu ir tinkamu jų taikymu nagrinėjant kūrinis, akcentavo būtinybę įvardyti tyrimui naudojamus instrumentus, jų pasirinkimo motyvą, aktualumą humanitarinių mokslų kontekste: „Konceptualumo reikalavimą perfrazuočiau į reikalavimą atskleisti kortas, aiškiai apibūdinti metodą [...] ir nurodyti pirminius šaltinius“<sup>196</sup>. Toks metodologinio skaidrumo reikalavimas susijęs su menotyros diskurso atsinaujinimu XX a. 9–10 dešimtmečių sandūroje. Kaip taikliai pastebėjo T. Račiūnaitė, posovietinės Lietuvos meno istorijos formavimosi procesai prasidėjo tuo metu, kai tarptautiniame teoriniame menotyros diskurse buvo paskelbta meno istorijos pabaigos (taigi, ir „autorius mirties“) idėja:

[...] ši pabaiga Lietuvos meno istoriją palietė kaip švelnus, radikalių permainų nenešantis, tačiau gairus vėjelis: nuo devinto dešimtmečio pabaigos galima pastebėti terminijos atsinaujinimą, susidomėjimą netyrinėtomis, sovietmečiu draustomis ar vengtomis populiarinti dailės sritimis. Menotyryniame diskurse atsirado „meninės savimonės“, „meno funkcijos“ sąvokos, imtas akcentuoti kūrinio kontekstas, pradėtos nagrinėti nemeninės meno kūrinio aplinkos, vaizduotės ir mąstymo struktūros<sup>197</sup>.

Kokybiniai menotyros pokyčiai sudarė palankų kontekstą jaunų kritikų veiklai, kurioje ryškėjo ir nauji jų profesinės savimonės bruožai. Ne mažiau nei vyresni kolegos, jaunieji kritikai buvo pavargę nuo „mandagios, beasmėniškos, iki kaulų skausmo nuobodžios, niekieno, išskyrus pačius autorius ir jų šeimos narius, neskaitomos kritikos“<sup>198</sup>, tekstų, kuriuose dominavo „švelnus prelegentų išplakimas“<sup>199</sup>, o taip pat – nuo nuobodžių, nekonceptualių apžvalginių parodų, kurių recenzijas buvo galima rašyti į priekį<sup>200</sup>. Jau studijų metais jie galėjo susipažinti su užsienio muziejų ir laikinų parodų ekspozicijomis, tad pasisakė už „normalias“, vakarietiškus standartus atitinkančias parodas ir aktualius, su tų dienų mokslo problematika susijusius meno vertinimus. Keisti jų netenkinusią tekstų ir parodų kokybę bei atnaujinti menotyros discipliną jie siekė patys, besiremiami mokytojų ir kolegų įdirbiu, bet aklaai juo nesivadovaudami, kupini entuziazmo skleisti naujas idėjas,

---

<sup>195</sup> Tarp kitų svarbių savo mokytojų, daug dėmesio skyrusių ne tik studentų lavinimui, bet ir savarankiškomis studijoms, ji išskiria menotyryninkus Joną Umbrasą, Ireną Vaišvilaitę, Ramintą Jūrėnaitę, Laimą Petrusevičiūtę. Žr. Erika Grigoravičienė, „Savimonės keblumai“, in: *Kultūros barai*, 1991, Nr. 3, p. 14.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>197</sup> Tojana Račiūnaitė, „Reprezentacija ir meno istorijos pabaiga“, in: *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis*, sud. Jolita Mulevičiūtė, Dalia Klajumienė, Vilnius: Lietuvos dailės istorikų draugija, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 9.

<sup>198</sup> Kęstutis Kuizinas, „Naujajam kalba“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1991 01 09, p. 4.

<sup>199</sup> Erika Grigoravičienė, „Savimonės keblumai“, p. 13.

<sup>200</sup> Kęstutis Kuizinas, „Naujajam kalba“, p. 4.

peržiūrėti įsisenėjusias menotyros klišes<sup>201</sup>. Daugelis jų noriai bendradarbiavo su menininkais, parodų kūrimą ir organizavimą traktavo ne kaip autonominę veiklą, o kaip integralią savo profesinės raiškos terpę<sup>202</sup>.

Vienas iš svarbių pokyčių, pastebimas XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios meno kritikų tekstuose – posūkis į individualumą temų ir kalbos lygmenyje. Rašydama apie 1991-ųjų metų lietuvių meno kritikos naujoves, T. Račiūnaitė teigė: „[...] minties plastika, žodžio gestas, bartiškas teksto „malonumo“ kūrimas – tai poza ir sykiu apčiuopiama individualybės dalis, nes flirtuoja ir šmaikštuoja tik taip, kaip moki ir kaip tau atrodo žavu, o intriguoji tuo, kuo pats stebiesi“<sup>203</sup>. Suasmenintas naujų rašinių charakteris (būdingas ir A. Andriuškevičiaus tekstams) nurodo į laipsnišką kritinės minties slinktį nuo kūrinių vertinimo link individualaus jų patyrimo išraiškos. Dėmesys teksto kalbos grožiui, graškčiai minties sklaidai, propaguotas A. Andriuškevičiaus ir jo dažnai cituojamo R. Barthes'o, regis, padėjo jaunesiems kritikams formuoti profesinę tapatybę, suvokti tekstų rašymą ne tik kaip kūrinių analizę, bet ir kaip savęs pačių pažinimo įrankį<sup>204</sup>.

Kalbėdama apie jaunųjų kritikų patirtą prancūzų struktūralizmo įtaką, E. Grigoravičienė pažymėjo, kad jos karta vyresniųjų beprasmiškai kaltinama negebėjimu atlikti formaliąją kūrinių analizę. Pasak jos, kritiko užduotis – „[...] ne aprašyti plastinę struktūrą, o, laisvai operuojant ja, kaip ženklų sistema, spėlioti reikšmes (signifikatus)“<sup>205</sup>. Ji taip pat akcentuoja rašymo akto svarbą:

Kelio įvaizdis atskleidžia šiuolaikinio rašymo esmę ir minties sklaidą. Tikslas – priversti prabilti pasąmonę [...] turėtų racijos, jei nevadintume jo tikslu. Menotyros tekstai uždengiami „nekaltybės plėve“ tada, kai jie turi išankstinį tikslą. Jie beviltiškai atskirti ir nuo plastinės, ir nuo žodinės kalbos, jiems nelemta įsiskverbti į kūrinių esmę, į „giliuosius sluoksnius“. [...] Sykių supratęs, kad kalba yra uždara sistema [...], norisi nerti į jos gelmes,

<sup>201</sup> 1990 m. žurnale *Kultūros barai* publikuotoje diskusijoje su vyresnėmis kolegėmis (Irena Vaišvilaite, Jolita Mulevičiūtė, Giedre Jankevičiūtė, Rasa Janonyte) apie lietuvių meno istorijos būklę E. Grigoravičienė antrino pasisakiusioms už lietuvių meno istorijos permąstymą, pagrindinių tarp vizualaus meno tyrinėtojų vyravusių „prietarų“ atsisakymą: pavyzdžiui, XX a. 7-ojo dešimtmečio meno išaukštinimo arba hipertrofuoto 4-ojo dešimtmečio išaukštinimo. Plačiau žr.: „Trečia nemušta karta“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 3, p. 30–34.

<sup>202</sup> 1991 m. svarstydamą apie menotyros padėtį Dailės institute, E. Grigoravičienė gana kategoriškai teigė: „Visi manė, kad menotyros menininkai – tai nenusisekę dailininkai, kurie meno (t.y. amato) specifikos nesupranta, o kitų interesų neturi“. Žr. Erika Grigoravičienė, „Savimonės keblumai“, p. 13. Tačiau 1989-aisiais ir kiek vėliau šią mokslo įstaigą baigę menotyros menininkai gana aktyviai įsijungė į parodinių gyvenimų, dalyvavo meno renginiuose ir juos inicijavo. Pavyzdžiui, K. Kuizinas, būdamas vos 23 metų, 1991 m. paskirtas Dailės parodų direktijos vadovu, 1990 m. Ernestas Parulskis su bendraminčiais įsteigė ir dalyvavo menininkų grupės „Naujosios komunikacijos mokykla“ veikloje, Saulius Grigoravičius kartu su skulptoriumi Gedimynu Urbonu 1993 m. įsteigė nevyriausybinę organizaciją „Jutempus tarpdisciplininiai meno projektai“ ir kt.

<sup>203</sup> Tojana Račiūnaitė, „Čiuožimas ant ledo – 1991“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 01 25, p. 7.

<sup>204</sup> Ryškių individualumo požymių galima rasti E. Grigoravičienės, T. Račiūnaitės, K. Kuizino, Ievos Kuizininės, Herkaus Kunčiaus, Virginijaus Kinčiničiūto tuo metu publikuotuose straipsniuose.

<sup>205</sup> Erika Grigoravičienė, „Savimonės keblumai“, p. 14.

paklusti jai [...] Tapytojas tapydamas, o rašytojas (menotyrininkas) rašydamas ir atsiduria „nuolatinėje savo dabartyje“[...] <sup>206</sup>.

Kritikos tekstų rašymas čia suvokiamas kaip kūrybos aktas nesiekiant iš anksto numatyto tikslo, išlaisvinantis rašantįjį, suteikiantis malonumą ir kartu atveriantis gilumines kūrybos prasmes, o kalba su savo apribojimais skatina konstruoti individualizuoto patyrimo struktūras. Šį požiūrį į meno kūrybą kaip ženklų sistemas, o į kritiką – kaip menininko agentą, interpretacijos būdu kuriantį vaizdų prasmes, E. Grigoravičienė išplėtojo ir jos kuruotoje parodoje *Veiksmas ir vaizdinys*.

### 2. 3. 2. Aprašyti ir parodyti meno raiškos skirtumai

Žurnale *Kultūros barai* iš anksto publikuotame tekste E. Grigoravičienė įvardijo parodos atsiradimą paskatinusias priežastis: Lietuvoje jaučiamas reikšmingų apžvalginių parodų stygius, nėra šiuolaikinio meno muziejaus ir, nors gerų kūrybinių sukurta tikrai nemažai, bet ilgus metus nekūrybiškai rengtos parodos iškreipė meno istorijos paveikslą: „Keli mūsų meno plėtotės dešimtmečiai praktiškai nuėjo nežinion, nes „respublikinių“ parodų kataloguose regime visai ne tuos kūrybinius“<sup>207</sup>. Pasak jos, Lietuvos meno istorija per sovietmetį išgyveno nuosmukį, tad atliekant jos rekonstrukciją ar interpretaciją, verta pasikliauti autoriniu žvilgsniu, nes „penkerių dešimtmečių kolektyvinės menotyrinės [...] minties deformacijos žymiai pranoko meno raidos deformacijas“<sup>208</sup>.

XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje menotyrininkai dažnai svarstė posovietinės meno istorijos rašymo problemas. Jie apgailestavo, kad 1945–1988 m. Lietuvos meno istorijos paveikslas fragmentiškas, sovietmečiu kritikai neretai mąstė klišėmis, jų pasisakymuose vyravo „protokolinė“ atskirų dailės reiškinių atranka, vertinimas“<sup>209</sup>, o šiuolaikinio vaizduojamojo meno pradžia laikomas XX a. 7-asis dešimtmetis, nors neaišku, „kiek tokio atskaitos taško pasirinkimą lėmė realūs dailės pokyčiai, o kiek psichologinė nuostata, požiūris į Stalino valdymo metus ir po jo mirties prasidėjusius poslinkius“<sup>210</sup>. Koreguodami šias požiūrio į praeitį deformacijas ir mėgindami atkurti vientisą Lietuvos meno istorijos

---

<sup>206</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>207</sup> Erika Grigoravičienė, „Veiksmas ir vaizdinys. Būsimos parodos įvadinis komentaras“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 2, p. 16.

<sup>208</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>209</sup> Giedrė Jankevičiūtė, „Žmogaus įvaizdžio kaita šiuolaikinėje Lietuvos skulptūroje“, in: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sudarytoja Pilė Veljataga, Vilnius: Academia, 1992, p. 56.

<sup>210</sup> *Ibid*, p. 57.

paveikslą, menotyrininkai ieškojo glaudesnių praeities ir dabarties meno sąsajų, formų analizę pildė kontekstiniais tyrimais. XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje publikuotuose moksliniuose tekstuose akcentuota meno motyvų, stilių raida, jų evoliucija, įvaizdžių kaita, permąstomi ir papildomi praėjusių meno raidos laikotarpių vertinimai<sup>211</sup>. Raida buvo akcentuojama ir tuo metu rengiamose parodose<sup>212</sup>.

E. Grigoravičienė, kaip ir A. Andriuškevičius, atsigręžė į sovietmečio lietuvių tapybos palikimą ir pateikė savąją XX a. 7–9 dešimtmečių tapybos raidos versiją, naują požiūrį į 7-ajame dešimtmetyje prasidėjusį šiuolaikinės tapybos raidos tarpinį<sup>213</sup>. Teigdama, kad „Lietuvos mene iracionaliosios [...] tendencijos žymiai gyvybingesnės“<sup>214</sup>, šiuolaikinę tapybinę raišką ji susiejo su XIX a. romantizmo laikotarpiu iškilusiomis ir XX a. kartu su modernizmu į meno diskursą grįžusiomis meninės valios, genijaus kulto, meno kaip autonominės raiškos idėjomis. Mintis sugretinti XIX ir XX a., pasak jos, – ne originali ir paplitusi kitų Europos šalių menotyroje ir meno sociologijoje, kur XX a. menui apibūdinti sukurtas „romantinio modernizmo“ terminas<sup>215</sup>. Ši sąsaja padėjo E. Grigoravičienei atsiriboti nuo stiliaus, formos, ekspresyvumo ir kitų sovietmečiu dažnų tapybos vertinimo kategorijų ir atkreipti dėmesį į vienkartinio kūrybos akto vertę postmodernistinio mąstymo kontekste. Vienas iš jos įvardytų parodos sumanymų, „šiek tiek šizofreniška *idée fixe* – neslėpti individualios menininkų saviraiškos užmojų ir romantizmo relikto, parodyti tai keliuose reikšmių lygmenyse, pradedant ikonografija: tema, vaizdiniu, motyvu“<sup>216</sup>. Ji akcentavo atvirą, eksperimentinį, pažintinį parodos pobūdį, suprato ją kaip uždara diskursą, nevedantį „nei fundamentalių vertybių link, nei į kitas kultūros sritis“<sup>217</sup>. Tai turėjo padėti siekti tikslo – interpretuojant statiškus tapybos vaizdus paaiškinti galimus šiuolaikinės lietuvių tapybos raidos dėsningumus, jos modernizavimo prielaidas ir (teigiamai) atsakyti į klausimą, ar

---

<sup>211</sup> Plačiau žr.: *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Be minėto Giedrės Jankevičiūtės straipsnio šiame rinkinyje publikuoti šie tekstai: Jolita Mulevičiūtė „Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje“, p. 34–55; Pilė Veljataga, „Metodologiniai stiliaus klausimai“, p. 72–98, Lijana Šatavičiūtė, „Meninio vaizdo samprata aštuntojo dešimtmečio tekstilėje“, p. 99–123. Panašiams klausimams skirtas ir straipsnių rinkinys *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992.

<sup>212</sup> *Žmogaus ženklai. Skulptūra, piešiniai, fotografija* (1988), *Įvaizdis – nuo skulptūros iki ženklo* (1989).

<sup>213</sup> Plačią kontekstinę lietuvių tapybos raidos 1956–1970 m. analizę pateikė Jolita Mulevičiūtė, konstatuodama, kad modernistinis perversmas Lietuvos tapyboje neįvyko, tapytojai išsaugojo glaudų ryšį su tautinio meno paveldu, o modernistinės idėjos labiau palietė tapytojų idealus nei realią kūrybą ir nenulėmė esminio lūžio jų plastinėje raiškoje. Jolita Mulevičiūtė, „Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956–1970“, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, p. 128–199.

<sup>214</sup> Erika Grigoravičienė, „Veiksmas ir vaizdinys: dvi užuominos dviejų dešimtmečių dailėje“, in: *Veiksmas ir vaizdinys: Parodos katalogas*, Vilnius: Dailės parodų direkcija, 1992, p. 5.

<sup>215</sup> Erika Grigoravičienė, „Veiksmas ir vaizdinys. Būsimo parodos įvadinis komentaras“, p. 17.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 16.

„lietuvių menas gali būti integrali Europos meno dalis“<sup>218</sup>. Atsiribojimas nuo istorinio ir sociopolitinio konteksto kartu leido jai, kaip ir A. Andriuškevičiui, pažvelgti į sovietmečio lietuvių tapybą plačiu ir neideologizuotu žvilgsniu.

Parodoje *Veiksmas ir vaizdinys* eksponuoti 8 lietuvių menininkų kūriniai – figūriniai V. Antanavičiaus, A. Martinaičio, Š. Saukos paveiksiai, Stasio Eidrigėvičiaus pastelės ir beveik ar visai abstrakti J. Švažo, H. Čerapo, Laimos Drazdauskaitės tapyba, Algirdo Šeškaus piešiniai<sup>219</sup>. Kai kurių šių menininkų kitus kūrinius prieš tai jau rodė A. Andriuškevičius, be to, tapybos tyrimui E. Grigoravičienė taip pat pasitelkė struktūralistinę prieigą. XX a. 7–9 dešimtmečio mene ji išvėlgė dvi priešingas tendencijas, kurias įvardijo veiksmo ir vaizdinio kategorijomis. Remdamasi semiotine A. J. Greimo teorija ir joje artikuliuojama priešprieša tarp veiksmo ir būsenos subjektų, E. Grigoravičienė teigė, kad veiksmas ir vaizdinys reiškia priešpriešą tarp „kintančio ir pastovaus, atviro ir uždaro, intuicijos ir vaizduotės, improvizacijos ir interpretacijos (ar iliustracijos), nebaigto ir baigtinio, realaus, fizinio, materialaus ir iliuzinio, pėdsako ir radinio, ritualo ir mito“<sup>220</sup>. Veiksmo tapybos atstovams kuratorė priskyre H. Čerapą, L. Drazdauskaitę, A. Šeškų ir J. Švažą, nes jų kūrinuose dominuoja spontaniška raiška, gyva ir gryna linija, gestas, judesys, jiems „svarbus aktyvus veiksmas, susikaupimas vieninteliam nepakartojamam kūrybos aktui, kai vidinė kūrėjo būsena nulemia linijos charakterį, plastinis ženklas tampa autoriaus autoportretu“<sup>221</sup>. Vaizdinio kategorijos raiškai parodoje atstovavo V. Antanavičiaus, S. Eidrigėvičiaus, A. Martinaičio, Š. Saukos darbai. Juose, pasak kuratorės, regimi iš pašmonės kilę vaizdiniai, turintys išbaigtą įtaigų pavidalą ir paveiksle reprezentuojantys objektyvią, nors iki tol neegzistavusią tikrovę su mitiniais personažais, antropomorfiniais pavidalais ar monstrais, gimusiais „iš vienatvės, liūdesio, melancholijos“<sup>222</sup>.

*Veiksmas ir vaizdinys* rodė dvejoją tapybos vaizdų kilmę – iš „išorės“ ir „vidaus“, iš menininko rankos gesto pėdsakų ir jo vaizduotės. Šie pamatiniai kūrybos principai ar šaltiniai, anot kuratorės, išryškėję dar romantizmo mene ir vėliau išplėtoti XX a. meno kryptų, leido išvengti „ekspresionizmo“, „abstrakcijos“, „siurrealizmo“ ir kitokių iš Vakarų meno istorijos „pasiskolintų“ terminų, lietuvių menui ne visai tinkamų, bet, nepaisant to, akcentuoti europinį, vakarietišką lietuvių meno „geną“. Ši binarinė priešprieša būtų

<sup>218</sup> Erika Grigoravičienė, „Veiksmas ir vaizdinys: dvi užuominos dviejų dešimtmečių dailėje“, p. 5.

<sup>219</sup> Keletas parodos kūrinių – Š. Saukos *Autoportretas* (1987), J. Švažo *Palangos tiltas* (1969) ir *Peizažas su raudonais medžiais* (1975) – parodai pasiskolinti iš Lietuvos dailės muziejaus kolekcijos, kiti – iš pačių menininkų ar privačių kolekcininkų. Dalis jų iki tol nebuvo viešai rodyti.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>221</sup> Erika Grigoravičienė, „Veiksmas ir vaizdinys: dvi užuominos dviejų dešimtmečių dailėje“, p. 6.

<sup>222</sup> Erika Grigoravičienė, „Veiksmas ir vaizdinys. Būsimos parodos įvadinis komentaras“, p. 17.



artimiausia skirtumui tarp figūrinio ir abstraktaus meno ir, matyt, buvo skirta jam pakeisti, nes abstrakcija Lietuvoje retai pasirodo grynu pavidalu, o iš figūrinio meno kuratorę domino vien nerealistinis, sufantazuotas, pramanytas.

Parodą lydėję kuratorės tekstai ir parodos kataloge publikuoti keleto jaunųjų menotyrininkų parašyti menininkų kūrybos komentarai<sup>223</sup> pasižymi itin poetine kalba, juose vyrauja jusliniai kūrinių patyrimo aprašymai, laisvos asociacijos. Tekstinės darbų interpretacijos ir skaidri, darbais nepergrūsta ir į dvi dalis padalinta paveikslų ekspozicija Vilniaus dailės parodų rūmuose, pagal kuratorės sumanymą turėjo sudaryti vientisą pasakojimą<sup>224</sup>. Kaip rodo parodos recepcija, organiškas vaizdo ir teksto susiejimas parodos žiūrovams nebuvo itin lengvai įveikiama užduotis.

### 2. 3. 3. Bendraminčių verdiktas

Daugeliui *Veiksmo ir vaizdinio* vertintojų užkliuvo parodos idėjos tekstuose ir vizualaus jos pristatymo parodoje neadekvatumas, kėlęs vertinimo sunkumų. A. Andriuškevičius, palankiai atsiliepęs apie kolegės surengtą parodą ir pagyręs ją už patrauklią ir reikšmingą koncepciją, puikią kūrinių atranką, kuri „suteikia progą dar sykį pasmaguriauti jau „šaldytuvan“ (t.y. fonduosna ir pan.) uždarytais dalykais“<sup>225</sup>, nurodė keletą šios koncepcijos bei kūrinių atrankos trūkumų. Jo nuomone, vaizdinė parodos dalis, palyginus su tekstine eksplikacija, buvo nepakankamai išplėtotą, jai trūko svaresnio, įtaigesnio idėjos pagrindimo kūriniiais. Jo manymu, H. Čerapo ir J. Švažo kūriniai formaliai lyg ir panašūs, bet jų dvasia yra kitoniška, o tai trukdo susikurti vientisą ir harmoningą parodos vaizdą. Plačiau nekomentuodamas šio kitoniškumo, A. Andriuškevičius taip pat pabrėžė, kad savitikslių parodos koncepcija nepateikia įžvalgų, susiejančių meno ir kitas sferas, ignoruoja „svarbius mūsų dabartinės kultūros, gyvenimo klausimus“<sup>226</sup>.

T. Račiūnaitė pasidžiaugė, kad Lietuvoje daugėja parodų, atsirandančių „iš turimų kūrinių, iš įkyrių, neturinčių autoriaus idėjų, iš knygų, iš jose surašytų žodžių, kurie ieško įsikūnijimo, iš reiškinių, provokuojančių įvardijimus“<sup>227</sup>, bet taip pat pastebėjo tekstinės ir vaizdinės parodų dalių neatitikimą. Pasak jos, plastinis parodos tekstas ne visai vykusiai

<sup>223</sup> Juos parašė parodos kuratorė, o taip pat T. Račiūnaitė, Saulius Grigoravičius, Helmutas Šabasevičius, Virginijus Kinčinitis. Apie vienintelį parodoje eksponuotą A. Šeškaus piešinį tekstą parašė pats autorius.

<sup>224</sup> Parodos atidarymui buvo išleistas jos katalogas. Jis, kartu su įvadinio parodos komentaru žurnale *Kultūros barai* buvo taip pat padėtas salėje šalia darbų ir koncepcijos eksplikacijos ant sienos, tad visi žiūrovai galėjo susipažinti su kuratorės įžvalgomis, pagrindžiančiomis parodos sumanymą.

<sup>225</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Laiškas Erikai Grigoravičienei“, in: Idem, *Lietuvių dailė 1975–1995*, p. 132.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>227</sup> Tojana Račiūnaitė, „Refleksijai nuteikianti paroda“, p. 19.

įkūnija tekstų mintis, nes „konceptinių zonų viduje trūksta vieningumo“; kaip ir A. Andriuškevičiui, jai užkliuvo J. Švažo kūrinų priskyrimas prie veiksmo tapybos atstovų, nes jo darbuose dominuoja stabilios konstrukcijos, tuo tarpu kiti veiksmo tapybai priskirti kūriniai byloja „apie tęstinį kūrimosi būvį, nebaigtumą, trukmę, veiksmą, nieką...“<sup>228</sup>. Aktyvūs V. Antanavičiaus, A. Martinaičio ir Š. Saukos darbai, priskirti vaizdo kategorijos raiškai, nustelbia trapių Eidrigevičiaus piešinių melancholiją, ir šie disonansai „trukdo atsirasti vidujai vientisiems energetiniams tūriams. Priešingos stovyklos sudaro dermę, o ne sandūrą. Tarp šių dviejų polių stinga įtampos, kad atsirastų elektros laukas ir į jį pakliuvęs patirtų šoką“<sup>229</sup>. T. Račiūnaitė pagyrė kuratorės siekį susieti praeitį ir dabartį, nors, jos nuomone, romantizmo ir šiuolaikinės lietuvių tapybos sąsaja parodoje liko neatskleista, stigo romantizmo epochos autentikos, kurią galėjo atstoti kad ir tai epochai būdinga tekstų kalba, o dabar žvelgiant į parodą „[...] sunku įsivaizduoti kokį nors XIX a. paryžietį, ar net kokį vilniškį P. Smuglevičiaus mokinį, kontempliuojantį tapybą „Veiksmo ir vaizdinio“ principu“<sup>230</sup>.

Dar kritiškesnių parodos vertinimų pateikė Rasa Janonytė ir Herkus Kunčius. Pastarasis recenzijos pradžioje leido sau pašmaikštauti: parašė trumpą literatūrinę improvizaciją apie žaidimą kortomis, kur „pralaimėjęs žaidėjas turi surasti vietą, kurioje daug žmonių ir garsiai, kad visi girdėtų, tris kartus sušukti „Aš – asilas!“<sup>231</sup>. Prilygindamas parodos kuravimą žaidimui, toliau ėmė samprotauti apie koncepcijų kūrimo, t.y. žaidimo sąlygų nustatymo, intencijas. Stodamas į emocinio tapybos vertinimo pusę, jis teigė, kad „žodžių spaudimas, kalbat apie tapybą, dažnai yra nereikalingas – užtenka pasakyti, jog ji yra“; straipsnio pabaigoje paklausęs kuratorės, kodėl ji išskyrė veiksmo ir vaizdinio priešpriešą ir kas dabar pasikeis, įvardijus „tai, ko nebuvo, ar tai, kas buvo, bet nėra“<sup>232</sup>, sužinojo, kad ji savo išvalgas sieja su XX a. Vakarų meno tyrimų kanonu ir jai svarbu nagrinėti kultūros procesus ne tik kalbos, bet ir parodų būdu.

Ten pat publikuotoje R. Janonytės recenzijoje kolegės darbas vertinamas kiek racionaliau, bet ne mažiau kritiškai. Kritikės nuomone, parodos programa ir įgyvendinimas skyrėsi ir kokybiškai, ir kiekybiškai. Idėją jį įvertino kaip nuosekliai apmąstytą, nors ir suabejojo, ar struktūralistų siūlomos poliarinės mąstymo konstrukcijos, patogios ir supaprastinančios tiriamus reiškinius, gali būti sutapatintos su kūriniais, ypač lietuviškais, o

---

<sup>228</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>229</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>230</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>231</sup> Herkus Kunčius, „Džentelmenų karuselės ir asilo žabangos“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 05 16, p. 9.

<sup>232</sup> *Ibid*, p. 9.

kūriniai, jos nuomone, atrinkti nelabai nuosekliai, nors „griežta veiksmo ir vaizdinio priešprieša turėjo paskatinti labai nuoseklia, sistemingą, *schematišką* kūrinių atranką“<sup>233</sup>. Ekspozicijoje recenzentė pasigedo pusiausvyros tarp „veiksmo“ ir „vaizdinio“ autorių: jei J. Švažo paveikslus šiaip taip dar galima būtų „atsverti“ V. Antanavičiaus, o Š. Saukos – H. Čerapo darbai, tai L. Drazdauskaitė ir A. Šeškus kartu su kitais autoriais ekspozicijoje liko „be atsvaros“. Be to, ji nebuvo tikra, „ar visais pristatomais lietuvių dailės etapais buvo poliarinių „kursenų“ atstovų“, ir to stoka „naikintų „vienalaikiškumo“, „priešpriešos“, „įtampos“ teoriją, griūtų ir pati parodos idėja“<sup>234</sup>. Kuratorės atrinkti autoriai, R. Janonytės nuomone, veikiau yra išskirtiniai, nei tipiški, tad jos pasiūlytas žvilgsnis „deformuoja lietuvių dailės vaizdą ir [...] paroda neatlieka užsibrėžtos pažintinės funkcijos“<sup>235</sup>.

Šiandien galima būtų teigti, kad E. Grigoravičienės paroda *Veiksmas ir vaizdinys*, panašiai kaip ir A. Andriuškevičiaus kuruotos parodos, tuo metu kritikų, kolegų nebuvo tinkamai įvertinta. Niekas nesuprato, kad šie lokalūs kuravimo praktikų pavyzdžiai, pernelyg paremti programiniais tekstais ir susiję su struktūralizmo metodais, buvo pirmieji netvirtai, intuityvūs ir kokybės prasme galbūt ne visai pavykę kuratorystės ir naujosios muziejinkystės žingsniai. Kaip ir A. Andriuškevičius, E. Grigoravičienė atsigrėžė į sovietmečio tapybą ir pasiūlė naujas jau žinomų ir dar viešai nematytų kūrinių interpretacijas. Pasitelkusi struktūralistinę prieigą, ji akcentavo ilgos trukmės tapybos vaizdų aspektus, raiškos skirtumus, susiejo jų kilmės ištakas su romantizmo laikotarpio idėjomis. Jos sumanymą pagrindžiantys išsamūs tekstai ir paveikslų ekspozicija siekė „sugrąžinti“ į tuometinę meno istoriją 7–9 dešimtmečių lietuvių menininkų kūrybą ne kaip Vakarų meno krypčių imitaciją, o kaip susijusią su jomis ne iškart pamatomais tikrais giminystės ryšiais.

#### **2. 4. Sunkūs Žmogaus ženklai**

Pirmoji kuruota skulptūros paroda *Žmogaus ženklai. Skulptūra, piešiniai, fotografija* vyko 1988 m. Klaipėdos dailės parodų rūmuose. Savo tikslais – atskleisti šiuolaikinių menininkų kūrinių formaliąsias ir psichologines sąsajas su tautine kultūros istorija – ji artima tais pačiais metais surengtai R. Jurėnaitės parodai, bet sudarytojų suformuluota parodos koncepcija, chronologiniu principu išdėlioti skulptūros ir fotografijos kūriniai pristatė kur kas

<sup>233</sup> Rasa Janonytė, „Kultūra kaip šnekėjimas“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 05 16, p. 9.

<sup>234</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>235</sup> *Ibid*, p. 9. Užbaigdamą savo recenziją, R. Janonytė priėmė kolegės pasiūlymą pažvelgti į parodą kaip į eskizą ir provokaciją ir savo ruožtu pasiūlė „[...] dailėtyrininkės „padarytą“ reiškinių pavadinimą ne veiksmo, o būsenos subjektu, tikslinant pastarąjį – ne „aistros diskursu“, o „įaistrintu diskursu“.

labiau susistemintą XX a. pabaigos lietuvių meno raidos modelį. Vertinant parodos sumanymą bei jo realizavimą, aiškėja jos reikšmė ir vieta 1988–1992 m. modernizmo problematiką gvildenusiame Lietuvos meno diskurse.

#### 2. 4. 1. Idėjinės prielaidos

R. Andriušytė ir E. Lubytė, vos baigusios menotyros studijas Vilniaus dailės institute<sup>236</sup>, aktyviai įsitraukė į meninį gyvenimą: rašė parodų apžvalgas kultūros spaudai, bendravo su menininkais, pradėjo dirbti muziejinėse institucijose<sup>237</sup>. Jau studijų metais jos nemažai keliavo, aplankė reikšmingas SSRS meno muziejų ekspozicijas ir laikinas parodas, atliko mokomąsias praktikas Maskvoje ir Sankt-Peterburge. Kaip ir daugelis kolegų, jos pasisakė už kūrybiškai rengiamas parodas, kurios skatintų mąstyti ir pristatytų vertingus kūrinius, be to, siekė suderinti meno istorikų ir kritikų veiklą – tęsti reikšmingus vyresnių kolegų pradėtus darbus, pildyti jų tyrimus naujomis išvalgomis ir interpretacijomis<sup>238</sup> ir taip pat fiksuoti aktualius kultūros procesus, aktyviai bendradarbiauti su savo kartos menininkais ir visokeriopai skatinti jų kūrybos sklaidą.

Idėja pačioms surengti parodą R. Andriušytei ir E. Lubytei kilo po viešnagės Klaipėdos parodų rūmuose vykusiame jaunųjų menininkų parodos atidaryme ir susitikimo su jaunu skulptoriumi Mariumi Šlektavičiumi, tuo metu dirbusiu LSSR Kultūros ministerijos dailės skyriuje<sup>239</sup>. Klaipėdoje nuo 1977 m. buvo rengiami Smiltynės skulptūros simpoziumai, kuriuose dalyvavo nemažai jaunųjų ir jau pripažintų skulptorių. Jų sukurti darbai buvo perkeliami į vietoj senųjų kapinių Klaipėdos centre suformuotą Mažvydo skulptūrų parką. Tiesa, ten atsirasdavo tik specialios kultūros lauko valdininkų komisijos patvirtinti kūriniai. Vis dėlto šie simpoziumai daug metų sutelkdavo Klaipėdoje įvairių kartų ir estetinių pažiūrų skulptorius. Viešose miesto erdvėse daugėjo šiuolaikinės skulptūros pavyzdžių, tad ilgainiui šis miestas užėmė išskirtinę vietą šiuolaikinės lietuvių skulptūros kontekste. Todėl natūralu,

---

<sup>236</sup> R. Andriušytė mokėsi Dailės institute 1982–1986, E. Lubytė – 1982–1987 m. Beje, abi jos savo diplominius darbus apsigynė iš skulptūros srities.

<sup>237</sup> E. Lubytė po studijų pabaigos buvo paskirta dirbti į Lietuvos dailės muziejų, R. Andriušytė dirbo Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje.

<sup>238</sup> Šiuo požiūriu iškalbinga Elonos Lubytės parengta publikacija, skirta Vilniaus muziejininkams, kurios įžangoje ji teigia: „Suteikiame žodį seniausiems Vilniaus muziejininkams. Pokalbio tema – praeitis, kuri istorijoje ir gyvenime neišvengiamai sąlygoja dabartį, jungiasi su ja nenutrūkstamais mokytojo ir mokinio ryšiais. Tai gyva praeitis.“, cit. iš: „Senieji muziejininkai pasakoja“, in: *Literatūra ir menas*, 1988 07 16, p. 10.

<sup>239</sup> Iš susirašinėjimo su Elona Lubyte, autorės asmeninis archyvas.

kad šiai meno šakai skirtą parodą jaunosios menotyriminkėms buvo pasiūlyta surengti būtent Klaipėdos dailės parodų rūmuose<sup>240</sup>.

Išsikėlusios tikslą susisteminti XX a. 8–9 dešimtmečių lietuvių skulptūros raidą, kritikės, pasak E. Lubytės, pasirėmė „ne tik formalia analize, bet ir bendra dvasine nuostata, kurią talpiausiai atspindi metafora „Žmogaus ženklai“<sup>241</sup>. Idėja sieti kūrybos pokyčius su laiko dvasia nebuvo nauja tuometiniame Lietuvos menotyros diskurse. Kaip pastebėjo L. Dovydaitytė, tuo metu debiutavusios kartos meninę raišką, kurioje trūko radikalių meninio vaizdo naujovių ir buvo cituojami praeities kultūriniai ženklai, kritika aiškino reflektuodama vietos istorinį kontekstą ir pasitelkdama abstrakčias *Zeitgeist* išvalgas<sup>242</sup>. 1982 m. A. Andriuškevičius teigė, kad jaunesnei kartai priklausantys skulptoriai – Petras Mazūras, Robertas Antinis, Gediminas Karalius, Stasys Žirgulis, Mindaugas Navakas – „ieško, nors ir nenutraukdami ryšio su tradicija, kitokių, XX a. dvasią labiau atitinkančių plastinių sprendimų“<sup>243</sup>. Naujos skulptorių raiškos sąsajos su tradicija ir išgyvenamo laiko aktualijomis domino ir jaunąsias kritikas, nutarusias „pamatyti savo idėjas materialioje raiškoje“<sup>244</sup>. Norą surengti tokią parodą jos grindė ir tuo, kad apžvalginėse parodose skulptūra pristatoma netinkamai, jose negalima „pajusti bendros proceso visumos, [...] iš respublikinių parodų skulptūros ekspozicijos išnyko įdomiausi skulptoriai, aktyvai dalyvaujančių meniniame gyvenime darbai. Skulptūra tapo svetimkūniu, trukdančiu įdėmiau apžvelgti tapybos, grafikos darbus“<sup>245</sup>. Tad vizualus pasakojimas apie naują skulptūrinę raišką kaip dabarties meno istorijos reiškinį turėjo tapti atsvara neįdomioms ir fragmentiškomis, visumos vaizdą iškreipiančioms skulptūros ekspozicijoms respublikinėse parodose.

Ne mažiau svarbus parodos atsiradimui buvo visuomenėje vyravęs nusistatymas prieš nefigūrinę skulptūros raišką, kuri iliustravo 1988 m. pavasarį paskelbto viešo Vilniaus miesto įkūrimo paminklo konkurso eiga ir rezultatai. Pirmajame šio konkurso etape dalyvavo daugiau nei 40 skulptorių, o miesto gyventojai galėjo balsuoti už jiems labiausiai patikusią skulptūrų variantus, nors laimėtojų atranką vykdė speciali istorikų ir menotyriminkų komisija. Šį konkursą kaip atminties politikos kūrimo epizodą analizavusi D. Citvarienė teigia, kad

<sup>240</sup> E. Lubytės manymu, tuo metu surengti analogišką parodą Vilniuje joms nebūtų pavykę, nes vos baigusioms studijas menotyriminkėms vargu ar būtų pasiūlyta tokia galimybė. Iš susirašinėjimo su Elona Lubyte, autorės asmeninis archyvas.

<sup>241</sup> Elona Lubytė, „Žmogaus ženklai“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 50.

<sup>242</sup> Linara Dovydaitytė, *Ekspresyvumo kategorija sovietmečio Lietuvos tapyboje: meniniai ir sociopolitiniai aspektai*: Daktaro disertacija. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2006, p. 93.

<sup>243</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Kaip atrodo lietuvių skulptūra?“, in: *Idem, Lietuvių dailė 1975–1995*, p. 94.

<sup>244</sup> Elona Lubytė, „Žmogaus ženklai“, p. 50.

<sup>245</sup> Rasa Andriušytė, Elona Lubytė „Parodos „Žmogaus ženklai skulptūroje, piešiniuose, fotografijoje“ scenarijus“, 1988, dokumentas iš Elonos Lubytės asmeninio archyvo.

komisijos apdovanoti skulptoriai (tarp kurių buvo ir Vladas Urbanavičius bei Mindaugas Navakas) „visiškai nesutapo su „liaudies balso“ išrinktaisiais, o toks sprendimas buvo pagrįstas meniniais kriterijais. [...] visuomenė, akcentavusi tautiškumo matmenį, pirmenybę skyrė tiems projektams, kurie tęsė sovietmečiu subrandintą figūrinio monumento tradiciją“<sup>246</sup>. Suprantama, kad šioje situacijoje kolegų-profesionalų pusėje buvo ir E. Lubytė su R. Andriušyte. Pagrįsdama būtinybę viešai rodyti (ir tokiu būdu lavinti visuomenę) nefigūrinius, abstrakčius skulptūros kūrinius, pastaroji mąstė: „[...] ir dabar dar daiktiškasis menas ne visada toleruojamas (prisiminkim kad ir paminklo Vilniaus įkūrimui konkursą), tačiau tai jau ne tiek kūrėjų, kiek žiūrovų problema, opus dailės gyvavimo reikalas“<sup>247</sup>. Šiuolaikinės, nefigūrinės skulptūros raidai skirta paroda turėjo išsamiai pristatyti šį meno reiškinių ir jo sąsajas su tuometine menininkų pasaulėvoka, laiko aktualijomis bei lavinti žiūrovus, pratinti juos prie abstrakčios meninės raiškos.

#### 2. 4. 2. Nefigūrinio meno raidos pakopos

Metaforiškas parodos pavadinimas išreiškia kuratorių požiūrį į nefigūrinės, abstrakčios, arba, R. Andriušytės žodžiais tariant, „daiktiškosios“ skulptūrinės raiškos prigimtį. Naujos skulptūros – tai materialūs žmogaus veiklos pėdsakai, „įprasminantys skausmingą istorinės ir kultūrinės praeities nostalgiją, šiandien aktualią kaip tautos būties ženklas“<sup>248</sup>, „valingas kūrėjų pasipriešinimas bet kokiam dogmatizmui“<sup>249</sup>. Ženklus primenančios skulptūrų formos – „benykstantis Tikrumo ir Pastovumo archetipas, kaip tolimesnė „prarasto rojus“ žymė“<sup>250</sup>. Toks šiuolaikinės skulptūros suvokimas turėjo paaiškinti nemimetinių, abstrakčių kūrinių prasmę, išaiškinti jų kilmę. Kartu taip siekta sutaurinti lietuvių skulptorių kūrybą, atitolinti ją nuo savaiminės vertės neturinčių formos eksperimentų, pasireiškiančių „pažodiniu modernistinės dailės principų (abstrakcionizmo, minimalizmo) importavimu į provincijos meninę dirvą“<sup>251</sup>. Šis požiūris į šiuolaikinę skulptūrą kaip į savitus ženklus, turinčius galias istorines tradicijas, koreliavo su tuometiniame menotyros diskurse vyravusiais naujos, modernėjančios meninės raiškos vertinimais ir buvo palaikomas

<sup>246</sup> Daiva Citvarienė, *Ideologiniai meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2008, p. 40.

<sup>247</sup> Rasa Andriušytė, „Skulptūra ir fotografija: dialogas su daiktais“, in: *Kultūros barai*, 1989, Nr. 4, p. 10.

<sup>248</sup> Rasa Andriušytė, Elona Lubytė, įvadinis tekstas, in: *Žmogaus ženklai skulptūroje, piešiniuose, fotografijoje*: Parodos katalogas, Vilnius: LTSR Kultūros ministerija, 1988, p. 4.

<sup>249</sup> Rasa Andriušytė, „Skulptūra ir fotografija: dialogas su daiktais“, p. 10.

<sup>250</sup> Rasa Andriušytė, Elona Lubytė, įvadinis tekstas, p. 4.

<sup>251</sup> Elona Lubytė, „Žmogaus ženklai“, p. 50.

tradicinių meno institucijų. Tai patvirtina faktas, kad nemažai parodoje eksponuotų skulptūrų į XX a. antrosios pusės lietuvių skulptūros rinkinį įsigijo Lietuvos dailės muziejus<sup>252</sup>.

Kūrėjų savimonės pokyčius ir jų sąsajas su aplinka kuratorės taip pat iliustravo jaunosios kartos fotografų kūriniais<sup>253</sup>. Šis skirtingų meno rūšių suderinimas vienos parodos ekspozicijoje – pakankamai novatoriškas jų žingsnis. Skulptūros ir fotografijos parodoje *Žmogaus ženklai* buvo eksponuotos greta (o ne atskiriant pagal kūrybos rūšį, kaip apžvalginėse parodose), akcentuojant ne vizualių motyvų sąšaukas tarp kūrinių (kaip R. Jurėnaitės parodoje), bet jų keliamas asociacijas, išryškinant tapatų kūrėjų santykį su tikrove. Parodoje eksponuotos etnografinių objektų nuotraukos, pagal kuratorių sumanymą, atliko „tarpininko“ tarp istorinės praeities ir dabartinės menininkų pasaulėvokos vaidmenį, o skulptorių piešiniai, eskizai (iki tol laikyti nevertingais, tad neįtraukiami į parodas) turėjo pagrįsti ir vizualizuoti jų mąstymo proceso tėkmę, idėjų kilmę. Sugretindamos įvairias meno rūšis kuratorės stengėsi užčiuopti minėtą laiko dvasią, perteikti ją materialių eksponatų pavidalu.

Klaipėdos dailės parodų rūmų salėse kūriniai eksponuoti, laikantis kuratorių išskirtų nefigūrinės skulptūros evoliucijos etapų chronologijos. Įvadiniu parodos akcentu tapo lyriškos Leono Striogos skulptūros (*Akmuo prie slenksčio*, 1982; *Relikvija*, 1983), primenančios apie tai, kas „mus sieja su šiuo nykstančiu pasauliu – gili dvasinė jungtis ar tik atmintyje pasilikę daiktų vaizdiniai“<sup>254</sup>. Greta jų rodytos etnografinių objektų nuotraukos ir Sauliaus Paukščio fotografijos iš sukomponuotų senų negatyvų. Šį pirminį nefigūrinės skulptūros raiškos etapą taip pat atstovavo Stepono Šarapovo skulptūros *Kaimo muzikantas I, II* (1976), sukurtos iš įvairių kaimiškos buities rakandų, ir Teodoro Valaičio (1934–1974) skulptūros, kuriose poetinę daikto sampratą skulptorius papildė vidinės objektų struktūros, gamtos formų studijomis, bei abiejų skulptorių piešiniai. Tolimesnę skulptūros kaip ženklo raidą kuratorės išvelgė Gedimino Karaliaus skulptūrose (*Animalistinė forma*, 1972; *Šaukštas*, 1975) ir piešiniuose, kur „grynos“ formos problemas keičia „asociatyvi plastinė metafora“<sup>255</sup> [il. 3]. Šią metaforišką kryptį pratęsė Vytauto Šerio ir Algirdo Boso skulptūros, o G.

<sup>252</sup> Muziejaus kolekcijai buvo įsigyti šie kūriniai: Algis Lankelis, *Judėjimas I* (1986); Gediminas Karalius, *Šaukštas* (1975); Robertas Antinis (jaun.), *Naktis* (1988); Antanas Šnaras, *Stalas II* (1988); Marius Šlektavičius, *Ryšys X* (1986); Kazys Venclovas, *Fragmentas* (1988); Regimantas Midvikis, *Vaikystės ženklai I, II, III* (1985); Mindaugas Šnipas, *Paminklas* (1988) ir *Stogas* (1988). Lietuvos dailės muziejaus skulptūros rinkinio apskaitos knyga, p. 65. Kūriniai nupirkti remiantis LTSR Kultūros ministerijos įsakymu Nr. 520, 1988.XI.24, akto Nr. 253, 1988 XI.25. Šio rinkinio saugotoja ir tyrinėtoja nuo 1987 m. dirba Elona Lubytė.

<sup>253</sup> Parodoje kartu su skulptoriais dalyvavo Vytautas Balčytis, Alvydas Lukys, Algimantas Maldutis, Remigijus Pačėsa, Saulius Paukštys, Gintautas Stulgaitis, Andrius Surgailis, Gintautas Trimakas.

<sup>254</sup> Elona Lubytė, „Žmogaus ženklai“, p. 50.

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 51.

Karaliaus pradėtą analitinio principo akcentavimą, pasak kuratorių, aktyviai eksploatavo M. Navakas ir Mindaugas Šnipas. Jų kūriniuose „konkretus realybės motyvas tampa tik postūmiu naujai meninei realybei sukurti“<sup>256</sup>. Paskutinio nefigūrinės skulptūros raidos etapo apraiškoms iliustruoti kuratorės pasitelkė minimalistines ir formos analogų tikrovėje neturinčias Vlado Urbanavičiaus skulptūras (*Skulptūra Nr. 2, Nr. 3, Nr. 4, 1987–1988*), [il. 4], iki ženklo išgrynintas Algio Lankelio skulptūras – „kitimo lemiančios būsenos įprasminimas formoje“<sup>257</sup> (*Judėjimas I, 1986*) bei Artūro Railos darbus, kuriuose „skulptūros tūris suvokiamas ne kaip nedalomas pastovūs būvis, bet kaip įvairių ženklų suma“<sup>258</sup>.

Kuratorių pateiktas abstrakčios skulptūros raidos kelias vedė nuo metaforiškų ženklų link asociatyvių metaforų, konstruktyvaus skulptūros tūrio suvokimo ir naujos tikrovės steigimo kūriniuose bei konceptualių darbų. Kurdamos šį harmoningą raidos paveikslą ir siekdamos plačiau apmąstyti reiškinius, sukurti vizualinę įtaigą ir pagrįsti savo įžvalgas, kuratorės pasitelkė ne vien skulptorių piešinius ir jaunų fotografų nuotraukas. Parodoje jos taip pat pristatė ne vien novatorių, bet ir jų pasekėjų kūrybą, t.y. skulptorius, kurie „susidomėję ženklo ar daikto panaudojimu, praplečia reiškinį. Daugumą jų riboja atskirų motyvų komentavimas [...], o skulptūra lieka manieringu dekoratyviu žaisliuku“<sup>259</sup>. Sprendžiant iš parodos katalogo, prie tokių skulptorių R. Andriušytė ir E. Lubytė priskyrė Sauliaus Kuizino, Gintaro Kamarausko, Antano Šnaro, Kazio Venclovos, Arvydo Ališausko, Rimanto Midvikio ir kitų kūrinius. Šis kuratorių sprendimas patvirtina, kad jos išsamiai susipažino su skulptorių veikla, matė ženklų kūrimą kaip reikšmingą kūrybos tendenciją, kurią pristatydamos, nevengė įtraukti ir idėjiniu požiūriu ne tokius vertingus kūrinius, praplečiančius pristatomo reiškinio kontekstą. Kataloge, atkartojant parodos ekspozicijos logiką, pateikiamos darbų reprodukcijos bei skulptorių ir fotografų mintys apie meną, aplinką ir savo kūrybą.

Ištyrus parodos idėją ir jos atsiradimo kontekstą, ekspozicijos struktūrą bei kuratorių išdėstytas kūrinių interpretacijas, galima sakyti, kad *Žmogaus ženklai. Skulptūra, piešiniai, fotografija* – svarbus XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigos Lietuvos parodų istorijos įvykis. Naujos skulptūrinės raiškos sisteminimo būdas, jos ištakų ir raidos akcentavimas pasiūlė nekonfliktišką, su tuometiniais profesionaliais vertinimais sutampantį, apibendrintą XX a. pabaigos lietuvių skulptūros istorijos vaizdą. Kaip tyrimo įrankį pasitelkusios formos analizę,

---

<sup>256</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>257</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>258</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>259</sup> *Ibid*, p. 51.



kuratorės pamėgino susieti meninę raišką su sociopsichologiniu kontekstu, o kūrinių reikšmes interpretuoti ne vien žvelgiant į kūrinius, bet ir aktyviai bendraujant ir įsiklausant į jas sukūrusių autorių nuomonę. Kuratorystės sampratos požiūriu *Žmogaus ženklai* buvo artimi A. Andriuškevičiaus sukurtoms parodoms: kuratorės taip pat save regėjo kaip meninės realybės tyrėjas, interpretavusias plastinę kūrinių kalbą kaip individualizuoto kūrėjų santykio su sociostoriniu kontekstu išraišką. Parodos pasakojime apjungusios skulptūras, piešinius, fotografijas, E. Lubytė ir R. Andriušytė, panašiai kaip ir E. Grigoravičienė, stengėsi atskleisti formų ir motyvų kilmę, jų raidą.

Pirmieji kuruotų parodų sudarytojai, tuomet dar nevadinę savęs kuratoriais, į parodas žiūrėjo kaip į tekstus, o į meno kūrinius – kaip į ženklus. A. Andriuškevičius ir E. Grigoravičienė, interpretuodami šiuos ženklus, laikėsi struktūralistinių nuostatų, traktavo XX a. 7–9 dešimtmečio lietuvių tapytojų kūrinius kaip amžinas pamatines vertybes ar meninės raiškos principus įkūnijančias universalias reikšmių sistemas. R. Andriušytė ir E. Lubytė XX a. 8–9 dešimtmečio lietuvių skulptorių ir fotografų kūrinius taip pat traktavo kaip ženklus, bet ne mokslinė, o kone tiesiogine prasme – kaip kūrėjų, intensyviai išgyvenančių savo laikmečio transformacijas, sunkiasvorėje materijoje įkūnytus pėdsakus. Visų šių parodų tikslas buvo autorizuoti meno sampratas, pateikti ne anoniminius ir reportažinius lietuvių meno būklę fiksuojančius renginius, o susistemintą, mokslinėmis įžvalgomis ir menotyrinėmis interpretacijomis pagrįstą aktualų meno procesų vaizdą.

\*\*\*

Šiame skyriuje, remiantis parodų katalogais, jų dokumentacija, recenzijomis ir kita kontekstine medžiaga, bandyta rekonstruoti pirmųjų kuruotų parodų vaizdą, pirmajame kuratorystės Lietuvoje raidos etape suformuotas šios kūrybinės veiklos sampratas, kurios įvairiais modifikuotais pavidalais plėtojamos ir šiandien.

Konceptualiose parodose buvo pristatomi estetiškai vertingi kūriniai, daugiausia – gerai žinomų menininkų nematyti ar mažai rodyti darbai. Taip siekta suformuoti Lietuvos meno „aukso fondą“ – alternatyvą sovietinio meno rinkiniams muziejuose. Universalios, kone visam XX a. europiniam vizualiam menui pritaikomos koncepcijos, išplėtotos išsamiuose tekstuose, turėjo suteikti paskutinių sovietmečio dešimtmečių meno paveldui pridėtinės simbolinės vertės, paversti jį dabarties kultūros dalimi, o taip pat išryškinti jo europines dimensijas.

Žiūrint iš dabarties perspektyvos ir kuratorystės diskurso pozicijų, pirmosios kuruojamos parodos buvo savotiški hibridai, susiejantys aktualius meno procesus ir meno istoriją, kuratorystę ir muziejininkystę. Vėliau meno aktualijų ir meno istorijos kuravimas atsiskiria, o globalus Lietuvos meno pobūdis, pirmose parodose perteiktas kaip idėja, tampa realia integracija į tarptautines parodas. Vis dėlto nuostata paversti paveldą dabarties dalimi išplečiant dabartį ir neakcentuojant 1990 m. politinių permainų svarbos meno raidai, vėliau buvo tęsiama R. Jurėnaitės kuruotose parodose *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* (1993); *Duona ir druska* (1994), *Asmeninis laikas* (1996) ir išliko aktuali iki šiol, pavyzdžiui, grafikos parodoje *Kūnas. Lietuvių grafika 1980–2013* (2013, kuratorės – Kristina Kleponytė-Šemeškienė, Jurga Minčinauskienė), Modernaus meno centro kolekcijoje ir leidiniuose.

### III. ŠIUOLAIKYBĖS IŠRADIMAS

Šioje darbo dalyje analizuojamos šiuolaikinio meno kuravimo praktikos. Pasitelkus ryškiausius nuo 1992 m. Lietuvoje surengtų parodų pavyzdžius ir atskirų kuratorių veiklą kaip atvejų studijas, tiriama, kaip ir kokius šiuolaikybės suvokimo parametrus jos formavo.

Tiriamąjį laikotarpį pradžia siejama su ŠMC įsteigimu. Kryptinga šios institucijos parodinė politika, orientuota į šiuolaikybės istorinių, stilistinių, teminių ir kitų parametrų apibrėžimą, padarė didelį poveikį Lietuvos šiuolaikinio meno ir kuratorystės raidai. XX a. 10-ajame dešimtmetyje didelį vaidmenį šiuolaikybės diskurso formavimo procesuose vaidino ne tik ŠMC, bet ir Sorošo šiuolaikinio meno centras (SŠMC). SŠMC surengtos metinės parodos – ryškūs laikotarpio Lietuvos meno gyvenimo įvykiai, taip pat formavę šiuolaikiškumo kriterijus ir skatinę šiuolaikinio lietuvių meno integraciją į globalią sceną. Šių parodų koncepcijos, dalyvių atrankos kriterijai, specialiai joms sukurti nauji lietuvių menininkų kūriniai liudija apie pasikeitusią meno kalbą ir jos pristatymo būdų paiešką bei apie skirtingą parodų ir kuratorių vaidmens suvokimą.

Kalbėdama apie XX a. pabaigoje Lietuvoje įsitvirtinusius šiuolaikinio meno parodų kūrimo būdus, L. Jablonskienė išskyrė du pagrindinius jų tipus: *temines* parodas, kuriose tema „konfigūruojama ne indiferentiškai, bet pabrėžiant tam tikrą menininkų ir kuratoriaus požiūrį, poziciją, vertinimus“<sup>260</sup>, ir *kalbines* parodas, kurių svarbiausia užduotis – „pristatyti naują šiuolaikinio meno kalbą: atsirandančias naujas rūšis, kryptis, raiškos priemones, būdus žinoma, ir idėjas. Kitaip tariant, čia parodos tema – pati nauja meno kalba“<sup>261</sup>. SŠMC metinės parodos atitiko abi L. Jablonskienės išskirtas tendencijas – jos įvairiais būdais akcentavo ir naujos meno kalbos bruožus, ir pateikė teminius šiuolaikinio meno pjūvius. Kaip ir daugelyje kitų Rytų Europos šalių, metinės parodos vienu metu ir konsolidavo, ir skaldė lokalias meno bendruomenes, išryškindamos nevienodas jos narių vertybines orientacijas ir skirtingus požiūrius į šiuolaikybę mene. Ir nors moksliniame Lietuvos menotyros diskurse vyrauja gana pozityvūs metinių parodų inicijuotų naujovių vertinimai, detalesnė šių parodų kūrimo analizė atskleidžia gana skirtingus šiuolaikybės kategorijos „išradimo“ jose būdus ir iš dalies paaiškina nepasitenkinimą jomis platesniame meno lauko kontekste.

<sup>260</sup> Lolita Jablonskienė, „Ką reiškia *versus*?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1997 05 31, p. 6.

<sup>261</sup> *Ibid*, p. 6.

Pirmoje XX a. 10-ojo dešimtmečio pusėje Lietuvos menas „įsiliejo į kelis naujus geokultūrinius kontekstus“<sup>262</sup> – visų pirma – į Rytų Europą, o taip pat ir į Baltijos ir Šiaurės šalių meno kontekstą. 1992 m. Latvijoje ir Estijoje įvyko viena pirmųjų Baltijos respublikų šiuolaikinį meną pristačiusių parodų – *Forma Anthropologica*, kurią kuravo Helena Demakova, R. Jurėnaitė ir Ants Juske. ŠMC pristatyta lietuviška šios parodos ekspozicijos dalis lietuvių kritikų buvo įvertinta kaip ne itin sėkminga<sup>263</sup>, tačiau šią parodą galima laikyti pirmuoju bandymu pristatyti naujus globalaus šiuolaikinio meno lauko dalyvius – Baltijos šalių menininkus.

Kaip 2004 m. pastebėjo E. Grigoravičienė, Lietuvos šiuolaikinio meno iškilimą XX a. 10-ajame dešimtmetyje paskatino intensyvūs kultūrinės integracijos ir globalizacijos procesai bei įvairių institucijų veikla, o ne vietos meno kritikai ar Lietuvos visuomenė<sup>264</sup>. Esama ir priešingos nuomonės, kad šiuolaikinis menas Lietuvoje „suvešėjo ir be „pagrindinių“ institucijų, nes tai buvo kur kas globalesnių savaiminių permainų banga“<sup>265</sup>. Tačiau ir tokios nuomonės šalininkai pabrėžia globalų matmenį kaip esminį šiuolaikybės bruožą, o minėtų institucijų veikloje jis buvo pamatinis. Daugelyje Lietuvos menotyrininkų tekstų, skirtų XX a. pabaigos meno raidos analizei, akcentuojami individualių menininkų ir institucijų indėliai į šiuolaikybės diskurso kūrimą. Menininkai, pasitelkę naujas kūrybos priemones (videofilmus, objektus, instaliacijas) ir patys inicijavę įvairius meno renginius, bei institucijos ir kuratoriai, propagavę naujausią meninę raišką parodose Lietuvoje ir užsienyje, rėmę naujos meninės produkcijos kūrimą, intensyviausiai formavo šiuolaikybės diskursą. Tuo tarpu kritikai XX a. 10-ojo dešimtmetyje tekstuose daugiausia fiksavo sparčius meno raiškos pokyčius, ieškojo

---

<sup>262</sup> Lolita Jablonskienė, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 167.

<sup>263</sup> R. Jurėnaitės sudaryta parodos dalis buvo kritikuota už tai, kad jos koncepcijoje žadėta parodyti beužgimstančio lietuviškojo konceptualizmo pavidalus, ir tai liko neįgyvendinta, o rodyti jaunųjų menininkų kūriniai apžvalgininkams nepasirodė itin įdomūs ar išbaigti: „[...] Lietuvos konceptualus menas čia nepristatytas. – Įtariu, kad dalis dalis dalyvių susidomėjo konceptualizmu, pradėjus rengti šią parodą[...] – Besimokydamos parodų rengimo meno germaniškuose ir Šiaurės kraštuose, Demakova ir Jurėnaitė tikrai labiau kreipia dėmesį į išorinę pusę, rodo tarytum panašius kaip ten objektus.“, „Alogiško pokalbio fragmentai (pokalbis su Erika Grigoravičiene apie dailėtyrininkės Ramintos Jurėnaitės surengtą parodą)“, in: Alfonsas Andriuškevičius, *Lietuvių dailė 1975–1995*, p. 131. Menotyrininkas Saulius Grigoravičius apie šią parodą rašė: „Jeigu sutiktume su parodos rengėju teiginiu, kad tai, ką matėm, yra konceptualizmas – tai galėtume konstatuoti, kad konceptualusis Lietuvos menas nėra nei kokybiškas, nei suvoktas. Bet kadangi taip nėra, tad siūlau paprastesnę ir visiems priimtina išvadą: jaunesiems menininkams tiesiog reikia patobulėti.“, Saulius Grigoravičius, „Forma Antropologica: „lietuviškojo fragmento“ nesėkmė“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 5, p. 19.

<sup>264</sup> Erika Grigoravičienė, „The Others Are Me, or the Emergence and the Distinctiveness of Lithuanian Contemporary Art“, in: *The Others Are Me: the Social Instinct in Lithuanian art*: Parodos katalogas, Krakow: Bunkier Sztuki, 2004, p. 6–10.

<sup>265</sup> Kęstučio Šapokos mintys iš pokalbio su Vytautu Michelkevičium „Metus trukęs pokalbis apie knygą, istorijų rašymą, įsivaizduojamas ir tikras (ne)priklausomybės kovas Lietuvos meno scenoje“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, p. 15.

adekvačių kalbėjimo apie ją būdų ir tokiu būdu prisidėjo prie šiuolaikinio meno įtvirtinimo. Ž. Kucharskienė, 1999 m. rašydama apie pasikeitusius Lietuvos šiuolaikinio meno įteisinimo svertus, teigia:

Nors kritikų įtaka (įgyjama verbalizuojant meno kūrinis ir procesus) Lietuvos meniniame lauke pastebimai didėjo, ilgainiui toks vaidmuo kai kuriems iš jų ėmė atrodyti nepakankamas ir tai juos pastūmėjo imtis kuratoriaus veiklos. Pastarojo galia įtakojant meno procesus yra žymiai didesnė: rengiant parodą kūriniai ne tik „įtalpinami“ į pasiūlytą koncepciją (tuo atveju, jei parodos organizatoriai duoda specialų užsakymą), bet ir būna iki jos „pritempti“ (tuo atveju, jeigu naudojami jau padarytais darbais). Kritiko prestižo augimas, o ypač kuratoriaus (naujo agento Lietuvos meniniame lauke) pasirodymas liudija radikaliai pakitusį meno institucijos statusą, nes verbalinis legitimacijos modelis, kuriam jie atstovauja, pirmiausia susijęs su įvairiomis meno institucijomis (turimi omenyje ŠMC, SŠMC, o taip pat įvairūs periodiniai leidiniai, kuriuose aptariamai meno klausimai).<sup>266</sup>

Stebint kuratorystės diskurso raidą, galima pridurti, kad šiandienos meno lauke kuratorių veikla nebūtinai susijusi su institucijomis ir neapsiriboja vien institucionalizuojančiu žodiniu komentaru, o apima kur kas platesnius kūrybinės raiškos horizontus.

Šiuolaikybės diskursas Lietuvoje formavosi dviem svarbiausiais etapais. Pirmajame, vykusiame maždaug iki XXI a. pradžios, vyravo istorinis požiūris į šiuolaikybę. Naujos meno praktikos parodose konceptualizuotos akcentuojant pasikeitusius kūrybos būdus, temas, technologijas ir kitaip išryškinant kokybinius šiuolaikinio meno skirtumus nuo ikiglobalistinio pasaulio meno formų. Pagrindinės kovos už teisę reprezentuoti šiuolaikybę ir steigti jos reikšmes vyko tarp dviejų pagrindinių meno lauko institucijų – ŠMC ir Lietuvos dailininkų sąjungos (LDS). Pastaroji, iš sovietmečio paveldėjusi sudėtingą vidaus struktūrą bei nesugebėjusi prisitaikyti prie sparčiai besikeitusių realiųjų, XX a. 10-ajame dešimtmetyje prarado galios pozicijas, nors ir XXI a. neatsisakė savo ambicijų aktyviai dalyvauti lokaliuose meno lauko procesuose ir reprezentuoti savo šiuolaikinio meno sampratos versiją<sup>267</sup>. Vienu iš ryškių viešos šių institucijų konfrontacijos pavyzdžių galima laikyti 2005 m. LDS iniciatyva surengtą konferenciją „Ar Šiuolaikinio meno centras vykdo Lietuvos kultūros politiką?“ Joje ŠMC pusę palaikęs A. Andriuškevičius gana vaizdingai apibūdino pagrindinę šios kovos šerdį, pasiūlęs skirtį tarp dabartinio ir šiuolaikinio meno sampratų: „Dabartinis menas tas,

<sup>266</sup> Živilė Kucharskienė, „Lietuvos meno legitimacijos kaita XX a. II pusėje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 1999, t. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė, p. 119–120.

<sup>267</sup> Pavyzdžiui, nuo 2006 m. LDS kas keturis metus rengia Lietuvos šiuolaikinės dailės kvadrinales, o sąjungai priklausiančiose galerijose rengiamos kuruojamos šiuolaikinio meno parodos.

kuris vyksta dabar. Šiuolaikinis – kultūrą pirmyn stumiantis menas<sup>268</sup>. Pasak renginį stebėjusios menotyrininkės Dovilės Tumpytės, A. Andriuškevičius taip pat pastebėjo, kad Lietuvos istorijoje pirmą kartą sinchronizavusis su Vakarų menu, „vargu ar verta desinchronizuoti šiuolaikinio meno vyksmą ir „nuo reaktyvinio variklio grįžti prie turbinų“<sup>269</sup>. Šiuolaikybės diskurso požiūriu įsiliejimas į globalius tinklus vertinintas ne kaip „natūralia“, savaiminę Lietuvos šiuolaikinio meno raidą sutrikdęs procesas, o kaip esminė šiuolaikinio, globalaus meno, gvildenančio esamojo laiko aktualijas, atsiradimo prielaida.

Antrajame, tebevykstančiame šiuolaikybės diskurso plėtros etape, į jo ribų ir praktikų formavimą įsijungė daug naujų agentų – Nacionalinė dailės galerija (nuo 2009), privačios galerijos ir projektų erdvės (pvz. „Tulips and Roses“ (2008–2012), „Vartai“, „Ibid Projects Vilnius“ (2002–2007), „The Gardens“ (2012–2014) ir kt.) bei laisvai samdomi įvairių kartų kuratoriai, bendradarbiaujantys su skirtingomis institucijomis – Laima Kreivytė, Kęstutis Šapoka, Vytautas Michelkevičius ir kiti. Jų kuriami šiuolaikinio meno pristatymo ir suvokimo būdai remiasi šiuolaikybės ne vien kaip istorinio periodo, bet ir diskurso sampratomis, tad formuoja įvairias šiuolaikybės apibrėžtis ir skatina kuratorystės sampratų raidą. Šioje darbo dalyje didžiausias dėmesys skiriamas precedentams – parodoms, kūrusioms šiuolaikinio meno identitetą ir pristačiusioms naujus jo kuravimo būdus, taigi – formavusiems šiuolaikybės parametrus, taip pat atskirų kuratorių, plėtojančių individualias kuratorystės metodologijas, veiklos pavyzdžiams. Jos pabaigoje aptariami kiti šiuolaikinio meno diskursą kuriantys projektai, plečiantys šiuolaikybės kuravimo praktikų spektrą.

### **3. 1. Globalaus diskurso link: Soroso šiuolaikinio meno centro metinės parodos**

SŠMC metinės parodos XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvos meno lauke diegė naujus šiuolaikinio meno pristatymo, kūrimo bei suvokimo kriterijus. Šios parodos tapo svarbiais laikotarpio renginiais, kuriuos gausiai lankė žiūrovai, aprašinėjo žiniasklaida ir analizavo menotyrininkai. Šiame poskyryje, tiriant parodų sandarą, jų sukūrimo kontekstą ir kuratorių naudotas strategijas, gilinamasi į tai, kokius požiūrius į šiuolaikybę ir jos kuravimą formavo šios parodos vietos meno lauke.

---

<sup>268</sup> Cit. iš Dovilės Tumpytės, „Nacionalinės kultūros teatras. Apie LDS ir ŠMC konsensuso paieškas“, in: *7 meno dienos*, [interaktyvus], 2005 03 11, [žiūrėta 2014-07-25], [http://www.7md.lt/archyvas.php?leid\\_id=652&str\\_id=3883](http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=652&str_id=3883) .

<sup>269</sup> *Ibid.*

### 3. 1. 1. Parodų rengimo politika ir jos vertinimai

Metinių parodų rengimas – viena iš 1993 m. Lietuvoje įsteigto SŠMC veiklos krypčių<sup>270</sup>. Šiuos centrus Rytų ir Centrinės Europos šalyse įsteigė vengrų kilmės amerikiečių finansininkas ir filantropas Džordžas Sorosas, įgyvendindamas jo iniciatyva šiose šalyse įkurtų Atviros visuomenės fondų programą<sup>271</sup>. Pagrindinis metinių parodų tikslas, įvardytas visų SŠMC veiklą reglamentuojančiuose dokumentuose – „padėti pakelti vietinį meną ir dailininkus į aukštesnį lygį ir tyrinėti išraiškos priemones, kurios retai šioje šalyje analizuojamos“<sup>272</sup>. Šį tikslą, persmelktą patronažo ir pagalbos dvasia, galima traktuoti dvejopai. Viena vertus, jis atspindi demokratijos vertybes diegusio fondo pastangas posovietinėse šalyse plėtoti naujas meno praktikas ir skatinti šio regiono meno integraciją į globalų šiuolaikybės diskursą. Kita vertus, jis paremtas Soroso ir jo aplinkos įsitikinimu, kad sovietmečiu Rytų bloko šalyse nuo politinių represijų kentėję menininkai-nonkonformistai XX a. pabaigoje staiga atsidūrė situacijoje, kurioje jiems būtina „intensity reabilitacijos terapija“<sup>273</sup>. Metinės parodos ir turėjo suteikti tokią „reabilitaciją“, padėti įtvirtinti ankščiau „engtų“ menininkų raišką ir paversti ją integralia šiuolaikinio meno diskurso dalimi.

Daugelyje SŠMC veiklą aptariančių publikacijų taip pat dažnai pabrėžiama, kad pats D. Sorosas išaugo tradicinės kultūros apsuptyje ir šiuolaikinis menas jam buvo gana svetimas ir nesuprantamas, todėl paskatos jį remti buvo ne asmeninio pobūdžio, o pagrįstos jo tikėjimu demokratiniais kultūros plėtros principais<sup>274</sup>. Kaip pastebėjo buvusi Estijos SŠMC vadovė, kuratorė Sirji Helme, fondo pinigais buvo paremta daug „labai ekstremalių ir „bjaurių“ meno projektų, kurie pačiam finansuotojui greičiausiai visiškai nepatiktų“<sup>275</sup>. Todėl galima sakyti, kad metinių parodų tikslas iš esmės buvo ideologinis: parama meno naujovėms ir dėl

---

<sup>270</sup> SŠMC taip pat skyrė stipendijas meno kūrėjams ir jų individualiems projektams, užsiėmė Lietuvos menininkų duomenų banko ir dailės dokumentacijos kūrimu, rengė ir leido publikacijas. Išsamia 1993–1996 m. SŠMC veiklos ir paremtų projektų ataskaitą galima rasti čia: Raminta Jurėnaitė, „Dailę remianti fundacija – Soroso šiuolaikinio meno centras“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1997, p. 26–36.

<sup>271</sup> Soroso šiuolaikinio meno centrai XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje buvo įsteigti Albanijoje, Bulgarijoje, Kroatijoje, Čekijoje, Slovakijoje, Estijoje, Vengrijoje, Latvijoje, Makedonijoje ir kitose Rytų Europos šalyse.

<sup>272</sup> *Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network: Procedures Manual*, 1993, Nacionalinės dailės galerijos Informacijos centro archyvas.

<sup>273</sup> Jānis Borgs, „The Soros Era“, in: *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā / Nineties. Contemporary Art in Latvia*, ed. by Ieva Astahovska, Rīga: Laikmetīgā mākslas centrs, 2010, p. 46.

<sup>274</sup> 1995 m. dalyvaudamas SŠMC Lietuvoje surengtos metinės parodos *Dėl grožio* atidarymo šventėje, G. Sorosas susirinkusią publiką pasveikino neegzistuojančia, išgalvota kalba, kuria kalbėdavo vaikystėje, paaiškindamas, kad tai – adekvačiausia kalba, kuria jis gali pasveikinti visus susirinkusius į parodą, nes kalbėti angliškai nėra prasmės, ir perdavė žodį tiems, kas turi pasakyti svarbesnę informaciją. Žr. Parodos *Dėl grožio* vaizdo dokumentacija, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>275</sup> Sirje Helme, „The Soros Center for Contemporary Arts, Estonia in the Extreme Decimal“, in: *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of 1990s*, Tallinn: Centre for Contemporary Arts, 2001, p. 35.

politinių priežasčių meno diskurse ankščiau negalėjusiems dalyvauti kūrėjams reiškė Vakarų demokratijos principų skleidimą nuo komunizmo nukentėjusiose šalyse<sup>276</sup>. Šios paramos poveikis ją gavusių šalių meno lauko dalyvių iki šiol vertinamas nevienareikšmiškai.

Demokratijos principų įgyvendinimą metinėse parodose turėjo užtikrinti jų rengimo tvarka. SŠMC veiklą reglamentuojančiuose dokumentuose numatoma, jog metinės parodos dalyvius turi atrinkti SŠMC valdybos nariai<sup>277</sup> atviro konkurso būdu, publikuodami skelbimą, kuriame aiškiai išdėstoma parodos tema, joje siūlomos eksponuoti meninės išraiškos priemonės bei pateikiama kita praktinė informacija potencialiems parodos dalyviams<sup>278</sup>. Parodos kūrinius turėjo įvertinti tarptautinė žiuri, sudaryta iš SŠMC valdybos pasiūlytų narių, ir apdovanoti geriausių darbų autorius pinigineis Soroso fondo premijomis<sup>279</sup>. Taigi šiuolaikybės diskursas metinėse parodose turėjo būti kuriamas naujomis temomis ir meninėmis išraiškos priemonėmis, o vietos meno ekspertų taryba (ne kuratoriai) turėjo nustatyti, kokiems menininkams suteikti dalyvavimo teisę. Balansavimas tarp dar besiformuojančio vietos konteksto poreikių nustatymo ir tarptautinių įsipareigojimų vykdymo buvo nelengvas ir slėgė SŠMC politikos vykdytojus visose posovietinėse šalyse. Pasak buvusios SŠMC direktorės Slovakijoje Marijos Hlavajovos, SŠMC ir panašių vakarietišku institucijų dėka buvo siekiama įgyvendinti „normalizacijos“ procesą, t.y. pašalinti arba neutralizuoti skirtumus tarp Rytų ir Vakarų Europos, tačiau viso to kaina – taikymasis prie naujosios ideologijos ir nuolatinės derybos dėl skirtingų „normalumo“ interpretacijų<sup>280</sup>. SŠMC politikos vykdytojai Lietuvoje susidūrė su analogiškais problemomis.

---

<sup>276</sup> Ideologinius fondo tikslus liudija ir tai, kad įvairiose šalyse įrengiant SŠMC biurus, buvo rekomenduojama šiuolaikiškai, t.y. vakarietiškai juos įrengti, naudoti vakarietiškas kanceliarines prekes, naują biuro techniką. Pasak L. Jablonskienės, „[...] manyta, kad užpildžius erdvę visuotinai atpažįstamais ženklais, tarsi savaime susidaro įspūdis, kad tokiam interjere vykdoma veikla yra tokia pat sterili, tvarkinga ir teisinga, kaip ir jo interjeras: (tarkime) novatoriška ir atvira todėl, kad aplinkoje dominuoja internacionalistinės architektūros ir dizaino ženklai.“ Žr. Lolita Jablonskienė, „Trys „d“, in: *Emisija 2004 – ŠMC: Parodos katalogas*, sud. Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005, p. 46. Latvijos SŠMC direktorius Jānis Borgs prisimena, kad 1993 m., atidarant SŠMC būstinę Rygoje, buvo surengtas prabangus banketas, o vėliau dėl to gauta pastaba iš centro tinklų vykdomosios direktorės S. Meszoly, nes kitose šalyse rengiant furšetus tapačiomis progomis buvo vadovaujama „demokratiniais“ standartais („traškučiai ir „Coke“). Įrengiant SŠMC biurą Rygoje taip pat buvo gautas nurodymas iš Budapešto vadovautis „demokratiniais“ stiliumi: įrengti erdvę taip, kad visi darbuotojai dirbtų vienoje erdvėje. Žr. Jānis Borgs, „The Soros Era“, p. 47–48.

<sup>277</sup> Pabrėžtina, kad pagal SŠMC reglamentą, valdybos nariais negalėjo būti menininkai.

<sup>278</sup> Skelbimą buvo rekomenduojama platinti dailininkų sąjungos biuleteniuose, dienraščiuose, spaudos konferencijoje ir kitokiais informacijos viešinimo kanalais.

<sup>279</sup> *Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network: Procedures Manual*.

<sup>280</sup> Maria Hlavajova, „Towards the normal: negotiating the „Former East“, in: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. by Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, Cambridge: MIT Press, Roomade, 2005, p. 153. M. Hlavajova referuoja į serbų kuratorės Bojanos Pejič pasiūlytą apibūdinimą „normalumo dialektika“, kuriuo ji nusakė skirtumą tarp normalumo ir normalizacijos Rytų Europoje po 1989-ųjų ir šiuos procesus lydinčius prieštaravimus, konfliktus ir net anekdotiškas situacijas, kurias patyrė ir ji pati, kuruodama parodą (kartu su Davidu Elliotu) *After the Wall: Art*



Metinių parodų tikslų buvo siekiama suteikiant joms itin didelį finansavimą, tuometiniame Lietuvos kultūros lauke beveik lygų metiniam biudžetui, kurį Kultūros ministerija skirdavo vaizduojamojo meno parodų organizavimui visoje šalyje<sup>281</sup>. SŠMC valdyba laikėsi nustatytų parodų rengimo taisyklių, bet akla jomis nesivadovavo. 1993 ir 1994 m. metinės parodos konkursas nebuvo rengiamas, jas kuravo SŠMC direktorė R. Jurėnaitė. Pirmą kartą konkursas (bet ne menininkų, o iškart kuratorinio projekto) buvo paskelbtas tik 1995 m., po to, kai antroji metinė paroda vietos meno lauke sulaukė daug neigiamų atsiliepimų<sup>282</sup>, o SŠMC valdyba ir paskelbus konkurso nugalėtojus neatsisakė teisės dalyvauti individualių kuratorių pasiūlytų projektų rengimo procese<sup>283</sup>. Valdybos posėdžių protokoluose minima, kad ji skyrė pirmenybę projektams „operuojantiems šiuolaikiniais ir aktualiais dabartiniais meniniais reiškiniais“<sup>284</sup>, kurių koncepcijos buvo logiškai pagrįstos ir tinkamai suformuluotos, o rengėjai turėjo pakankamai kompetencijos juos įgyvendinti<sup>285</sup>. Aktualumą ir šiuolaikiškumą valdybos nariai traktavo skirtingai, o taip pat skirtingai suvokė ir kuratoriaus veiklos funkcijas.

R. Jurėnaitė, architektas ir menininkas Eugenijus Antanas Cukermanas, svarstydami metinėms parodoms pateiktus pasiūlymus, atkreipdavo kuratorių dėmesį į tai, kad rengiant metines parodas, vertėtų atsižvelgti į tinkamą vyresnės kartos menininkų reprezentaciją šalia kitų menininkų<sup>286</sup> ir pasisakė už parodas su aiškia koncepcija (tema), vieninga kūrinų kolekcija<sup>287</sup>. Kiti, jaunesni SŠMC valdybos nariai – ŠMC direktorius K. Kuizinas, metinės parodos konkurse dalyvavusi menotyrininkė Sandra Skurvidaitė – buvo linkę suvokti parodas kaip savo autorinius kūrinius, kuriamus bendradarbiaujant su menininkais, kartu plėtojant

---

*and Culture in Post-communist Europe* „Moderna Museet“ Švedijoje – pirmąją parodą Vakaruose, kuri pristatė Rytų Europos meną. Žr. Bojana Pejič, „The Dialectics of Normality“, in: *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*: Parodos katalogas, ed. by Bojana Pejič, David Elliot, Stokholm: Moderna Museet, 1999, p. 16–28.

<sup>281</sup> Viktoras Liutkus, „Valstybinė dailės politika: scenarijai ir galimybės“, in: *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, 1997, p. 15.

<sup>282</sup> Daiva Citvarienė, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2008, p. 102.

<sup>283</sup> Išplėstinio SŠMC valdybos posėdžio 1995-01-11 Protokolas, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>284</sup> SŠMC valdybos posėdžio 1995-05-12 Protokolas Nr. 3, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> SŠMC valdybos posėdžio 1995-05-29 Protokolas Nr. 4, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>287</sup> SŠMC valdybos posėdžio 1997-05-12 Protokolas Nr. 3, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

kuratoriaus idėją, sumanymą<sup>288</sup>. Šie požiūriai atspindi skirtingas kuratorystės sampratos traktuotės. Vienu atveju kuratorystė suvokiama kaip kurianti stabilių reikšmių sistemas, užtikrinanti senos ir naujos epochų dialogą, kitu – kaip kūrybinis aktas, kurio reikšmės gimsta kuratoriaus ir menininko bendradarbiavimo procese. Šios sampratos lėmė ne tik galutinį parodų vaizdą, bet ir nevienodą šiuolaikybės kategorijos raišką metinėse parodose.

Lietuvos SŠMC iniciatyva buvo surengtos šešios metinės parodos: *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* (1993, kuratorė – R. Jurėnaitė); *Duona ir druska* (1994, kuratorė – R. Jurėnaitė); *Kasdienybės kalba* (1995, kuratorius – Algis Lankelis); *Dėl grožio* (1995, kuratoriai – S. Skurvidaitė, Raimundas Malašauskas); *Daugiakalbiai peizažai* (1996, kuratorė – R. Jurėnaitė) bei *Sutemos* (1998, kuratoriai – K. Kuizinas, Deimantas Narkevičius, Evaldas Stankevičius). Šių parodų poveikį Lietuvos šiuolaikinio meno raidai menotyrininkai vertina gana pozityviai. Jų tekstuose vyrauja nuomonės, kad šios parodos skatino parodinio gyvenimo pertvarką ir lietuvių šiuolaikinio meno integraciją į tarptautinio meno sceną; pradėjo naują, iki tol Lietuvoje nenaudotą kūrybinių prodiusavimo konkrečioms parodoms praktiką; suformavo ir įtvirtino naują parodos kaip įvykio tipą; sustiprino kuratoriaus vaidmenį ir įtvirtino conceptualų projektą kaip šiuolaikišką ir „teisingą“ meno pristatymo modelį<sup>289</sup>. Tokie vertinimai byloja apie svarbias metinių parodų paskatintas permainas XX a. pabaigos Lietuvos meno lauke. Tačiau, kaip ir visa SŠMC veikla, šios parodos buvo vertinamos ir kritiškai<sup>290</sup>. Kaip pažymėjo L. Jablonskienė, kritinis nusistatymas metinių parodų atžvilgiu „atspindėjo bendrą įtampą to meto Lietuvos dailės lauke, kurią sukėlė sovietiniais metais susiklosčiusios vertybių sistemos irimas ir naujos simbolinės hierarchijos formavimasis. Vaizdžiai tariant, ginčytasi ne dėl didesnės ar mažesnės finansinės paramos, bet dėl simbolinio projektų, atskirų dailininkų kūrybos ir institucijų veiklos kapitalo“<sup>291</sup>. D. Citvarienės nuomone, SŠMC veikla Lietuvoje rodė neatitikimą tarp senų ir naujų,

---

<sup>288</sup>Svarstant su metinių parodų konkursą laimėjusių parodų *Dėl grožio* ir *Kasdienybės kalba* rengimu susijusius klausimus, S. Skurvidaitė ir K. Kuizinas pabrėždavo, kad parodos sudarymas yra kuratoriaus reikalas ir atsakomybė. S. Skurvidaitė paprašė SŠMC Valdybos surašyti raštą, kuriame būtų patvirtinama, kad ji ir R. Malašauskas rengia metinę SŠMC parodą, ir tai, kad kolekciją sudaro ir keičia tik patys kuratoriai. Žr. SŠMC valdybos posėdžio 1995-05-29 Protokolas Nr. 4, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>289</sup>Žr. Skaidra Trilupaitytė, „Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje 1993–2000. Iš laiko perspektyvos“, in: Nacionalinės dailės galerijos internetinis portalas, [interaktyvus], 2011, [žiūrėta 2011-02-01], <http://ic.ndg.lt/index.php?id=147>; Lolita Jablonskienė, „Dešimtmečio fragmentai“ ir Erika Grigoravičienė „ŠMC:...“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, p. 15–22; 23–29; Lolita Jablonskienė, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, p. 167–178; Daiva Citvarienė, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, p. 99–111.

<sup>290</sup>Žr. straipsnį, parengtą pagal Atviro Lietuvos fondo surengtą diskusiją apie SŠMC veiklą: „Pelai ir grūdai“, in: *7 meno dienos*, 1997 02 14, p.7–9.

<sup>291</sup>Lolita Jablonskienė, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, p. 170.

provakarietišku vertybių ir institucijų veiklos modelių, kurie atsirado ne natūraliai, o buvo įdiegti arba importuoti<sup>292</sup>.

Menininko Deimanto Narkevičiaus teigimu, daugelis SŠMC metinių parodų „buvo kuruojamos vieno žmogaus, taigi teigė vieną kuravimo metodą ir vieną požiūrį į mūsų meno realybę. Lietuvių menas buvo matuojamas Vakarų modernybės matuokliais, ignoruojant vietinę, sovietinę, modernybės patirtį.“<sup>293</sup> Panašią kritiką dėl vietos socioistorinio konteksto ignoravimo metinėse parodose išsakė serbų filosofas Miško Šuvakovičius. Jo nuomone, po SŠMC įsteigimo įvairiose posovietinėse šalyse galima stebėti „panašaus naujo meno atsiradimą visiškai skirtingose, kartais netgi nepalyginamose kultūrose. Naratyvas ir pristatyti pavyzdžiai buvo skirtingi, tačiau būdai, t.y. prezentacijos poetika, išraiškos formos ir komunikacija – tapatūs.“<sup>294</sup> M. Šuvakovičius pasiūlė šią metinių parodų skatintą naują meno raišką vadinti „Soroso realizmu“. Pastarasis, pasak jo, apibrėžia „[...] švelnią ir subtilią postmodernistinio pliuralizmo ir multikultūralizmo uniformizaciją, kurią turėjo įgyvendinti Europos visuomenė amžių sandūroje.“<sup>295</sup> Panašiai apie neigiamą SŠMC veiklos poveikį lietuvių menininkams mąsto ir nuosekliai meno institucijas ir industriją kritikuojantis menininkas Redas Diržys. XX a. 10-ojo dešimtmečio jaunosios kartos lietuvių menininkus, kurių kūryba buvo pristatyta SŠMC metinėse parodose ir įtvirtinta 2004–2006 m. vykusiame, ŠMC inicijuotame lietuvių menininkų personalinių parodų cikle *Emisija*, R. Diržys vadina „Soroso anūkais“, kuriuos „[...] globojo motiniška tuometinio Soroso centro vadovybės ranka, jie buvo skraidinami „sorosinės“ infrastruktūros tinklo kanalais, juos propagavo „atviros visuomenės“ uždaros struktūros ištaigingose konferencijose.[...] Nė vienas *Emisijos* menininkas netapo daugiau nei užpildu vakarietiškoje meno rinkoje.“<sup>296</sup>

Vertinant Lietuvos SŠMC inicijuotas menines parodas iš kuratorystės diskurso pozicijų, galima iš dalies sutikti su D. Narkevičiaus išsakyta kritika, kad R. Jurėnaitės rengtos parodos diegė vieną kuravimo metodą. Tačiau ši kuratorė ne tiek ignoravo vietinę modernybės patirtį, kiek nesiūlė naujų jos interpretacijų, pristatė šiuolaikybę kaip naują stilistinę meno srovę, tęsiančią modernizmo kaip formos eksperimentų tradiciją, arba kaip

<sup>292</sup> Daiva Citvarienė, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*, p. 88.

<sup>293</sup> „Išpreparavus istoriją, nelieta teksto ir didelė dalis mūsų modernizmo kūrinių tampa niekam neįdomiomis pastabomis paraštėse. D. Narkevičius atsako į G. Jankevičiūtės klausimus“, in: *Skulptoriaus dosjė: Vladas Urbanavičius*, sudarytoja Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius, Kaunas: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, 2009, p. 91.

<sup>294</sup> Miško Šuvakovič, „The ideology of exhibition: on the ideologies of Manifesta“, in: *Platforma SCCA*, [interaktyvus], 2002, January, No. 3, [žiūrėta 2012-05-15],

<http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>, kursyvas teksto originale.

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> Redas Diržys, „Emisijos menininko manifestas“, in: *Emisija 2005/2006-ŠMC: Parodos katalogas*, sudarytoja Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007, p. 73.

buvusią ir dabartinę istorines epochas jungiantį teminį naratyvą. M. Šuvakovič įžvalgos taip pat ne visai atitinka lietuviško konteksto realijas, o veikiau liudija apie jo neigiamą nusistatymą prieš globalizacijos estetiką. Lietuvoje surengtos SŠMC metinės parodos neformavo vieningo požiūrio į šiuolaikybę, jų kuratoriai skirtingai vertino tiek šiuolaikinio meno, tiek savo kaip tokio meno prasių steigėjų kūrybinį potencialą.

### 3. 1. 2. Pereinamojo laikotarpio išgyvenimai: Ramintos Jurėnaitės parodos

Pirmoji SŠMC metinė paroda *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai*, anot jos kuratorės, SŠMC vadovės R. Jurėnaitės, buvo „skirta temai, kuri šalies mene glūdi kaip medžio rievėse ir susijusi su ilgu paieškos periodu“<sup>297</sup>. Paaiškindama parodos sudarymo logiką, ji teigė, kad pasirinko ne iliustruoti sugalvotą koncepciją kūriniais, o suformuluoti parodos temą iš jau egzistuojančių ar besiformuojančių reiškinių, siekdama „išryškinti sau ir kitiems tai, kas Lietuvoje buvo ir yra“<sup>298</sup>, vadovaujantis principu „surasti ir pristatyti kuo daugiau ateičiai reikšmingų vardų, nebijant apsirikti“<sup>299</sup>. Parodoje dalyvavo 22 įvairių kartų skulptoriai ir tapytojai, ir pristatyta daugiau nei 80 kūrinių, dalis kurių sukurti specialiai parodai<sup>300</sup>. Pasak kuratorės, atrinktų menininkų kūryboje vyrauja įvairios tautos ir tėvynės mito interpretacijos, nes išgyventa sovietinė okupacija lėmė specifinę Lietuvos meno situaciją, menas čia – „nacionalinio palikimo tiltas tarp praeities ir ateities“<sup>301</sup>.

Sovietmečio ir naujos epochos meno sąsajas R. Jurėnaitė grindė formaliąja skulptūros raida, kurią suvokė panašiai, kaip ir parodos *Žmogaus ženklai* kuratorės – nuo figūrinės raiškos link lyriškų ir asociatyvių metaforų ir konceptualios kūrybos, kuri taip pat „įgauna valstietiška konkrečią ir patvarią išraišką“<sup>302</sup> [il. 5–6]. Jungiamąja grandimi tarp senosios kartos skulptorių ir konceptualios jaunųjų menininkų kūrybos kuratorė pasirinko M. Navako kūrinius, nes juose dominuoja konceptualus pradai, bet dar išlaikomas santykis su tradicija dėl naudojamų medžiagų ir gero skulptoriaus amato išmanymo. Interpretuodama kūrinius, R. Jurėnaitė buvo taip pat linkusi į juos žiūrėti kaip į ženklus, reikšmingas formas, per kurias

<sup>297</sup> Parodos *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai*: Parodos lankstukas, ŠMC archyvas.

<sup>298</sup> *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai*: Parodos katalogas, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1993, p. 5.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>300</sup> Parodoje dalyvavo Gediminas Akstinas, Aleksas Andriuškevičius, Robertas Antinis, Darius Bastys, Jonas Gasiūnas, Donatas Jankauskas, Gediminas Karalius, Džiugas Katinas, Gintautas Kažemėkas, Saulius Kuizinas, Algis Lankelis, Linas Liandzbergis, Česlovas Lukenskas, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Audrius Novickas, Artūras Raila, Vytautas Šerys, Mindaugas Šnipas, Vytautas Umbrasas, Gediminas Urbonas, Ričardas Vaitiekūnas.

<sup>301</sup> *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai*, p. 6.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 10.

menininkai artikuliuoja santykį su istoriniu laiku. Tačiau skirtingai nuo R. Andriušytės ir E. Lubytės, kurios neigiamai vertino vakarietiško stilių „importą“ į Lietuvos meninę dirvą, ir skulptūrose ieškojo autentiško lietuvių mąstymo ženklų, R. Jurėnaitė Vakarų Europoje susiformavusias meno kryptis laikė reikšmingu vietinių meninių inovacijų šaltiniu. Anot jos, dvi pagrindinės XX a. 7-ajame dešimtmetyje prasidėjusio lietuvių skulptūros atsinaujinimo sąjūdžio kryptys – grįžimas prie klasikinio modernizmo tradicijos (Jacques Lipschitzas, Alberto Giacometti, Constantinas Brancusi, Henry Moore’as ir kt.) bei rėmimasis į antikines, viduramžių ir liaudies meno tradicijas<sup>303</sup>. Akcentuodama istorinę tąsą, kuratorė ignoravo naujų kūrinių sukūrimo sociopolitinį kontekstą, o jos sukonstruotas lietuviškos skulptūros raidos kelias link objekto siūlė interpretuoti naują meninę raišką modernizmo verčių sistemoje.

Kadangi *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* sudarė į vieną pasakojimą susieti įvairių kartų ir įvairioms vaizduojamojo meno rūšims atstovaujančių menininkų<sup>304</sup> kūrybos pavydžiai, daugelis recenzentų ją interpretavo, lygindami tradicinę ir šiuolaikinę skulptūrinę raišką. A. Andriuškevičiaus teigimu, parodą buvo sunku suvokti, nes kuratorė neįvardijo, ką laiko skulptūra, o ką – objektu, todėl buvimą „tarp“ jų jis įvardijo kaip buvimą skulptūros pusėje, nes kai kurių jaunųjų skulptorių darbuose, kuratorės įvardytuose konceptualiais, idėjos per daug išgalvotos, stinga intelektualinio žaismo<sup>305</sup>. Meno istorikės G. Jankevičiūtės manymu, parodos ekspozicija buvo pernelyg eklektiška, galbūt todėl, kad joje sugretintos visiškai skirtingos skulptorių ir tapytojų mąstysenos<sup>306</sup>. E. Lubytei parodos pasakojimas pasirodė nenuoseklus, o lygindama įvairių kartų menininkų kūrinius, ji padarė išvadą, kad konceptualiems jaunųjų darbams, sukurtiems jau patyrus tiesioginę Vakarų įtaką, trūksta idėjinio savarankiškumo, skirtingai nuo vyresniųjų kolegų, kurie šios įtakos sėmėsi iš knygų<sup>307</sup>. S. Skurvidaitės nuomone, skirties tarp skulptūros ir objekto šioje parodoje nepavyko išartikuluoti todėl, kad šiuolaikinis žmogus viską linkęs suvokti kaip nuo istorijos ir aplinkos neatsiejamą objektą, o visi parodos kūriniai – tradicinėmis ir šiuolaikinėmis formomis įkūnytą lyrinę metaforą, išsaugančią glaudų santykį su liaudies kultūra<sup>308</sup>. Šie kritikų atsiliepimai patvirtina, kad parodos kuratorė, akcentuodama istorinį skulptūros

---

<sup>303</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>304</sup> Parodoje dalyvavęs tapytojas P. Vaitiekūnas buvo pristatytas kaip asambliažų kūrėjas, o J. Gasiūnas parodai sukūrė objektą.

<sup>305</sup> *Ibid*, p. 142-143.

<sup>306</sup> „Specifinė erdvė tarp objekto ir skulptūros“, in: *Lietuvos Rytas*, 1993 12 24, p. 31.

<sup>307</sup> „Pirmoji metinė paroda – ir šiuolaikiniam menui pritaikomi objektyvūs kriterijai“, in: *Lietuvos Rytas*, 1994 01 07, p. 19.

<sup>308</sup> Sandra Skurvidaitė, „Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 01 08, p. 1, 8.

tradicijų tęstinumą, aiškiau neapibūdino šiuolaikinio meno kalbos specifikos, regėdama ją kaip tęsiančią jau nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio lietuvių skulptoriams būdingas mąstymo struktūras. Todėl parodoje šiuolaikybės kategorija buvo pristatyta kaip specifinis posovietinio laikotarpio meno stilius, nepasižymintis ryškiomis naujovėmis, ne itin savarankiškas idėjų ir formų požiūriu.

Antroje SŠMC metinėje parodoje *Duona ir Druska* R. Jurėnaitė pratęsė sovietinio ir dabarties laikotarpio meninės kūrybos jungčių paiešką, šį kartą sutelkdama dėmesį ne į atskiras meno šakas, o į kūrinių tematiką – socialinio pasaulio refleksiją juose. Pasak kuratorės, sunkiu pereinamuoju laikotarpiu „Lietuvos mene vis dar dominuoja mitologizuotas pasaulio įvaizdis, nors aštrios gyvenimo šukės ir bando jį pažeisti.“<sup>309</sup> Sudarant parodos kolekciją, jai rūpėjo išryškinti priešingą kūrybos tendenciją – parodyti tikrovės negražinančius ir nemitologizuojančius kūrinius, kalbančius apie „gyvenimą, koks jis yra iš tikro [...] kas buvo išgyventa kaip dabartis, o ne kaip mitas“<sup>310</sup>, kuriuose vyrauja „kritiškas menininko santykis su visuomene, budrumas net mažiems istorinių ir kasdieniškų pasikeitimų ženklams“<sup>311</sup>, nors tokių kūrinių, jos manymu, Lietuvoje nedaug. Parodai ji atrinko gerai žinomų sovietmečio tapytojų ir fotografų kūrinius bei jaunosios kartos kūrėjų darbus (daugelis kurių buvo sukurti specialiai parodai), išskleidžiančius jos pasirinktą teminį aspektą<sup>312</sup>.

Vėl žvelgdama į meną kaip į tautos išlikimo garantą, R. Jurėnaitė išskyrė keletą, jos nuomone, lietuvių menininkams būdingų „kovos“ su mitais ir archetipais būdų, kuriais jie taip pat įveikia „baimę išnykti ir ištirpti“<sup>313</sup>. Tai – ironiškas ir groteskiškas realybės vaizdavimas, dokumentinis tikrovės fiksavimas, visuomenėje tebeegzistuojančių meilės ir mirties tabu laužymas, išgyvenamo laiko komentavimas, atkreipiant dėmesį į visuomenines „opas“. Šias kūrybines strategijas kuratorė iliustravo pasirinktų autorių kūrybos pavyzdžiais. Kovą su tėvynės mitu, pasak jos, kamuojančiu Lietuvos tapytojus jau porą dešimtmečių<sup>314</sup> R. Jurėnaitė įžvelgė K. Dereškevičiaus ir A. Kuro XX a. 7–8 dešimtmečiais sukurtose

<sup>309</sup> *Duona ir druska*: Parodos katalogas, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1994, p. 5.

<sup>310</sup> Interviu su kuratore, parodos *Duona ir druska* vaizdo dokumentacija (1994 m., rež. V. Snarskis), Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>311</sup> *Duona ir druska*, p. 5.

<sup>312</sup> Parodoje dalyvavo Jurga Barilaitė, Darius Bastys, Alfonsas Budvytis, Kostas Dereškevičius, Eglė Gineitytė, Darius Girčys, Vidmantas Ilčiukas, Vytenis Jankūnas, Giedrius Kumetaitis, Algimantas Kuras, Dainius Liškevičius, Aleksandras Macijauskas, Snieguolė Michelkevičiūtė, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Audronė Petrašiūnaitė, Audrius Puipa, Mindaugas Ratavičius, Gintaras Šeputis, Ignas Šimelis, Simonas Tarvydas, Gintautas Trimakas, Kazys Venclovas.

<sup>313</sup> *Duona ir druska*, p. 5.

<sup>314</sup> *Ibid*, p. 6.

drobėse. Juose vaizduojami nepatrauklūs, fragmentuoti sovietinės realybės vaizdai, kurie „kursto ginčą apie bjaurumą ir grožį, naudą ir griovimą“<sup>315</sup>. Kartu parodoje rodyti A. Petrašiūnaitės paveiksai kaimo tematika, sukurti XX a. 10-ajame dešimtmetyje, kuriuose, pasak kuratorės, vyrauja „gyvenimo džiaugsmas, kuris irgi yra socialiai angažuoto konteksto dalis“<sup>316</sup>. Nepagražintos sovietinės tikrovės fiksavimo strategiją parodoje atstovavo A. Macijausko fotografijų ciklas *Veterinarijos klinikoje* (1977–1994), o jaunesnės kartos fotografai G. Trimakas, A. Budvytis, pasak kuratorės, dokumentuodami išdidintus gamtos motyvus arba ilgai žmogaus naudotus daiktus, nuosekliai domisi irimo ir nykimo tema. Tapytojo V. Ilčiuko sukurta fotografijų serija *Akimirkos* (1992–1994), kurioje menininkas dokumentavo savo mirštantį tėvą, anot R. Jurėnaitės, griaua lietuvių kultūroje gajų mirties tabu, o nuogo kūno, meilės, geismo tabu aršiausiai griaua S. Michelkevičiūtė sukurtame fotografijų cikle *Moteris apie virus* (1977–1994)<sup>317</sup>. Kitos parodos dalyvės – jaunosios kartos tapytojos E. Gineitytė ir J. Barilaitė – reflektuoja „dilemą tarp grožio ir destrukcijos, švelnumo ir pavojaus meilėje“<sup>318</sup>, tuo tarpu D. Bastys, D. Narkevičius, M. Navakas, D. Liškevičius ir kiti skulptoriai parodai sukūrė objektus, kuriais „klausia, kaip visiškai archaiškėmis ir primityviomis priemonėmis reikia pradėti kautis negailestingoje pasaulinės rinkos konkurencijoje.“<sup>319</sup>

Iš katalogo teksto ir atrinktų kūrinių matyti, kad R. Jurėnaitė interpretavo socialinę lietuviško meno dimensiją tiesiogiai – kaip jo ryšį su „tikru gyvenimu“: kasdieniais rūpesčiais, bendražmogiškėmis vertybėmis, užslėptais troškimais ir baimėmis. Tokia socialiai angažuoto meno traktuotė turi nedaug bendro su paprastai taip apibūdinamomis kritinėmis, aktualias politines ir visuomenines temas gvildenančiomis meno praktikomis, neretai turinčiomis provokuojamą charakterį, siekiančiomis inicijuoti realius visuomeninius pokyčius. Tai pripažino ir pati kuratorė, parodos pavadinimu pasirinkusi metaforą. Tačiau šįkart jai, regis, rūpėjo ne ieškoti tarptautinio meno analogų Lietuvoje, o veikiau įrodyti, kad ir sovietmečiu menininkai naudojo ne tik „Ezopo kalbą“ ir rūpinosi ne vien formos klausimais, bet savo kūriniais taip pat ir kritiškai reagavo į socialinę realybę, o pasikeitus politinei santvarkai šios tendencijos lietuvių mene tampa vis aktualesnės.

Įdomu pastebėti, kad panašiai nekonfliktiškai ir pabrėžtinai apolitiškai socialinę meno dimensiją traktavo ir tais pačiais metais Latvijos SŠMC Rygoje organizuotos metinės parodos

---

<sup>315</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>316</sup> Parodos *Duona ir druska* vaizdo dokumentacija.

<sup>317</sup> *Duona ir druska*, p. 7–9.

<sup>318</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 10.

*Valsts* (liet. *Valstybē*) kuratorius, R. Jurėnaitė bendraamžis Ivars Runkovskis. Jis aiškino, kad pavadinimas – tai ne nuoroda į sociopolitinę plotmę, o kvietimas menininkams „užimti valstybę“, t.y. išeiti iš parodų salės ribų, kurti įvietinto meno kūrinis, eksploatuoti visas įmanomas komunikacijos ir kūrybos priemones bei valstybines struktūras (policiją, paštą, bibliotekas, poliklinikas ir pan.)<sup>320</sup>. Nepaisant tariamai apolitinio parodos pobūdžio, latvių menininkai parodai sukūrė eilę provokacinių, socialinę tikrovę reflektavusių kūrinių, sukėlusių didelį atgarsį visuomenėje (galbūt ir todėl, kad paroda buvo eksponuota ne tik šiuolaikiniam menui rodyti skirtose, bet ir tradicinio muziejaus ir viešose miesto erdvėse). *Duona ir druska* Lietuvoje sukėlė priešingą menininkų ir kritikų reakciją. Kuratorės polinkis į poetizuotus apibendrinimus, jos pasiūlyta pernelyg plati socialumo samprata ir dėl to parodoje atsiradusios perdėm individualios šios sąvokos reikšmių interpretacijos<sup>321</sup> sutrukdė parodai tapti solidžiu visus tabu laužančio socialiai angažuoto lietuviško meno pristatymu. Tai pabrėžė ir parodos recenzentai, teigdami, kad socialinė kritika, kurią kuratorė išvelgė atrinktuose kūriniuose ir kuri turėtų šokiruoti žiūrovus, nesusijusi su dabar išgyvenamu istoriniu laiku, o veikia nukreipta į universalias, bendražmogiškas patirtis bet kokioje realybėje<sup>322</sup>. Jie taip pat pastebėjo, kad žiūrint į parodos kūrinius, jų atrankos kriterijai lieka neaiškūs, „parodoje daug balasto. Skulptūros darbai – tik erdvės akcentai, materialūs ženklai, parodos puošmenos“ ir parodos idėja „iš dalies paaukojama vardan gero bendro vaizdo, gero, vadinasi, primenančio šiuolaikinio meno parodą Europos muziejuose ir salėse“<sup>323</sup>. Taigi, galima manyti, kad skirtingų medijų – tapybos, fotografijos, skulptūrų, objektų, instaliacijų pristatymas vienoje parodoje turėjo reprezentuoti šiuolaikybės kategoriją jau ne kaip naujos istorinės epochos stilių, o kaip skirtingas epochas vienijantį teminį, išgyvenamojo laiko aktualijų naratyvą, tačiau šis sumanymas nebuvo iki galo realizuotas.

Išgyvenamo posovietinio laiko aktualijoms taip pat buvo skirta R. Jurėnaitė kuruota ketvirtoji SŠMC metinė paroda *Daugiakalbiai peizažai*. Šį kartą joje pristatyti 12 Rytų

---

<sup>320</sup> Cit. iš Solvita Krese, „Exhibition rhetoric or what shapes the art language of the 1990s“, in: *Deviņdesmitie. Laikmetīgā māksla Latvijā / Nineties. Contemporary Art in Latvia*, p. 66.

<sup>321</sup> Šioje parodoje jaunųjų menininkų premija apdovanota J. Barilaitė, atsakydama į klausimą, kaip jos darbai siejasi su parodos koncepcija, teigė: „Abejoju, ar mano kūriniai laužo socialinius ir tautinius stereotipus. Man rūpinti meilės ir mirties tema nėra nauja – daugelis menininkų apie tai kalba. Manysčiau, kad mudu su Dainium (Liškevičium – aut. past.) esame įtraukti į [...] parodą todėl, kad mūsų kūriniai labai susiję su nūdienu. Mano paveiksłai – nuzulinti kartonai, nykios, netgi niekingos medžiagos. Jos yra pigios.[...] Specialiai ieškojau jų kuo nykesnių. Nuvarvėjęs akrilas labiau primena šiuos laikus negu aliejinių dažų grožis. „Duona ir druska“ reiškia, kad kalbame apie skaudesnius dalykus negu paprasta kasdienybė. O socialinį aspektą visur galima įžiūrėti.“ Žr. „Duona ir druska“: įdomiausio jaunojo dailininko titulas“, in: *Lietuvos rytas*, 1994 12 02, p. 33.

<sup>322</sup> Sandra Skurvidaitė, „Donelaičio apologetika Šiuolaikinio meno centre“, in: *Lietuvos rytas*, 1994 11 18, p. 37.

<sup>323</sup> Erika Grigoravičienė, „Sausi užkandžiai“, in: *7 meno dienos*, 1994 11 18, p. 1, 3.



Europos menininkų kūriniai, tarp jų – du lietuvių autorių<sup>324</sup>. Parodoje rodytos instaliacijos, fotografijos, objektai, tapybos kūriniai, pasak kuratorės – „lokaliniai komentarai apie išgyvenamąjį metą“<sup>325</sup>, kuriuos sukūrė tarptautiniu mastu žinomi menininkai. Tarptautinio pobūdžio ir Rytų Europos konteksto akcentavimas atitiko programines SŠMC nuostatas ir pabrėžė posovietinio istorinio ir politinio konteksto implikacijas kuriant šiuolaikinį meną. Parodoje pristatyti Čekijos, Rusijos, Lietuvos, Vengrijos ir kitų šalių menininkai savo kūniuose skirtingai interpretavo tariamai vientisą posovietinį būvį. Todėl jos pavadinime kuratorė akcentavo vaizdą, plastinę daugiakalbystę, o žodis „peizažai“ nurodė ir Rytų Europos geografiją bei platų kūrinių suvokimo spektrą.

Panašiai kaip ir *Duona ir Druska*, pagal kuratorės sumanymą turėjusi atkreipti dėmesį į konkrečius konkrečių žmonių išgyvenimus ir rūpesčius, *Daugiakalbiai peizažai* siekė parodyti skirtingų Rytų Europos šalių menininkų reakcijas į pasikeitusią dabartį. Bet ir šioje parodoje konkretybės virto abstrakcijomis. Kūrinių suvokimo kontekstu tapo tariamai vientisos Rytų Europos dabartis, o ne konkretūs jos suvokimo aspektai, todėl kūriniai ir vėl virto sunkiau ar lengviau iššifruojamomis metaforomis [il. 7–8]. Parodos apžvalgininkai pastebėjo, kad nepaisant jos dalyvių puikiai įvaldytos šiuolaikinio meno kalbos, jie „neturi ką pasakyti“<sup>326</sup>, o pati paroda nesiūlo „naujo, netikėto žvilgsnio į esamą dailės padėtį“<sup>327</sup> ir geriausiu atveju gali „nors iš dalies kompensuoti bendravimo su kaimynais stygių“<sup>328</sup>. Paroda buvo taip pat kritikuota už perdėm švietėjišką pobūdį ir neaiškią koncepciją<sup>329</sup>, ir pelnė didžiulį meno bendruomenės nepasitenkinimą už tai, kad buvo surengta už itin didelius pinigus<sup>330</sup>. Šie priekaištai paskatino SŠMC surengti atvirą diskusiją Atviros Lietuvos fondo būstinėje apie šiuolaikinį meną ir institucijos veiklą, kurioje buvo viešai pareikšti įvairių meno lauko agentų nuogaštavimai dėl daugelio jų lūkesčių netenkinančios SŠMC veiklos.

Apibendrinant galima teigti, kad R. Jurėnaitės kuruotos metinės SŠMC parodos pristatė šiuolaikybę kaip stilistinę posovietinio meno srovę, tęsiančią dar sovietmečiu susiklosčiusias kūrybos tradicijas naujomis raiškos priemonėmis. Tokiu būdu šiuolaikinis menas kaip visų kartų menininkų kūryba turėjo nekonfliktiškai užimti svarbią vietą

<sup>324</sup> Parodos dalyviai: Krzysztof Bednarski, Eriks Božis, Atilla Csörgö, Ivan Kafka, Vladimir Kuprijanov, Boris Mihailov, Goran Petercol, Edwin Rama, Jovan Šumkovski, Jaan Toomik, Gediminas Urbonas, Vytautas Žaltauskas.

<sup>325</sup> *Daugiakalbiai peizažai*: Parodos katalogas, sudarytoja Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1996, p. 5.

<sup>326</sup> Erika Grigoravičienė, „Žvaigždžių karai: užsitęsęs kontaktas“, in: *Kultūros barai*, 1997, Nr. 1, p. 52.

<sup>327</sup> Laimos Kreivytės ir Skaidros Trilupaitytės pokalbis „Laisvu stiliumi. Dar kartą apie „Daugiakalbius peizažus“, in: *7 meno dienos*, 1997 01 03, p. 9.

<sup>328</sup> Laima Kreivytė, „Mentaliniai Rytų Europos peizažai“, in: *7 meno dienos*, 1996 11 29, p. 1.

<sup>329</sup> Kęstutis Gerliakas, „Pamokantis peizažas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1996 12 28, p. 6.

<sup>330</sup> Šios SŠMC metinės parodos biudžetas siekė 60 000 JAV dolerių.

nacionalinės kultūros plėtros bei jos integracijos į globalų diskursą procesuose. Bandymai parodose atkreipti dėmesį į gyvenamojo laikotarpio aktualijas ar kritinį menininkų santykį su realybe buvo ne itin sėkmingi, nes parodų koncepcijos siūlė ne konkretaus laiko, o laike neapibrėžtų, universalių bendražmogiškų patirčių išklotinę.

### **3. 1. 3. Išsilaisvinant iš tradicijos: *Dėl grožio ir Kasdienybės kalba***

Kitokias šiuolaikybės kuravimo tendencijas pristatė trečioji SŠMC metinė paroda, kurią sudarė du atskiri projektai – *Dėl grožio ir Kasdienybės kalba*. Pirmasis, kuruotas S. Skurvidaitės ir R. Malašausko, vyko ŠMC, antrasis, kuruotas A. Lankelio – viešose Vilniaus miesto erdvėse. Šiuolaikybės kategorija šiose parodose buvo pristatyta ne teminiu naratyvu, o probleminiu pjūviu, analitiniu žvilgsniu į Lietuvos meno istoriją, jos tradicijas ir suvokimo būdus. Kartu šios parodos formavo naują požiūrį į šiuolaikybės kuravimą, nes buvo kuriamos ne iliustruojant išankstinį kuratoriaus sumanymą kūriniais, o kuratoriams plėtojant parodos koncepciją kartu su menininkais.

Parodoje *Dėl grožio* eksponuoti 22 menininkų ir jų grupių kūriniai, beveik visi sukurti specialiai šiam renginiui<sup>331</sup>. Pagrindinė jos idėja – analizuoti grožio, pamatinės estetinės kategorijos, prigimtį ir raiškos būdus. Pasak kuratorių, atrinkdami kūriniai jie vadovavosi savo subjektyvia nuomone, parodą konstravo polilogo ir kontrasto principu, nesiekė pateikti atsakymų į klausimus, kas yra grožis ar menas, o provokavo žiūrovus mąstyti, siekė sukelti abejones, įtraukti juos į dialogą<sup>332</sup>. Į grožį buvo siūloma žvelgti kritiškai, kaip į vieną pagrindinių idėjų, kuria buvo įprasta aiškinti meno prigimtį, ir drauge – kaip į produktyvią tyrimo kategoriją, galinčią atskleisti grožio transformacijas ir šios idėjos (ne)relevantiškumą šiuolaikinio meno praktikose.

Parodoje eksponuoti įvairių kartų menininkų kūriniai – nuo tautinio meno klasikų (A. Savicko, V. Mackonio, V. Smakausko) iki jauniausios kartos atstovų specialiai parodai sukurtų darbų. Jie buvo išdėstyti visose ŠMC salėse nesilaikant istorinės pasakojimo gijos.

---

<sup>331</sup> Parodoje dalyvavo „Akademinių pasiruošimo grupė“, Aidis Bareikis, Darius Girčys, Karla Gruodis, Leila Kasputienė, Žilvinas Kempinas, Svajūnas Kižys, Dainius Liškevičius, Julius Ludavičius, Ieva Martinaitytė, Jonas Mackonis-Mackevičius, Vytautas Mikšionis, Audrius Novickas, Valdas Ozarinskas, Artūras Raila, Šarūnas Sauka, Augustinas Savickas, Vincas Smakauskas, Svajonė ir Paulius Stanikai, Mindaugas Šimkus, Gintaras Znamierowski, Darius Žiūra.

<sup>332</sup> Rūta Marcinkevičiūtė, „Soroso meno centro paroda – jaunų kuratorių rankose“, in: *Lietuvos Rytas*, 1995 10 13, p. 35. Žiūrovų intelektualinį įtraukimą į parodos prasmį sklaidą turėjo stimuliuoti ir jos katalogas. Vietoje parodą pristatančių tekstų ir kūrinių aprašymų kataloge publikuotas filosofo Alvydo Šliogerio esė „Meno kūrinys ir sankryža“ apie transcendentinę meno kūrinio prigimtį bei eseistinis kuratoriaus R. Malašausko tekstas, kuriame dialogo su įsivaizduojamu personažu – bibliotekininku – forma jis aptaria įvairias grožio ir meno prigimties istorines ir filosofines prielaidas ir taip konceptualizuoja daugelį parodos kūrinių.

Ekspozicijai panaudotos ir neįprastos erdvės – elektros skydinė, rūbinė, vidinis kiemelis antrame aukšte. Parodoje nestigo ir taip vadinamos bjaurumo estetikos kūriniai (S. ir P. Stanikų instaliacija *Istorija:?*, 1995; V. Ozarinsko *Gyvenimo grožis. Kvėpavimo grožis* – 37 žiurkės vidaus organų išklotinė, 1995) arba su socialine problematika susijusių darbų (A. Novicko instaliacija *Naujai išbandytos senos legendos* iš Vilniaus elgetų kepurė, 1995; D. Liškevičiaus instaliacija *Ambulance*, 1995; K. Gruodis videodarbas *Neįvardyti prisiminimai*, 1973–1995). Taip suformuota ir išdėstyta parodos kūriniių kolekcija<sup>333</sup> siekė parodyti, kad šiuolaikybeje vyrauja individualus, ironiškas požiūris į kadaise universaliomis laikytas idėjas, o menininkai renkasi ne mimetiniį ar metaforiniį kūrybos būdą, o analitiniį ir istorišką dabarties aktualiių komentavimą. Tačiau aistoriška ekspozicija, joje dominavę gana ironiški jaunosios kartos menininkiių kūriniai [il. 9], priešpastatyti keliems figūriniais ir lyriškiems „romantinio realizmo“<sup>334</sup> tapybos atstoviių darbams sukėlė gana kritišką publikos ir SŠMC valdybos nariiių reakciją.

R. Malašauskas ir S. Skurvidaitė dar parodos rengimo procese buvo nuolat raginami atsargiau apgalvoti savo sprendimus, mąstyti apie tinkamą vyresnės kartos menininkiių reprezentaciją, atsižvelgti į valdybos nariiių pastabas<sup>335</sup>. R. Malašausko teigimu, SŠMC direktorė visą parodos rengimo laiką kuratorius „saugojo nuo bet kokio judėjimo, vis sakė: jeigu *pavesite, pavesim* visą Lietuvą. Bet mano galva, mums pavyko *pavesti*, nežinau tik, į kairę ar į dešinę [...] mes kažkiek stumtelėjom Lietuvos meną universalizmo link [...] iš tam tikros zonos tarp „duonos“ ir „druskos“<sup>336</sup>. Kuratoriiių deklaruota žaisminga ir provokuojanti laikysena, paremta parodos kaip meno kūrinio suvokimu, asmeninėmis ambicijomis ir noru kvestionuoti nacionalinio meno tradicijas, vis dėlto neįtikino parodos vertintojų ir žiuri, kuri nutarė neskirti apdovanojimiių nė vienam iš parodos dalyviiių ir premijomis apdovanojo projekto *Kasdienybės kalba* menininkus.

Po parodos atidarymo vykusiam aptarime buvo piktinamasi sąmoningai žiūrovus klaidinančiiu pavadinimu, neva estetinės kokybės stokojančiais kūriniais<sup>337</sup>, abejojama

<sup>333</sup> Galutinę parodos ekspoziciją kuratoriams padėjo sukurti tapytojas Kęstutis Zapkus.

<sup>334</sup> Kęstutis Gerliakas, „Pusryčiai ant žolės“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 10 28, p. 6.

<sup>335</sup> SŠMC valdybos posėdžių 1995-05-29 ir 1995-09-21 protokolai, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.

<sup>336</sup> R. Malašausko citata iš diskusijos „Lietuviškas avangardas?“, vykusios Atviros Lietuvos fondo namuose 1995 m. lapkričio 20 d. Žr. „Apie nesamą grožį kasdienybės kalba“, in: *Kultūros barai*, 1995, Nr. 12, p. 27. Kursyvas teksto originale. Pasak parodos *Kasdienybės kalba* kuratoriaus A. Lankelio, jo kuruotas projektas apskritai gavo metinės parodos projekto statusą todėl, kad R. Jurėnaitė smarkiai sukonfliktavo su R. Malašausku ir S. Skurvidaitė ir pasiūlė A. Lankeliui kito projekto idėją, o vėliau už jį balsavo SŠMC tarybos posėdyje. Žr. „Pokalbis su Algiu Lankeliu ir Audriumi Novicku“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, p. 287.

<sup>337</sup> Tarp tokių dažniausiai kritikiių minėti specialiai parodai sukurtas M. Šimkaus kūrinys *Taip pasaulis nesikeičia*

kuratorių pabrėžiamu skirtumu tarp tradicinio ir naujo meno, kuris vienus darbus tarsi sumenkino, o kitus – nepelnytai iškėlė, paroda taip pat kritikuota ir dėl aiškios struktūros trūkumo<sup>338</sup>. Panašu, kad kuratoriai, pasirinkę tokį parodos kūrimo būdą, daug dėmesio skyrė verbalinei projekto pusei ir bendravimui su menininkais, palikdami parodai kuriamų darbų estetinę raišką antrame plane, suvokdami ją kaip asmeninį intelektualų menininkų atsaką į kuratorių siūlomą mąstymo modelio plėtotę. Greičiausiai dėl šių priežasčių parodos vizualinei daliai pritrūko įtaigos ir konceptualios vienovės. Ir nors pagal pirminį kuratorių sumanymą jos ir nebuvo siekiama, bet jų ambicingi pareiškimai, nuosekliai neparemti vizualiais artefaktais, kėlė abejones jų suformuota analitine prieiga. Iš kitos pusės, toks kuratorių darbo modelis tapo naujos kuratorystės sampratos precedentu – vietoje veiklos, besiremiančios išankstine idėja, kurią iliustruoja menininkai, pasirinktas bendradarbiavimu su menininkais grįstas procesas, kurio eigoje gimsta ne tik nauji kūriniai, bet ir netikėtos parodos temos interpretacijos.

A. Lankelio kuruota paroda *Kasdienybės kalba* rėmėsi panašia kuratorystės samprata. Joje dalyvavo 14 menininkų<sup>339</sup> ir pirmą kartą buvo taip plačiai pristatyti lietuvių autorių įvietinto meno kūriniai. Pasak šio meno teorinį diskursą ir raišką analizavusios menotyrininkės Aušros Trakšelytės, šis projektas buvo bene labiausiai inspiruotas laikmečio aktualijų, o jo kūriniai tapo istorinių permainų ženklais ir komentarais<sup>340</sup>. Vis dėlto laikmečio aktualijas labiausiai atspindėjo pats projekto sumanymas – kurti galimybes glaudesnei šiuolaikinio meno ir visuomenės sąveikai, skatinti naują meno raišką, tuo tarpu daugelis kūrinių permąstė sovietinį palikimą ir kėlė skausmingas ir kone egzistencines temas.

Pasak parodos kuratoriaus, jau turėjusio projektų viešose erdvėse organizavimo patirties<sup>341</sup>, pagrindiniai *Kasdienybės kalbos* tikslai – idėjiškai ir fiziškai susieti meną su socialine aplinka ir parodyti šiuolaikinio meno kalbos galimybes<sup>342</sup>. Instaliacijos, objektai, fotografijos ir performansai buvo rodomi šalia Lukiškių aikštės, buvusioje žydų geto

---

(1995) – ant organinio stiklo lakšto užrašyta frazė „Jeigu žmogus kultūringas – jam bybys nereikalingas“ (necenzūrinis žodis iš šio kūrinio buvo ištrintas parodos kataloge, maketavimo metu) ir S. Kežio ready-made *Aukso amžius* (1995) – paausotas tipinis ketaus radiatorius.

<sup>338</sup> „Apie nesamą grožį kasdienybės kalba“, p. 27–31. Diskusiją moderavo A. Andriuškevičius, joje dalyvavo abiejų projektų kuratoriai, taip pat – menotyrininkės L. Jablonskienė, L. Kreivyte, R. Jurėnaitė, L. Kanopkienė, filosofai L. Donskis, A. Šliogeris, kultūros analitikas K. Klimka.

<sup>339</sup> Parodoje dalyvavo Gediminas Akstinas, Algis Garbačiauskas, Donatas Jankauskas, Evaldas Jansas, Gintaras Makarevičius, Deimantas Narkevičius, Audrius Novickas, Remigijus Pačėsa, Artūras Raila, Eglė Rakauskaitė, Ignas Šimelis, Gintautas Trimakas, Birutė Ukrinaitė, Gediminas Urbonas.

<sup>340</sup> Aušra Trakšelytė, *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene*: Daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, p. 84.

<sup>341</sup> 1994 m. A. Lankelis kuravo simpoziumą *Skulptūra senamiestyje*.

<sup>342</sup> „Apie nesamą grožį kasdienybės kalba“, p. 27.

teritorijoje, buvusioje Černiahovskio aikštėje, ant Žaliojo tilto ir kitose Vilniaus vietose, kurias pasirinko patys menininkai. Daugelis jų kritiškai komentavo ir kvestionavo sovietinės ideologijos poveikį viešoms miesto erdvėms ir individui, atkreipdami dėmesį į apleistus miesto pastatus (premijuota G. Akstino instaliacija *Tampymasis* (1995) – geležinis vežimas ant ratų, juosiantis apleistą senamiesčio pastatą; B. Ukrinaitės ir A. Garbačiausko *Šeimos ekologija No. 2* (1995) – fotografijų instaliacija Vilniaus misionierių bažnyčioje; G. Makarevičiaus *Scenos uždanga* (1995) [il. 10] ir kt.), pasikeitusią pastatų ir erdvių funkcinę paskirtį (D. Narkevičiaus nerealizuotas *Žaidimas No. 1* (1995) – betoninis kamuolys su menininko kūno paviršiaus antspaudais, kuris turėjo būti eksponuotas Gedimino prospekte esančiame Lietuvos apeliaciniame teisme – buvusioje KGB rezidencijoje; A. Railos *Pompa menui – menas pompai* (1995) – performansas Savivaldybės aikštėje, kurioje iki tol stovėjo paminklas sovietų armijos generolui A. Černiachovskiui [il. 11] ir kt.) Vienu ryškiausių parodos kūrinių tapo premija apdovanota G. Urbono instaliacija *Ateini ar išeini* (1995) – ant Žaliojo tilto darbininko ir kolūkietės skulptūrų užmauti veidrodiniai kubai, bylojantys apie neaiškius posovietinės epochos orientyrus, besiremiančius į tvirtus senosios epochos pamatus<sup>343</sup>. Taip įvairiais būdais konceptualizuodami istorijos ir dabarties santykį, menininkai rėmėsi ne tiek kasdienybės, kiek istorijos ir būties apmąstymais. Jų sumanymus taikliai reziūmavo meno kritikė Laima Kreivytė, teigdama, kad nepaisant pavadinime deklaruoto kasdieniškumo, kūriniai dvelkė egzistenciniu rimtumu – tai atsispindėjo jų simbolikoje, įvaizdžiuose, pavadinimuose, struktūros bruožuose (destrukcija, fragmentiškumas, transformacija, transplantacija), jie buvo „sukirpti ne iš *hic et nunc* materijos, bet iš tragiško *memento mori*“<sup>344</sup>. Parodoje *Duona ir druska* egzistencinės kūrinių temos kuratorės suformuotame pasakojime atrodė kaip vakardienos rūpesčiai, o *Kasdienybės kalboje* atsitiko priešingai. Tapę viešos erdvės dalimi, šie kūriniai sujungė egzistencinį matmenį su konkrečiais, materialiais posovietinės epochos ženklais. Tad parodai pavyko bent iš dalies pasiekti numatytą tikslą – susieti meną su socialine aplinka, o taip pat užfiksuoti probleminius šios aplinkos suvokimo taškus.

*Dėl grožio ir Kasdienybės kalba* formavo kitus, nuo R. Jurėnaitės interpretacijos besiskiriančius, požiūrius į šiuolaikybę ir šiuolaikinio meno kuravimą. Šiose parodose akcentuota ne nacionalinio meno tradicijų tąsa ir jų transformacijos šiuolaikinio meno

---

<sup>343</sup> Pastaroji instaliacija sukėlė ir daugiausia pasipiktinimo visuomenėje. Miesto gyventojai piktinosi ne vien tuo, kad kūrinys niokoja istorinį paveldą, bet ir tuo, kad tokios meninės akcijos remiamos galios struktūrų. Žr. „Už dėžes – ordinas?“, in: *Lietuvos Rytas*, 1995 10 25, p. 3. SŠMC už šio kūrinio eksponavimą teko sumokėti piniginę baudą už Lietuvos respublikos nekilnojamojo vertybių įstatymo pažeidimą.

<sup>344</sup> Laima Kreivytė, „Menas ant ratų“, in: *Literatūra ir menas*, 1995 11 04, p. 9.

praktikose, o radikalus atotrūkis nuo tradicijos ir jos permąstymas. R. Malašauskas, S. Skurvidaitė ir A. Lankelis buvo linkę į šiuolaikinį meną žvelgti kaip į autonominę vertę turinčias esamojo laiko aktualijų apmąstymo praktikas. Kuratoriaus vaidmenį ir funkcijas jie suvokė naujai – kaip dialogą su menininkais inicijuojančio ir naują požiūrį į meno tikrovę siūlančio agento.

Apibendrinant galima sakyti, kad SŠMC metinės parodos turėjo neutralizuoti skirtumus tarp Rytų ir Vakarų Europos meno ir tokiu būdu padėti buvusio Rytų bloko šalims patekti į globalų meno diskursą. Lietuvoje SŠMC surengtos metinės parodos nebuvo rengtos akylai vadovaujantis nustatytu parodų rengimo reglamentu, jų kuratoriai taip pat skirtingai suvokė savo vaidmenį ir funkcijas. R. Jurėnaitė savo parodose demonstravo kuratoriaus, kaip atrandančio stabilias meno reikšmes ir kuriančio senos ir naujos epochos dialogą, sampratą, tuo tarpu kiti metinių parodų kuratoriai žvelgė į parodos kūrimą kaip į kūrybinį aktą, kurio reikšmės gimsta bendradarbiaujant su menininkais, ir kuris neprivalo būti susijęs su vietos meno tradicijomis.

Lietuvoje surengtos SŠMC metinės parodos nepasižymėjo vieninga šiuolaikybės prezentacijos poetika, greičiau atvirkščiai, todėl kėlė visuomenėje sumaištį dėl šiuolaikinio meno identifikacijos kriterijų neaiškumo, formavo nevienaprasmią požiūrį į šiuolaikybę ir jos kuravimą. R. Jurėnaitė savo kuruotose metinėse parodose vadovavosi ideologinėmis fondo gairėmis ir prioritetais. Įtraukdama į parodas reikšmingų Lietuvos modernistinio meno atstovų kūrybą ir gretindama ją su jaunųjų menininkų darbais, tematiškai apjungdama jų kūrinius, ji formavo šiuolaikybės kaip vietos tradicijas tęsiančios naujos stilistinės meno srovės sampratą, stengėsi užtikrinti nacionalinio meno tradicijų tęsą ir pabrėžti savitą jo charakterį Rytų Europos kontekste.

R. Malašauskas, S. Skurvidaitė, A. Lankelis, priešingai, parodose stengėsi į šiuolaikinį meną žvelgti be išankstinių nuostatų, naudoti parodą ir šiuolaikinio meno raišką kaip reikšmingą šiandienos visuomenės analizės instrumentą. *Dėl grožio* ir *Kasdienybės kalba* akcentavo kritinį šiuolaikinio meno potencialą, kvietė dialogui apie anksčiau pamatinėmis laikytas kūrybos kategorijas, meno ir socialinės aplinkos jungties galimybes.

### **3.2. Naujosios medijos ir disciplinų ribos**

Šiame poskyryje tiriami parodų, kūrusių šiuolaikybės diskursą aktualizuojant naują meno kalbą, precedentai. 1998 m. ŠMC surengtos parodos *Sutemos*, *Po tapybos* ir *Cool places* pirmą kartą Lietuvos meno lauke išsamiai pristatė naują lietuvių ir užsienio kūrėjų

meno raiškos formą – naujomis technologijomis sukurtus kūrinius, podisciplininį meną ir erdvės instaliacijas. Analizuojant šių parodų koncepcijas, sandarą, ekspozicijas ir recepciją, nustatoma, kaip šie projektai dalyvavo šiuolaikybės diskurso formavimo procesuose.

### 3. 2. 1. *Sutemos*: temos ir technologijos

Paroda *Sutemos*, kuriojama tuometinės ŠMC komandos narių – K. Kuizino, D. Narkevičiaus ir Evaldo Stankevičiaus – 5-oji SŠMC metinė paroda. Skirtingai nei kitos metinės parodos, ši buvo skirta vien naujų technologijų menui. XX a. pabaigos Lietuvos meno lauke *Sutemos* buvo stambiausias ir ambicingiausias šiuolaikinio meno renginys, kuriame dalyvavo daugiau nei 20 lietuvių ir užsienio menininkų<sup>345</sup>. Paroda buvo itin gausiai reklamuojama, o jos paantraštė skelbė, kad ji taip pat skirta ir menui tamsoje pristatyti [il. 12].

Parodos pavadinimu pasirinktas žodis apibūdina paros laiką prieš visiškai nusileidžiant tamsai, kuomet suvokėjo pojūčiai netenka įprastų orientyrų, erdvė tampa sunkiau apčiuopiama, jos kontūrai blanksta, o akys ir kūnas turi adaptuotis, kad galėtų laisvai joje matyti ir judėti. Kuratorių nuomone, ši žodžio „sutemos“ semantika labiausiai tiko fiziniams parodos parametrų ir kūrinių specifikai nusakyti, o taip pat žymėjo ir parodos temų lauką, mat joje buvo bandoma atkreipti dėmesį į „kitą, dienos šviesoje dažniausiai nematomą arba nenorimą matyti kultūros pusę“<sup>346</sup>. Dematerializuotą, į ekranus persikėlusį meną buvo siūloma vertinti ir kaip kokybiškai naujo lietuvių meno raidos etapo apraiškas, kviečiant kartu žengti į „švariai meninį kategorijų pasaulį, kur gilinamasi į kitus, stebint save, nesitikint argumentuoto klausimo, kol tebėra paruošti atsakymai visiems dailės gyvenimo atvejams“<sup>347</sup>. Taigi, pagal kuratorių sumanymą naujomis technologijomis sukurti kūriniai turėjo reflektuoti šiuolaikybę jos pačios techninėmis priemonėmis ir kartu atverti į tradicinio meno akiratį nepatenkančią problematiką.

---

<sup>345</sup> Parodos dalyviai: Tomas Andrijauskas, Lars Wellejus Birlun, Asta Buračaitė, Aida Čeponytė, Vaidas Černiauskas, Darius Čiūta, Algis Garbačiauskas, Bruce Gilchrist, Evaldas Jansas, Joachim Koester, Giedrius Kumetaitis, Ann Lislegaard, Algimantas Maceina, Gintaras Makarevičius, Rosemarie Martin, Saulius Mažylis, Mindaugas Navakas, Audrius Novickas, Valdas Ozarinskas, Artūras Raila, Eglė Rakauskaitė, Mindaugas Ratavičius, Kathleen Rogers, Helmantas Stanevičius, Mindaugas Špokauskas, Simonas Tarvydas, Gediminas Urbonas, Nomedā Urbonienė, Barbara Visser, Magnus Wallin, Jane & Louise Wilson, Vytautas Žaltauskas, Donaldas Žvybas.

<sup>346</sup> *Sutemos*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 1998, [žiūrėta 2014-08-30],

<http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1662>

<sup>347</sup> Deimantas Narkevičius, *Sutemos*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998, p. XVII.

Naujumo retorika buvo paveiki parodos reklamos priemone<sup>348</sup>, nors tarptautinio meno aktualijas stebingai profesionaliai publikai jos naudojimas pasirodė gana ironiškas ir nelabai atitinkantis parodos turinį<sup>349</sup>. Anot S. Trilupaitytės, akcentuotas naujumas „neturėjo nieko bendra su „tikrų naujovių“ stimuliacija“<sup>350</sup>: lietuvių menininkų kūriniai parodė, kad „idėjinio krūvio vardan net ir *advanced technology* Lietuvoje įgavo daugiau ar mažiau mėgėjiškus pavidalus“<sup>351</sup>. Vis dėlto šiuolaikybės diskurso konstravimo požiūriu novatoriška buvo tai, kad naujosios technologijos, keičiančios ne tik meno pavidalus, bet ir jo suvokimą, konstruojančios naujus kūrinio, žiūrovo ir ekspozicinės aplinkos santykį, turėjo tapti ne tik parodos objektu, bet ir jos tema. Kitaip tariant, medijas buvo siūloma traktuoti ne tik kaip naujas išraiškos formas, bet ir kaip pranešimus, kurių neįmanoma „ištransliuoti“ kitais būdais ir kurie iš esmės keičia vizualaus meno sampratą.

Naujovių akcentavimas kuratorių retorikoje nebuvo vien reklamos priemonė. Katalogo tekstai liudija, kad ir patiems kuratoriams toks menas buvo naujovė, kurią nelengva konceptualizuoti. Parodos visumos suvokimo gaires ir kūrinų interpretacijas šiame kataloge, remdamasi moksliniu aparatu, pateikė britų rašytoja ir kuratorė Tracey Warr<sup>352</sup>. Lietuvių kuratoriai tekstuose apsiribojo svarstymais apie tokios raiškos ideologinį poveikį vietos meno terpėje<sup>353</sup> ir pateikė eseistinius svarstymus ir įspūdžius po tokio visomis prasmėmis sudėtingo projekto įgyvendinimo<sup>354</sup>. Pasak T. Warr, kūriniai parodoje keitė ir transformavo suvokimą, paversdami kūną sensoriniu receptoriumi; įamžino ir materializavo priverstinę laiko tąsą; tyrinėjo naujomis technologijomis kurto meno galimybes veikti jausmus, o ne vien intelektą; bandė atskleisti sąmonės, subjektyvumo, emocijų ir nesąmoningų impulsų pakraščius; reflektavo mirtingumo temą ir patį meną<sup>355</sup>. Įvardytos gairės kvietė žvelgti į kūrinius kaip konstruojančius naujus meno, tikrovės ir suvokėjo ryšius. Tuo pačiu jos bylojo, kad parodos

---

<sup>348</sup> Per kelias pirmąsias parodos veikimo dienas ją aplankė tiek žiūrovų, kiek iki tol buvo sulaukiama per mėnesį.

<sup>349</sup> Kaip pastebėjo E. Grigoravičienė, minios žiūrovų plūdo žiūrėti parodos suvilioti būtent naujumo retorikos, nors rengėjai juos suklaidino – vietoj „lazerių ir fontanų šou“ parodoje tebuvo demonstruojamos skaidrių projekcijos, videofilmai ir kitomis, gana įprastomis technologijomis sukurti kūriniai, tad tokia raiška galėjo pasirodyti naujoviška nebent tiems, kam „tikrasis menas“ iki tol asocijavosi su skulptūra, grafika ar tapyba. Žr. Erika Grigoravičienė, „Atsainus, ironiškas ir abejingas „Sutemų“ punktyras“, in: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 3, p. 19.

<sup>350</sup> Skaidra Trilupaitytė, „Apie pozityvų negatyvumą, arba „naujovės“ šiemetinėse parodose“, in: *Dailė*, 1998, Nr. 2, p. 22.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 22, kursyvas teksto originale.

<sup>352</sup> Ši rašytoja taip pat 1997 m. bendradarbiavo rengiant naujųjų technologijų ir komunikacijos meno projektą *Valdymas iš žemės*, inicijuotą tarpdisciplininio meno erdvės *Jutempus*. Parodoje *Sutemos* ji buvo įvardyta kaip koordinatorė iš Londono, jai buvo patikėta parodai atrinkti britų menininkų kūrinius.

<sup>353</sup> Žr. aukščiau paminėtą D. Narkevičiaus tekstą.

<sup>354</sup> Kęstutis Kuizinas, „Po Sutemų“, in: *Sutemos*, p. XVIII–XX.

<sup>355</sup> Tracey Warr, „Tamsoje apie meną“, in: *Sutemos*, p. VII–XV.



turinys – eklektiškas, o žiūrovai turėtų jį aktyvuoti: jų kūnai ir sąmonė dalyvauja interaktyviame parodos reikšmių kūrimo procese [il. 13].

Lietuvių menininkų kūriniai buvo sukurti specialiai šiai parodai. Kuratoriai atrinko konkurso būdu pateiktus geriausius projektų pasiūlymus, tad įprastai su ŠMC siejamų menininkų sąrašas pasipildė mažiau žinomomis ar naujomis pavardėmis. Daugelyje šių kūrinių naudotos technologijos išties nebuvo itin naujos: skaidrės, video, kinas, fotografijos. Skirtingai nuo užsienio dalyvių, kūriniuose reflektavusių pačias medijas, atskleidusių jų galimybes simuliuoti tikrovę, žadinti neįprastus fizinius pojūčius, brautis į pasąmonę, lietuvių menininkai technologijas naudojo kitiems tikslams. Jie nekūrė alternatyvių tikrovių ir beveik nebandė naujų kūrybinių strategijų, technologijas naudojo kaip priemones jiems įprastais būdais dirbti su dominančiomis temomis iš „tikro“ gyvenimo. Daugelis jų dokumentavo, analizavo ir komentavo socialinę tikrovę, atkreipdami dėmesį į jiems rūpimus aspektus: baimės, vienatvės, tapatumo ir kitas temas. Tad konceptualių požiūriu *Sutemos*, regis, išpildė rengėjų tikslą: pristatė ir naujų meno kūrimo technologijų galimybes, ir pateikė kritinį žvilgsnį į dienos šviesoje dažnai nematomą „vietinio“ gyvenimo pusę. Parodos ekspozicija vis dėlto niveliavo kritinį tokių darbų pobūdį, pristatė sutemas labiau kaip psichofizinį reiškinį, o ne komentuojantį technologijų užvaldyto pasaulio realijas.

Dėl kūrinių specifikos – jų eksponavimui reikalingos kone aklinos tamsos – visa ŠMC erdvė buvo paversta<sup>356</sup> „juodu kubu“ – užtamsintomis ir pertvaromis perskirtomis erdvėmis individualiems kūriniams. Siekiant dar didesnio fizinio poveikio, tikrovės už parodų salės jungties su parodos ekspozicija, paroda veikė neįprastu laiku – nuo 15 valandos dienos, kai už lango pradėdavo temti. Taigi parodos pavadinimas tapo ir ekspozicijos patyrimo raktažodžiu, nardino suvokėjus į tamsią erdvę, kurioje pavieniai kūriniai tapo ne autonominiiais meniniais teiginiais, o orientyrais žiūrovų judėjimo trajektorijose.

Tai, kad *Sutemos* suvokėjams pirmiausia darė juslinį poveikį, liudija ir recenzentų atsiliepimai. Daugelyje jų minimas kone fizinis susidūrimas su kūriniiais tamsoje ir aprašomi įspūdžiai, o paroda įvardijama kaip „kalbanti, cypsinti, rėkianti, grėsmingai užianti, riaumojanti“<sup>357</sup>. Pasak menotyrininkės Eglės Rindzevičiūtės, „Sutemose“ „tu išties neturi žiūrėti į ką nors. Čia ir yra stipriausioji „Sutemų“ pusė. Tu turi jose *būti* ir tiesiog žvelgti į jas, nes dauguma atskirų kūrinių nepateisino atskiro, vien jiems skirto žvilgsnio“<sup>358</sup>. Vis dėlto kritikai nagrinėjo ir atskirus kūrinius, svarstė jų temas, konstravo reikšmes ir vertino, ar

<sup>356</sup> Ekspozicijos architektūrą sukūrė architektas Valdas Ozarinskas.

<sup>357</sup> „Pokalbis prieblandos zonoje“, in: *7 meno dienos*, 1998 01 30, p. 1.

<sup>358</sup> Eglė Rindzevičiūtė, „Kas čia per žaidimas, kuriame negaliu dalyvauti?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1998 03 21, p. 6.

parodoje įvyko „idėjų ir priemonių jungtuvės“<sup>359</sup>. Pasak E. Grigoravičienės, parodoje naudotos „senos naujos“ technologijos parodė, kad jas pasitelkus išties patogiausiomis išreikšti aktualias idėjas, jos keičia kūrinio pavidalus ir jų vartojimo įpročius, ypatingą reikšmę čia įgyja juslių sublimacija<sup>360</sup>. A. Andriuškevičius irgi pabrėžė, kad naujomis technologijomis kuriamas menas „kur kas arčiau ir mūsų fizinės, ir dvasinės nosies“<sup>361</sup>, o visą parodą įvertino kaip itin vykusiai pristatčiusią visuomenines aktualijas, socialinę problematiką, ko nepavyko padaryti R. Jurėnaitės kuruotai *Duona ir Druska*. Kiti recenzentai, bandę aiškiau įvardyti parodos visumos pojūtį, nusakyti jos probleminius pūvičius, svarstė apie tai, kokiais kriterijais remiantis reikėtų vertinti *Sutemų* meną<sup>362</sup> ir prognozavo, kad kuratorių pasirinkta metafora „taps parankia sąvoka šiuolaikinio meno priešininkams – kaip menamo nuosmukio išraiška.“<sup>363</sup>

*Sutemos* XX a. pabaigos Lietuvos meno lauke įtvirtino naujo šiuolaikinio meno raidos etapo pradžia. Surengta po 1997 m. vykusio bendro lietuvių ir britų projekto *Valdymas iš žemės*, akcentavusio nematerialaus komunikacijos akto reikšmę šiuolaikiniame mene, *Sutemos*, atvirkščiai, pristatė ir inicijavo materialią naujomis technologinėmis priemonėmis kuriamą meninę produkciją. Jos rengėjai siekė dvejopų tikslų – pristatyti šiuolaikines meninės raiškos priemones ir, jų požiūriu, tuometiniame meno diskurse marginalias temas ir klausimus. Parodos pavadinimas gana tiksliai nusakė ir fizinės, jusles aktyvuojančias jos savybes, ir turinį, o taip pat tapo ekspozicinės erdvės sutvarkymo raktažodžiu. Joje dalyvavo lietuvių ir užsienio menininkai, o prie dalies darbų atrankos, visų kūrinių interpretacijos ir pristatymo kataloge prisidėjo britų kuratorė. Ši tarptautinė parodos dimensija liudijo apie sėkmingą bendradarbiavimą ir rodė, kad Lietuvoje šiuolaikinis menas iš tiesų įžengė į globalizacijos ir technologinių naujovių epochą. Ir nors technologiniu požiūriu lietuvių menininkų kūriniai neatrodė itin novatoriški, nereflektavo medijų ir jas naudojo kaip priemones analizuoti ir dokumentuoti esamą tikrovę, juose gvildinti globaliu mastu svarbūs identiteto, socialinės kaitos ir kiti klausimai.

Projekto rengėjai, akcentavę jo naujumą, ekspozicijos salėje pateikė analoginių ir skaitmeninių technologijų akistatą. Kūriniai, kuriuose buvo geriau įvaldytos techninės priemonės arba jos naudotos ne dėl stipresnio efekto, o dalyvavo ir kūrinio reikšmės kūrime,

<sup>359</sup> Erika Grigoravičienė, „Atsainus, ironiškas ir abejingas „Sutemų“ punktyras“, p. 19.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 19–22.

<sup>361</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Gražios ir veiksmingos „Sutemos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1998 02 21, p. 6.

<sup>362</sup> Jurgita Ludavičienė, „Ar tamsa yra pakankama sąlyga atsirasti geram menui?“, in: *Lietuvos aidas*, 1998 01 27, p. 15.

<sup>363</sup> Julija Montrimaitė, „Kas nebijo tamsos...“, in: *Literatūra ir menas*, 1998 01 31, p. 5.

pastebėti ir įvertinti recenzentų kaip šiuolaikybei būdinga kalba bylojantys apie aktualias pasaulines realijas. Traktuodama naująsias technologijas kaip neatsiejamą šiuolaikinio pasaulio reprezentacijos ir kartu – jos įprasminimo įrankį, ši paroda formavo technologiškai sudėtingo, globalias problemas gvildenančio, juslinį patyrimą skatinančio ir be institucijos pagalbos sunkiai realizuojamo šiuolaikinio meno įvaizdį.

### 3. 2. 2. *Po tapybos: podisciplininio meno bruožai*

Paroda *Po tapybos* vyko praėjus vos keliems mėnesiams po naujoms technologijoms skirtos parodos ir buvo surengta taip pat gavus SŠMC stipendiją. Jos kuratoriai – menotyrininkė L. Jablonskienė ir menininkas Audrius Novickas, o dalyviai – keturiolika XX a. 10-ajame dešimtmetyje tapybos studijas VDA baigusiu menininkų<sup>364</sup>, dalis kurių savo kūrinius pristatė ir menui bei technologijoms skirtoje parodoje. Skirtingai nuo parodos *Sutemos*, šioje dalyvavo vien lietuvių menininkai, ir ji buvo skirta šiuolaikinio meno raiškos specifikai ir tipologijai tirti.

Nusakydama parodos pobūdį, L. Jablonskienė pabrėžė, kad tai – „ne neigiantis ir ne teigiantis (primetantis), o analizuojantis projektas“<sup>365</sup>, skirtas ne atskiros meno šakos raidai ir transformacijoms, o šiuolaikinio meno priemonėmis kuriamiems „vaizdams po vaizdavimo“, po modernizmo<sup>366</sup>. Taigi parodos pavadinimas turėjo funkcionuoti kaip nuoroda į konkretų meno raidos laikotarpį – šiuolaikybę, o projektu siekiama tirti šiuolaikinio meno kalbos specifiką, nustatyti „buvusiems“ tapytojams būdingus kūrybos principus.

Būtinybę gilintis į šiuolaikinio meno raišką per santykį su modernizmo tradicijai atstovaujančia tapybos disciplina L. Jablonskienė motyvavo tuo, kad Lietuvos šiuolaikinio meno lauke dažnai kone intuityviai nujaučiama takoskyra tarp tapytojų ir skulptorių, nors ir vieni, ir kiti seniai kuria mišriomis technikomis, taigi greičiausiai skiriasi jų kuriami vaizdai – šią hipotezę parodoje bandyta patikrinti<sup>367</sup>. Formuodami parodos turinį, jos kuratoriai mąstė ne vien apie lokalią situaciją. Katalogo įžangoje L. Jablonskienė mini ir aibę XX a. paskutiniame dešimtmetyje tarptautiniu mastu surengtų parodų, skirtų tapybai apmąstyti ir

<sup>364</sup> Parodoje dalyvavo „Akademinių pasiruošimo grupė“ (Giedrius Kumetaitis, Mindaugas Ratavičius, Simonas Tarvydas), Aidas Bareikis, Augustinas Beinaraivičius, Darius Girčys, Evaldas Jansas, Marius Kavaliauskas, Žilvinas Kempinas, Linas Liandzbergis, Giedrė Lilienė, Gintaras Makarevičius, Audrius Novickas, Eglė Rakauskaitė, Darius Žiūra.

<sup>365</sup> *Po tapybos*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 1998, [žiūrėta 2014-08-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1658>

<sup>366</sup> Lolita Jablonskienė, „Po tapybos“, in: *Po tapybos*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998, p. 7–10.

<sup>367</sup> *Ibid*, p. 8.

raiškos galimybėms iširti. Pasak jos, nuo šių parodų *Po tapybos* skiriasi tuo, kad tiria ne tai, kas jau sukurta, o „formuoja specifinius šiuolaikinės dailės vaizdus“<sup>368</sup>. Tad pagal jų sumanymą paroda-tyrimas turėjo patvirtinti arba paneigti, kad tapybos studijas baigusiams šiuolaikiniams menininkams būdingi kitoniški, šiuolaikybę reprezentuojantys vaizdų kūrimo būdai, ir formuoti šią prielaidą vizualizuojantį teiginį.

Į specialiai parodai sukurtų kūrinių kolekciją buvo siūloma žvelgti lyginant tai, kas nauja, su tuo, kas sena: galvoti apie „po tapybos“ prieš tapybą“ ir „tapybą „po tapybos“<sup>369</sup>. Išsikėlę hipotezę, kad pasirinktų menininkų raiškoje tapybiškumas, nors ir „atsijęs nuo konvencionalios medžiaginės tapybos specifikos“<sup>370</sup>, vis dėlto išlieka, projekto rengėjai svarstė, kokie naujos kūrybos bruožai apie tai byloja. Diskutuodami su pačiais menininkais ir žvelgdami į jų kūrybą, kuratoriai nustatė jų kuriamiems vaizdams būdingus bruožus: formos neapibrėžtumas, nestabilumas (kone sklidumas), trapumas, eklektiškumas, atskirų vaizdo dalių apjungimas aliuziniais ryšiais<sup>371</sup>. Kuratorių manymu, tokio formalių naujai meno raiškai būdingų savybių įvardijimo pakanka konstatuoti, kad „po tapybos“ – tai ne „tradicinės meno rūšių morfologijos problema“, o šiuolaikinio vaizduojamojo meno tipas, kurį formuoja ne vien „buvę“ tapytojai<sup>372</sup>. Apibrėždami šią naują kūrybos rūšį, kaip vieną iš atraminių kategorijų jie pasitelkė tapybiškumą – gana abstraktų, sovietmečio meno kritikoje populiarių kūrybos vertinimo matą, kuris tuomet reiškė meistriškai suvaldytą ir emocionaliai paveikią plastinę vaizdo visumą. Šios kategorijos naudojimas kaip tik perkėlė dėmesį į vidinę netradicinio meno vaizdo sandarą ir atrodo kaip formalios kritikos tradicijos, neieškojusios (ar neradusios) kūrybos sąlyčio su platesniais sociokultūriniais kontekstais, tąsa.

*Po tapybos* rengėjai siūlė kiek kitaip, nei buvo įprasta XX a. 10-ojo dešimtmečio parodų kūrimo praktikoje ir meno kritikoje, žiūrėti į naują meno raišką. Tuo metu šiuolaikinio meno raiškos ypatybės dažniausiai buvo parodomos arba apibūdinamos akcentuojant pasikeitusias kūrybos temas, menininkus dominančių problemų lauką, naujus kūrybos būdus ir technologijas, tad šiuolaikybės diskursas kuriamas per naujovių prizmę. Postmodernistinės meno raiškos ypatybes 1997 m. vaizdingai apibendrino A. Andriuškevičius, teigdamas, kad naujasis menas „žemina daiktiškąją meno kūrinio prigimtį, [...] skriaudžia estetiškumą arba grožį, [...] uja amatininkišką dailės aspektą“<sup>373</sup>.

---

<sup>368</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>369</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>370</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>371</sup> *Ibid*, p. 13–14.

<sup>372</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>373</sup> „Ką veikia naujasis menas Lietuvoje“, in: Alfonsas Andriuškevičius, *Lietuvių dailė 1996–2005*, p. 31–38.

Tokiame kontekste susitelkimas į šiuolaikinio meno kūrinio visumos vaizdą ir jo sandarą atrodė kaip gana naujas žingsnis, galintis padėti susisteminti naują meno raišką pagal jai būdingus bruožus, o ne ieškant analogų su Vakarų meno kryptimis ar eskaluojant naujovių retoriką<sup>374</sup>. Konkrečių Lietuvos šiuolaikinio meno bruožų nusakymas turėjo taip pat jį įtraukti į šalies (o gal ir viso Vidurio Europos regiono) meno istorijos diskursą. Tai irgi rūpėjo parodos sudarytojams, teigusiems, kad „ir tapytojų kuriamus daiktus norisi prie ko nors priskirti“<sup>375</sup>. Tad nors ir žvelgdami į šiuolaikinį meną per formalią prizmę ir atsispirdami nuo gana abstrakčios ir nenaujos tapybiškumo kategorijos, *Po tapybos* kuratoriai mėgino formuoti naują, šiuolaikinio meno specifiką nusakančią žodyną. Pastarasis leistų įteisinti tokias meno praktikas Lietuvos meno istorijos kontekste, atskleisti jų tarptautinę dimensiją, ir kartu parodyti, kad kūrybos formos priklauso ne vien nuo individualiai pasirinktos meninės programos ar iracionalių pasirinkimų, bet ir studijų metu suformuotų įgūdžių.

Kaip jau minėta, paroda buvo kuriama diskutuojant su menininkais, ir jos kūriniai įvairiai atspindėjo kuratorių išskirtus naujos kūrybos bruožus. Iš *Po tapybos* kataloge publikuojamo kuratorių pokalbio su menininkais – J. Ludavičiumi, Ž. Kempinu, E. Jansu, D. Girčiu ir D. Žiūra [il. 14] – aiškėja, kad menininkai nebuvo pratę apmąstyti savo kūrybą per santykį su tapyba, darbų kūrimo procese ši tema jų ypatingai nedomino. Visi pokalbio dalyviai teigė nujaučiantys, kad jų kuriamas menas – kitoniškas, bet konkrečius jo bruožus pokalbyje formulavo kuratoriai, tarsi iš anksto žinodami, ko ieško šioje naujoje kūryboje. Diskusijos pradžioje menininkams ėmus dalintis prisiminimais iš tapybos studijų laikų, L. Jablonskienė nukreipė jų mąstymą kitą linkme, teigdama, kad projektas yra ne apie tapybą, o „už tapybos“ arba „po tapybos“ ir siūlydama galvoti apie konkrečius jų kūrybai būdingus bruožus, pavyzdžiui, vaizdo susmulkėjimą, primenančią potėpį ir priešingą skulptūriniam formos konstravimui, ar emocionalumą<sup>376</sup>. Leisdamiesi į apmąstymus pasiūlyta kryptimi, menininkai vis tiek priešinosi apibendrinančiam žvilgsniui, komentavo savo kūrybą kaip individualią ir sunkiai apibūdinamą, kurioje tapybos klodas yra kažkur gelmėse: proporcijose, visumos skambesyje, aplinkos matyme; teigė, kad kūrybos procese pirmiausia remiasi idėja,

---

<sup>374</sup> Naujai meno raiškai skirtų renginių kontekste verta išskirti taip pat 1998 m. Kaune, M. Žilinsko dailės galerijoje visą savaitę vykusį renginį *Septynios meilės postmodernizmui dienos*, kuruotą Violetos Jasevičiūtės. Pasirėmusi literatūrologo Ihabo Hassano išskirtais postmodernistinės raiškos bruožais, kuratorė pakvietė Kauno menininkus sukurti šiuos bruožus kūrybiškai pristatančius ir vizualizuojančius performansus, hepeningus ir kitus interaktyvius meninius veiksmus. Renginys sukėlė audringas diskusijas tarp meno profesionalų bei publikos ir buvo vienas pirmųjų edukacinių projektų, kuriame bandyta „prisijaukinti“ postmodernistinę meno raišką, įrodyti, kad ji pilnavertė, nebaugi, interaktyvi, sukurti teorinių postmodernizmo bruožų vizualizaciją.

<sup>375</sup> „Uždaros sistemos malonumai“, in: *Po tapybos*, p. 24.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 20.

o tik paskui ieško išraiškos priemonių<sup>377</sup>. Sprendžiant iš parodos rengimą atskleidžiančios diskusijos, galima sakyti, kad *Po tapybos* kuratoriai tik iš dalies atliko tyrimą, nes rėmėsi iš anksto suformuotomis prielaidomis, o kuriant parodą jiems rūpėjo ne tiek atrasti naujus bruožus, kiek patikrinti išsikeltas hipotezes, išsiaiškinti „kokį kelią nuėjo dailininkai ir kur jie atėjo“<sup>378</sup>. Kuratoriaus kaip meno raidą apibendrinančio, pokyčius fiksuojančio meno lauko agento samprata siejama su istoriniu požiūriu į šiuolaikybę. Apie poreikį fiksuoti raidą byloja ir keletas kuratorių paminėtų idėjų, kurios liko nerealizuotos: sukurti videofilmą, kuriame būtų kalbinami asmenys, mėginę įstoti į tapybos katedrą, bet taip ir neįstoję, arba parodoje rodyti kiekvieno autoriaus pirmuosius „lūžio“ darbus, simbolizuojančius jų santykių su tapyba baigtį.

Vizuali projekto dalis – paroda ŠMC salėse – rodė atlikto tyrimo rezultatus ir patvirtino kuratorių išsikeltas hipotezes. Ekspozuoti kūriniai – videodarbai, garso ir erdvės instaliacijos, fotografijos – konstatavo, kad tapybos kaip medijos laikai šiuolaikinio meno lauke greičiausiai baigėsi, bet šios disciplinos studijos ir istorija gali būti gana produktyviai atspirties tašku naujai raiškai suvokti ir vertinti. Kuratorių išskirti bruožai – tai gana konkretūs raktažodžiai, apibūdinantys parodoje ekspozuotus vaizdus. Pavyzdžiui, formos neapibrėžtumą, eklektiškumą buvo galima lengvai įžiūrėti Evaldo Janso darbe *Padrikos mintys iš už pertvaros esančios situacijos* – dviejų dalių instaliacijoje, atskirtoje pertvara (vienoje jos pusėje buvo laikinas benamio būstas su čiužiniais, patalais, knygomis, maistu ir kitais kasdieniais buities atributais, kitoje – ekranas su nufilmuotomis ritmingai stepą šokančiomis kojomis, stiklainis su augančiu arbatos „grybu“ ir nuotrauka su pistoletu) [il. 15]; Aido Bareikio nuotraukose *Be pavadinimo I–IV*, Giedrės Lilienės instaliacijose. Įvairius tradicinės tapybos žanrus permąstančiuose L. Lianzbergo, G. Makarevičiaus, E. Rakauskaitės ir kitų kūrinuose buvo nesunku įžvelgti sąsajas su portretais, autoportretais, peizažais. Kūriniai nebuvo susiję prasminiais ryšiais, juos jungė formalūs vaizdo konstravimo, vidinės sandaros principai. Taip paroda išpildė kuratorių sumanymą – formavo specifinius šiuolaikinio meno vaizdus, kuriuos interpretuojant buvo pasiūlyta gilintis į jų santykį su meno istorija. Ši perspektyva buvo gana palanki meno kalbos pokyčiams analizuoti, bet kartu ir susiaurino jų suvokimo kontekstą iki profesionalios auditorijos,

---

<sup>377</sup> *Ibid*, p. 16–32.

<sup>378</sup> A. Novicko mintis iš pokalbio apie parodą, in: Audronė Jablonskienė, „Menas yra niekas, gyvenimas yra viskas“, in: *Respublika*, 1998 03 25, p. 19.

besiorientuojančios tarptautiniuose šiuolaikinio meno procesuose, menotyrimame žodyne ir besidominčios meno raidos problematika.

Kolegų pastangas apibūdinti šiuolaikinės meno raiškos ypatybes palankiai įvertinusi E. Grigoravičienė parodos idėją apibūdino kaip tvirtai susijusią „su vietos ir laiko specifika, per daug nesirūpinant pasauliniu kontekstu“ ir ypač pasidžiaugė L. Jablonskienės pasiūlyta sklidumo sąvoka, ją pavadinusi „bemaž fundamentalia kategorija, be kurios neįmanoma išsiversti apibūdinant šių dienų meno specifika“<sup>379</sup>. Pasak E. Grigoravičienės, *Po tapybos* autorių darbuose sklidumas įdomiai dera su anachronistiniu, modernizmui būdingu siekiu struktūruoti vaizdą: pavyzdžiui, ritmiškai išdėstyti instaliacijos dalis (Ž. Kempino kūrinys), arba saugiai įrėminti fotografijoje išsklidusios erdvės instaliacijos vaizdą (D. Bareikio nuotrauka). Kaip vieną įdomiausių kūrinių ji išskyrė E. Rakauskaitės videoinstaliaciją *Taukuose*, kurioje išvelgė dvi skirtingas menines nuostatas: „postmodernistines manipuliacijas savo kūnu kaip daiktu, paveikslu ar lengvai transformuojama materija ir egzistencinį ribos tarp kūno-objekto ir kūno-subjekto panaikinimo siekį, būdingą 7–8-ojo dešimtmečio Europos akcionistams“<sup>380</sup>. Kuratorių pasiūlyti vaizdų interpretacijos raktažodžiai parankūs šiuolaikinio meno kaip naujo meno raidos laikotarpio produkcijos analizei, bet tik pripažįstant, kad „visas XX a. menas, o ypač meno teorija ir kritika vienaip ar kitaip diskutuoja su tapyba.“<sup>381</sup> Laikantis kitos nuomonės, parodos ekspozicija galėjo pasirodyti ir kaip bandymas „suteikti istorijai atvirkščią eigą“<sup>382</sup>. Ši menotyriminkės Rasa Janonytės pastaba reiškia, kad suvokiant parodą kaip tiesioginę menininkų idėjų projekciją, jos kuriamas vaizdas gali byloti ne apie progresyvų judėjimą link atvirumo, o atvirkščiai – kūrybos ir kritinės minties nuosmukį, ir kuratorių darbas tuomet atrodo kaip nutraukiantis „natūralius, prigimtinius ryšius ir santykius.“<sup>383</sup>

*Po tapybos* XX a. pabaigos Lietuvos meno lauke formavo šiuolaikinio meno kaip istoriškai susiklosčiusios, specifiniais bruožais pasižyminčios kūrybos rūšį. Paroda buvo kuriama bendradarbiaujant su menininkais, baigusiais tapybos studijas ir išsikėlė tikslą tirti jiems būdingus vaizdų kūrimo būdus, kurie skiriasi nuo šiuolaikinių skulptorių naudojamų metodų. *Po tapybos* kuratoriai atliko ne tiek idėjinių menininkų bendradarbių, kiek meno istorikų vaidmenį. Jiems rūpėjo revizuoti ir susisteminti aktualų meno procesą, išryškinti tam tikrai daliai jo kūrėjų būdingus kūrybos bruožus. Paroda teigė, kad šiuolaikinių menininkų

<sup>379</sup>Erika Grigoravičienė, „Po tapybos, prieš...“, in: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 4, p. 28, 29.

<sup>380</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>381</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>382</sup>Rasa Janonytė, „Išnašos. Po tapybos / po menotyros“, in: *7 meno dienos*, 1998 03 27, p. 9.

<sup>383</sup>*Ibid.*, p. 9.

kūriniai atviri, eklektiški ir neapibrėžtų formų, tačiau jų kuriamuose vaizduose išlieka santykis su modernistine tapybos tradicija – per siekį struktūruoti, susieti kūrinio dalis į visumą, manipuluoti tradicinėmis tapybinėmis kategorijomis – šviesa, spalva, perspektyva, tradicinės tapybos žanrais. *Po tapybos* formavo šiuolaikinio meno suvokimo ir vertinimo kriterijus ir įrašė jų kūrybą į šalies meno istoriją kaip savitą, ant tradicijos pamatų gimusią ir vėliau nuo jų nutolusią, estetiniu ir konceptuali požiūriu vertingą šiuolaikinės kultūros dalį. Kartu kuratorių išskirti bruožai siejo naują lietuvių meno raišką su aktualiomis tarptautinio šiuolaikinio meno tendencijomis.

### 3. 2. 3. *Cool places: globalizacijos estetika*

ŠMC direktoriaus K. Kuizino kuruota paroda *Cool places* – 7-oji Baltijos šalių meno trienalė, kurioje dalyvavo 17 menininkų iš Lietuvos, Danijos, Suomijos, Švedijos, Latvijos, Estijos, Islandijos, Norvegijos ir Lenkijos<sup>384</sup>. Panašiai kaip ir 1997 m. jo kuruota Baltijos ir Šiaurės šalių paroda *Funny versus bizzare* (liet. *Daugiau juokinga, negu keista*), kurios tema K. Kuizinas pasirinko Šiaurės šalis paprastai charakterizuojantį humoro jausmo nebuvimą, *Cool places* koncepcija rėmėsi populiariu įsivaizdavimu, jog Šiaurės šalių meno praktikos pasižymi rimtimi ir „vėsa“. Abiejų parodų pavadinimai buvo angliški ir sąmoningai neversti į lietuvių kalbą – tai irgi turėjo atspindėti globalų ir atpažįstamą šiuolaikinio meno pobūdį ir pabrėžti tarptautinę kuratoriaus veiklos orientaciją.

*Cool places* taip pat atvertė naują ŠMC rengiamų periodinių šiuolaikinio meno parodų istorijos puslapį. Nuo 1979 m. Vilniaus dailės parodų rūmuose kas tris metus buvo rengiama Baltijos šalių jaunųjų dailininkų kūrybos trienalė. 1995 m. jos rengimo iniciatyvą perėmė ŠMC, pavertęs ją aktualias šiuolaikinio meno tendencijas pristatančia paroda<sup>385</sup>. *Cool places* išplėtė dalyvių geografiją, įtraukdama ir Šiaurės šalių menininkus, o renginio apibūdinime buvo atsisakyta pabrėžti dalyvių amžių. Šie trienalės statusą ir organizavimo logiką transformuojantys žingsniai rodė, kad ŠMC save suvokia kaip lygiavertį bienalių diskurso dalyvį, globaliu mastu reikšmingą šiuolaikinio meno tendencijų ir politikos formuotoją.

---

<sup>384</sup> Parodos dalyviai: Artūras Raila, Fredrik Wretman, Evaldas Jansas, Anika Tonts, Anita Zabilevska, Deimantas Narkevičius, Olafur Eliasson, E-LAB (Arvids Alksnis, Martins Raitniks, Peteris Kimelis, Dzintars Licis), Miriam Backstrom, Ingar Dragset, Michel Elmgreen, OLO (Marko Voukola, Pasi Karjula), N55 (Jon Sorvin, Rikke Luther, Cecilia Wendt, Ingvil Aarbakke), Dainius Liškevičius, Dominik Lejman, Aida Čeponytė, Valdas Ozarinskas, Borre Saethre.

<sup>385</sup> 6-ąją Baltijos jaunųjų menininkų trienalę *Misfits* kuravo L. Jablonskienė.



Pristatydamas parodos koncepciją, K. Kuizinas aiškino, kad pavadinime minimas žodis „cool“ dažniausiai vartojamas be vertimo ir yra bene svarbiausias ir universaliausias XX a. antros pusės socialinio diskurso terminas. Žargone jis reiškia „labai geras, nuostabus, geriausias“, nors šio anglų kalbos žodžio reikšmės – „vėsus, ramus, abejingas“. Pasak kuratoriaus, panašias epitetais – neemocingu ir statišku – dažnai apibūdinamas Šiaurės šalių menas. Paroda *Cool places* skirta atskleisti asmeninius šių šalių menininkų požiūrius į „materializuotas šio žodžio reikšmes.“<sup>386</sup> Tokie jos pavadinimo ir koncepcijos išaiškinimai iš pirmo žvilgsnio atrodo gana populistiniai, siekiantys sudominti kuo platesnę auditoriją. Bet sumanymas parodoje formuoti tam tikros vietovės šiuolaikinio meno vaizdą, siūlant menininkams atskleisti jų kūrybos sąsajas su vietos kontekstu – gana populiarus XX a. pabaigos tarptautinių bienalių kuratorinė strategija, skirta pirmiausia „pažymėti“ naują vietą globaliame šiuolaikinio meno žemėlapyje<sup>387</sup>. Detalesnis žvilgsnis į *Cool places* sandarą atskleidžia, kad parodos tema pasirinkęs įvairių žodžio „cool“ reikšmių kūrimą ir sklaidą, K. Kuizinas siūlė formuoti šiuolaikiškumo atpažinimo kriterijus, kurie, kaip ir parodos pavadinimas, nereikalauja „vertimo“, nes atspindi globalizacijos estetiką.

Pagrindinė parodos idėja – parodyti individualias menininkų „cool“ vizijas, o kūrinių atrankos kriterijų kuratorius nekommentavo, šią užduotį palikdamas žiūrovams. Dar rengdamas *Funny versus bizarre* jis gerai susipažino su garsių šiuolaikinių Šiaurės šalių menininkų kūryba, užmezgė vertingus ryšius su to regiono meno institucijomis<sup>388</sup>. Dalį darbų atrinko iš ištirto konteksto, kita dalis buvo sukurta specialiai parodai. Keletas naujų kūrinių buvo tiesiogiai susiję su ŠMC kaip madinga, atvira ir dinamiška, „cool“ meno vieta: E. Janso instaliacija *Užkulisiai ir scenos* parodos lankytojams siūlė žiūrėti į visame pastate įrengtų stebėjimo kamerų tiesiogiai transliuojamus vaizdus, o vienoje iš pagalbinių ŠMC patalpų menininkas augino kanapes; V. Ozarinsko ir Čeponytės *Geriau daryti ką nors, negu nieko* – dvi vaizdo projekcijos, kuriose užfiksuotas grindų perdažymo procesas ekspozicijos salėje; Olafuro Eliasono *Seka* – ŠMC aukšto vidiniame kieme pasodinta tikra žolė – aliuzija į institucijos atvirumą, joje vykstantį tiesioginį kūrinių „augimą“ [il. 16]. Kita dalis darbų – fotografijos, erdvės instaliacijos, vaizdo projekcijos – preciziškai atliktos personalinių „cool“

<sup>386</sup> 7-oji Baltijos šalių meno trienalė *Cool Places*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 1998, [žiūrėta 2014-09-05], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/triennial/576>

<sup>387</sup> Pavyzdžiui, 1998 m. surengta 1-oji Berlyno bienalė, kuruota Klausio Biesenbacho, Hanso Ulricho Obristo ir Nancy Spector, vadinosi tiesiog *Berlin* ir siekė pristatyti kultūrinio miesto landšaftą, istoriją ir dabartį per menininkų kūrybos prizmę. Tais pačiais metais Šiaurės šalių jaunų menininkų kūrybai, atliepančiai globaliu mastu vykstančius procesus, pristatyti buvo įsteigta šiuolaikinio meno bienalė *Momentum*, kurios pavadinimas nurodo į aktualijų fiksavimą ir pristatymą.

<sup>388</sup> Rengiant parodą, ŠMC bendradarbiavo su Modernaus meno muziejumi Stokholme, taip pat su Šiaurės kraštų šiuolaikinio meno institutu NIFCA, keletu privačių galerijų.

reikšmių interpretacijos, vienos – labiau iliustratyvios, kitos – kiek sudėtingesnės ir technologiniu, ir semantiniu požiūriu. Dar vieną kūrinių grupę sudarė ne tiek estetiškai patrauklūs vaizdiniai ir objektai, o ironiški esamos sociopolitinės situacijos komentarai, įsibrovę (ar pamėginę tai padaryti) į „sterilų“ institucijos vidų. Tai – estų menininkės Annika Tonts kūrinys *Atvažiuoja kiekvieną rytą ir paima* – tikras dvokiantis šiukšliavežis, eksponuotas pirmojo aukšto salėje, ir Artūro Railos *Mes arba niekas*. Pagal šio menininko sumanymą ŠMC erdvėse parodos veikimo metu turėjo veikti Lietuvos nacionalsocialistinės vienybės sąjungos – nelegalios ultradešinioios politinės partijos – informacinis štabas. Šis sumanymas nebuvo įgyvendintas, parodos ekspozicijoje jį atstojo plakatas su užrašu „Cancelled“ (liet. „Atšaukta“). Faktas, kad A. Tonts sumanymas buvo įgyvendintas, o A. Railos – ne, kalba apie sąmoningą institucijos atsiribojimą nuo politinio lauko procesų ir tuo pačiu apie jos toleruojamą „cool“ reikšmių diapazoną. Panašu, kad šiuo talpiu žodžiu buvo apibrėžiami estetiški, šmaikštūs, preciziškai iš kokybiškų medžiagų ir panaudojant naujausias technologijas sukurti kūriniai, nuteikiantys estetiniam mėgavimuisi, fizinei interakcijai ir nekeltantys kontraversišku jausmų.

Parodą buvo siūloma apžiūrėti vadovaujantis brošiūra su kūrinių eksplikacijomis, kurias parašė tuometinis ŠMC kuratorius Jonas Valatkevičius. Darbų aprašuose pateikta lakoniška informacija apie kūrinių sandarą ir jų pagrindines idėjas, nusakytos ir jų suvokimo gairės. Šis kone enciklopedinis informacijos pateikimo būdas, iš vienos pusės, koreliavo su „vėsia“ ir daugeliu atvejų technicistine kūrinių estetika, iš kitos – beveik nepalikto erdvės asmeninems žiūrovų interpretacijoms. Kaip pastebėjo parodos apžvalgininkai, darbų komentarai priminė jų „vartojimo instrukcijas“, kurios tarsi programuoja atitinkamas žiūrovų reakcijas<sup>389</sup>, „iš anksto praneša, bet nepriima pageidavimų“<sup>390</sup>, turbūt tikintis, kad „žiūrovas nepajus, nepamatys, nepagalvos nieko keisto ar unikalaus, jis tik automatiškai pakartos tai, ką daro, mąsto ir mato kiti. Nuris, kas jau sukramtyta.“<sup>391</sup> Šie atsiliepimai apibūdina ne tik kuratorių naudotos komunikacijos retorikos poveikį, bet ir parodos turinį ir šios publikos lūkesčius.

Daugelis *Cool places* rodytų kūrinių išsiskyrė minimalistine estetika ir nesudėtingomis koncepcijomis. Parodų salėse erdviai išdėstytos instaliacijos, fotografijos, objektai buvo lakoniškų formų ir provokavo gana nuspėjamas žiūrovų reakcijas, veikiausiai todėl jos ir buvo iš anksto aprašytos. Pavyzdžiui, Dainiaus Liškevičiaus kinetinė instaliacija

<sup>389</sup> Agnė Narušytė, „Kur aš?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1998 11 14, p. 6.

<sup>390</sup> Milda Valentaitė, „Madingos vietos“, in: *7 meno dienos*, 1998 10 23, p. 8.

<sup>391</sup> Agnė Narušytė, „Kur aš?“, p. 6.

*In / Out* – taisyklingos stačiakampės formos struktūra iš stiklinių durų aliuminio rėmuose. Priėjus prie kūrinio, šios durys ne atsidarydavo, o užsiverdavo prieš pat žiūrovo akis. Šį kūrinį buvo siūloma suvokti kaip žmogaus socialinės padėties komentarą<sup>392</sup>, nors žvelgiant iš meno istorijos pozicijų, kūrinys priminė ne tiek autorinį komentarą, kiek anoniminių mechaninės gamybos objektą, kurio sumanymas priklauso menininkui, realizacija – kitos srities profesionalams, ir idėjos autorius bei potencialus žiūrovas lygiomis teisėmis dalyvauja menininko kuriamoje situacijoje. Remiantis panašiais principais buvo sukurtos ir kitos *Cool places* eksponuotos instaliacijos: menininkų dueto Ingaro Dragseto ir Michaelo Elmgreeno *Bėjėgės konstrukcijos, Pvz. 21: Keistas baras be žiūrovų* – stačiakampė tipinio baro konstrukcija, kurios viduje buvo kėdės potencialiems lankytojams, tačiau į jį patekti buvo neįmanoma – baro konstrukcija buvo hermetiška; švedų menininkų grupės „Olo“ *No:24, Podiumas* – iš parketlenčių pagamintas ilgas podiumas; norvegų menininko Borre Saethre instaliacija *Lustlux Worldwide / atidarant duris ir niekuomet jų neuždarant* – prabangaus biuro interjero imitacija su tipinėmis detalėmis: kilimais, oro kondicionieriais, plastikiniais baldais, veidrodžiais ir pan. ir keletu neįprastų detalių (pavyzdžiui, iš brios baltos medžiagos supilti bokšteliai, trumpas videofilmas, įmontuotas specialiai sukonstruotoje mažoje juodoje erdvėje) [il. 17–18]. Šie ir panašūs kūriniai kūrė lakoniškų formų, estetizuoto, racionaliai „sukonstruoto“ šiuolaikinio meno įvaizdį. Tad *Cool places* pristatė ne tiek asmeninių „cool“ vizijų įvairovę, kiek desubjektyvizuotą, nuo konkrečių geografinių, politinių ir kitų suvokimo kontekstų sąmoningai atsiribojusią kūrybą, idealiai tinkančią neutraliai baltojo kubo ekspozicinei aplinkai. Kitaip tariant, menininkai kūrė ne individualias vietas, o rodė globalios estetikos universalumą ir lengvą tokių kūrinių prisitaikymą prie įvairių kontekstų. Parodą, kurioje vis dėlto dominavo erdvės instaliacijos, galima suprasti ir kaip diskusiją su įvietinto meno sampratomis.

Parodos recenzentai, pratę iš stambių ŠMC organizuojamų parodų tikėtis ne vien estetinių potyrių, bet ir intriguojančių koncepcijų, naujų meno kūrimo tendencijų ir vardų pristatymo, *Cool places* įvertino gana kritiškai, kaip renginį, kuriame buvo „minimum rizikos, dozuotos emocijos, patikrinti vardai – visi kampai stilingai užapvalinti“<sup>393</sup>. Komentuodami kūrinius, jie pastebėjo, kad kai kurios instaliacijos – „puiki vieta miestelėnams pabūti, jei tik nebandysi laužyti galvos dėl to, ką tu norima pasakyti. Tie laikai jau praėjo“<sup>394</sup>. S. Trilupaitytės teigimu, parodos vertė „tame, jog puikiai apskaičiuota „nulinio

<sup>392</sup> *Cool places*: Informacinė brošiūra, in: ŠMC archyvas.

<sup>393</sup> Milda Valentaitė, *op. cit.*, p. 8.

<sup>394</sup> Gabrielius Gailius, „Po *Cool places* su chronometru“, in: *7 meno dienos*, 1998 10 09, p. 8.

laipsnio“ stilistika patenkina net ir rafinuotus estetinius poreikius bei suteikia vietiniam žiūrovui progą pakankamai netikėtame kontekste suvokti šiltą emocinę lietuviškojo meno prigimtį.<sup>395</sup> Kaip matyti iš pateiktų citatų, daugelis recenzentų akcentavo estetinę kūrinių kokybę pabrėždami, kad tai – dominuojanti visos parodos vertinimo kategorija. Menotyrininkė B. Pankūnaitė taip pat atkreipė dėmesį į tai, kad K. Kuizino parodoms būdingas specifinis kuravimo stilius. Šio kuratoriaus parodose „svarbus vientiso audinio efektas, dekoratyvinis spindesys, kurio sandara beveik nekinta – keičiasi siužetai“<sup>396</sup>, o *Cool places* orientuota ne į bienalėse dažnai populiarių geopolitinį diskursą, o „į bendrą meninį Šiaurės kraštų foną“<sup>397</sup>.

Taigi 7-oji Baltijos trienalė *Cool places*, skirta pristatyti individualius Šiaurės ir Baltijos šalių menininkų šiuolaikinio meno įvaizdžius, siūlė supaprastintą šiuolaikinio meno suvokimą. Nepaisant atskirų parodos kūrinių, besiremiančių institucinės kritikos strategija, paroda kaip konceptuali visuma konstravo su aplinka nekonfliktuojančio, estetizuoto, racionaliai sukonstruoto ir į komunikaciją su žiūrovu nukreipto šiuolaikinio meno vaizdą. Kūriniams būdinga globalizacijos estetika – atpažįstamos formos, temos, siužetai, tiksliai numatytas žiūrovo vaidmuo – ragino svarstyti ne tiek apie naujas meno tendencijas, kiek apie šiuolaikinio meno kaip madingo globalaus prekinio ženklo, peržengiančio valstybių sienas, fenomeną.

Ištyrus naujausias tendencijas Lietuvos meno lauke aktualizavusių parodų precedentus, galima teigti, kad jų kuratoriai parodas suvokė kaip skirtingų meno lauko agentų kūrybinio bendradarbiavimo platformas, kuriose steigiamos šiuolaikinio meno prasmės ir reikšmės. Šiose parodose vyravo istorinis požiūris į šiuolaikybę kaip į naują meno raidos laikotarpį, kuriame iškilusios naujos meninės raiškos priemonės naudojamos perteikti individualų požiūrį į globalizacijos epochos iššūkius, besikeičiančią sociopolitinę problematiką. Paroda *Sutemos* traktavo naujausias technologijas kaip dabarties epochos reprezentacijos, tyrimo ir įprasminimo įrankius. *Po tapybos* rengėjams rūpėjo išsiaiškinti konkrečius naujos meninės raiškos bruožus, būdingus tapybos studijas baigusiams menininkams, apibrėžti jų kūrybos savitumą Lietuvos šiuolaikinio meno kontekste ir parodyti tarpdisciplininę ir tarptautinę šios kūrybos dimensiją. Parodos rengimo procese kuratoriai atliko ne idėjinių menininkų bendradarbių, o veikiau meno istorikų vaidmenį: jiems rūpėjo revizuoti ir susisteminti aktualų meno procesą ir formuoti jo vaizdą. Ši paroda Lietuvos

<sup>395</sup> Skaidra Trilupaitytė, „Kelios šaltos trienalės temos“, in: *Literatūra ir menas*, 1998 10 31, p. 8.

<sup>396</sup> Birutė Pankūnaitė, „Šalta ekstazė, subkultūra ir šiaurės šviesa“, in: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 11, p.17.

<sup>397</sup> *Ibid*, p. 17.

menotyros diskurse įtvirtino ne tik jaunų šiuolaikinių menininkų kūrybines pozicijas, bet ir naujus šiuolaikinio meno bruožus – atvirumą, eklektiškumą, sklidumą. *Cool places* pristatė menininkus ir kūrinius, kuriuose, jo kuratoriaus požiūriu, atsispindėjo specifinė Šiaurės šalių šiuolaikinio meno „dvasia“ ir šiuolaikiniam menui būdinga globalizacijos estetika. Visoms šioms parodoms specialiai sukurti kūriniai formavo šiuolaikinio meno kaip naujomis technologijomis kuriamo, aktualias laikmečio problemas gvildenančio, kūrybinio bendradarbiavimo su institucijomis ir kuratoriais kuriamo šiuolaikinio meno įvaizdį, o taip pat pristatė naują Lietuvos šiuolaikinių menininkų kartą.

### **3.3. Raimundo Malašausko veikla**

Kuratoriaus Raimundo Malašausko veikla šiuolaikybės kuravimo praktikų kontekste reikalauja atskiro tyrimo. Jis atstovauja naujai kuratorių kartai, pradėjusiai savo veiklą XX a. 10-ojo dešimtmečio antroje pusėje, kai Lietuvos meno lauko procesai bemaž pilnai sinchronizavosi su vykstančiais globaliu mastu. Tad skirtingai nuo ankščiau analizuotų pavyzdžių, jo veikla nuo pat pradžių buvo orientuota į unikalių būdų funkcionuoti globalioje meno sistemoje kūrimą. Šiuolaikybė jo projektuose atsiskleidžia ne tik kaip istorinė kategorija, kuriai būdingi specifiniai estetiniai, technologiniai, suvokimo ir kiti parametrai, o taip pat (ir žymiau labiau) kaip kolektyvinė fikcija, per meninius veiksmus leidžianti vizualizuoti esamojo laiko patyrimo kontūrus.

R. Malašauskas nuolat eksperimentuoja su parodos medija, išradinėja novatoriškus idėjų komunikavimo metodus, kvestionuoja kuratoriaus ir menininko identitetą, jų veiklos ribas ir tokiu būdu siūlo vis naujus šiuolaikybės pristatymo, apmąstymo, patyrimo būdus. Jo išplėtotą projektų kūrimo metodologiją vietos meno lauke ir tarptautiniu mastu tęsia visas būrys jaunos kartos lietuvių kuratorių – Valentinas Klimašauskas, Virginija Januškevičiūtė, Gerda Paliušytė, Monika Lipšic, Auridas Gajauskas ir kiti. Su juo bendradarbiauja daug šiuolaikinių lietuvių menininkų (kurių sąrašas nuolat pildomas) – Darius Mikšys, Juozas Laivys, Gintaras Didžiapetris, Elena Narbutaitė, Liudvikas Buklys, Antanas Gerlikas, Robertas Narkus, Gediminas Akstinas. Įvertinant jo veiklos novatoriškumą ir poveikį šiuolaikinio meno ir kuratorystės raidai, šiame poskyryje analizuojama, kaip ir kokiame kontekste formavosi jo kūrybinės pažiūros ir kokias šiuolaikybės ir jos kuravimo sampratas jis formuoja.

### 3. 3. 1. Kūrybinių nuostatų formavimasis, veiklos kontekstas ir orientyrai

Kaip ir daugelio kitų lietuvių kuratorių, viena pirmųjų R. Malašausko išbandytų kūrybinių veiklų meno lauke – tekstų rašymas. Dar studijų metais<sup>398</sup> jis gana kritiškai įvertino lietuvių meno kritikos būklę, XX a. 9-ojo dešimtmečio tekstuose pasigedęs individualesnės kalbos, dviprasmybių, neaiškumo, atvirumo kitų humanitarinių disciplinų terminologijai, estetinių pažiūrų ir metodologinių nuostatų postulavimo, kritikos dėmesio pačiam sau, kūrinio realybei<sup>399</sup>. Įvardyti trūkumai, jo nuomone, verčia lietuvių kritikų tekstus neautorizuota, objektyvizuota kalba apie kūrinius kaip vidinio menininko pasaulio išraišką, tuo tarpu R. Malašauskui labiau imponuoja individualizuoti tekstai, kritikų kuriamos metaforos, asociacijos ir palyginimai, kurių dėka tekstas „sugeba įteigti skaitytojui paties kritiko susižavėjimą kūrinium“<sup>400</sup>.

Jau pirmieji R. Malašausko tekstai apie meną artimi eksperimentinei literatūrai<sup>401</sup>. Jie pasižymi neįprasta forma (pokalbiai su savimi, dialogai su įsivaizduojamais pašnekovais, kalbėjimas kūrinium, realių ir fiktyvių personažų vardu ir pan.), originalia leksika (lingvistiniai ir prasminiai naujadarai) ir skaitytojo vaizduotę skatinančiais minties posūkiams. Šiuose rašiniuose nesunku pastebėti A. Andriuškevičiaus įtaką: jiems būdingas suasmenintas žvilgsnis ir aukšta literatūrinė kokybė, teksto kūrimo proceso demonstravimas skaitytojui, kūrinium sukeltų įspūdžių ir asociacijų konceptualizavimas<sup>402</sup>. Kaip ir jo mokytojas, R. Malašauskas tekstuose rodė meno istorijos ir teorijos išmanymą, nesibaimino kvestionuoti fundamentalių filosofinių ir estetinių kategorijų ir pateikti savąsias jų interpretacijas:

---

<sup>398</sup> 1991–1997 m. R. Malašauskas studijavo Vilniaus dailės akademijos (VDA) Dailės istorijos ir teorijos katedroje, kurioje 1995 m. sėkmingai apgynė bakalauro diplominį darbą „1980–1990 m. lietuvių dailės kritika (jos mąstymo principai)“ (vadovas – doc. dr. A. Andriuškevičius). 1996–1997 m. jis mokėsi kuratorių ruošimo programoje „De Appel“ Amsterdame ir aktyviai dalyvavo šiuolaikinio meno projektuose ir institucinėje veikloje tarptautiniu mastu: kūrė kolektyvinius projektus *The File Room* ir *The So-Called Records*, buvo Jan Van Eyck akademijos Maastrichte (Nyderlandai) kviestiniu patarėju, Museo de Arte Sacramento (Meksika) kuratorių tarybos nariu.

<sup>399</sup> Raimundas Malašauskas, „Stichiškai kontekstinė dailės kritika“, in: *Kultūros barai*, 1995, Nr.8–9, p. 40–46. Straipsnis parengtas jo bakalauro diplominio darbo pagrindu.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>401</sup> Vienas pirmųjų viešai paskelbtų R. Malašausko tekstų buvo įvertintas kaip geriausias rašinys savaitraščio *Šiaurės Atėnai* rašinių apie Užupį konkurse. Tiesa, pasak vertinimo komisijos, jo sukurtas „Užupio suvokimo ir vaizdavimo modelis, regis, nusižiūrėtas iš Jurgio K., kuris dabar populiarus.“, bet „Rašinio autorių gelbsti daugybė autentiškų detalių (ko verta vien Užupio špokinyčia, esanti tame pat aukštyje, kaip ir Gedimino pilis, arba vazonas ant palangės, iš kur dygsta senutytės galva!)“. Žr. „Rašinių apie Vilniaus Užupį konkursas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 01 14, p. 4.

<sup>402</sup> Dėstydamas VDA, A. Andriuškevičius diegė studentams kūrybiškumo, originalumo, konceptualumo rašiniuose apie meną reikalavimus, o tuo pat metu dirbdamas laikraščio *Šiaurės Atėnai* dailės skyriaus redaktoriumi, įdomiausius studentų rašinius publikuodavo minėtame laikraštyje, taip suteikdamas jiems galimybę dalyvauti viešame meno diskurse.

[...] Jo nejaudina impresionistinė drebutiena, kai tiesiog nelukštendamas išlupa trimatę formą iš erdvės. [...] M. Zavadskis vešlias natūros garbanas supina į kasas arba susuka į kuodą, o dar tiksliau – natūrą suriečia į kultūros ragą (!) [...] Šiaip jau M. Zavadskio kuriami daiktai išlošia tūriškėdami, o ne turiningėdami, ir supanti realybė jo po padu nelaiko, – gardus kšnis estetinei juslei, tepaspringsta juo intelektas<sup>403</sup>.

[...] V. Antanavičius žaidė vardų pasaulyje ir jo kūryba visados buvo labiau linkusi į kultūros, o ne realybės fenomenus, todėl ne pagal Antanavičiaus paveikslą buvau sukurta, o tiesiog pagal paveikslą kaip paveikslo idėją. Esu reprezentacinio portreto imitacija, kurio kompozicinėje schemeje lengvai išsitektų bet kuri smetoniškosios ar brazauskiškosios nomenklatūros storulė, – betgi aš „ne iš natūros“ ir ne iš platuomenės. Jau sakiau, kad, būdama medinė, nesu spirta iš kelmo. Tačiau, užsigeidusi tai suprasti, privalėjau panirti į autorefleksijos veidrodį, kuriuo šį kartą virto kalba. Jame nugrimzdusi stebėjau, kaip verbalinis mano kūnas stebi mane<sup>404</sup>.

Čia kalba tampa savarankiška kūrybos priemone, kurios grožiu ir raiškos galimybėmis rašytojas žavisi ir mėgaujasi, o meno kūriniai vietoj analizės objekto tampa atspirties tašku filosofuoti, kurti meta-tekstą, pretekstu kalbos kaip kūrybinio menotyrininko įrankio refleksijai:

- O ar sugebėtumei įvardyti banginius, laikančius tavo kūrybą?
- O tu?
- Galiu: visų pirma, tai – grožis. Man visada malonu žvelgti į pasaulį, grimztantį kalboje, – mainantį pavidalus ir įgaunantį realesnes bei gražesnes formas. [...]
- O kaip tada tu įsivaizduoji tokio grožio namus – kalbą?
- Tai kalba-zondas, suleidęs dantis į pasaulį ir į savo uodegą. Kalba, prisodrinta prasminių ir ekspresinių opozicijų. Žavinti aristokratiško ir alubariško diskursų sinteze, iš po frako kyšančiais kerziniiais batais arba idėja storašikne. [...]
- Galimybė kūriniu patirti savęs tobulinimo iliuziją... Tiesa, būtent dėl to mane žavi tekstas, ne tik besivaikantis pasaulio ir savęs, bet ir sugebantis pažvelgti į tai iš šalies<sup>405</sup>.

Ankstyvuose tekstuose jis neretai aptarinėjo lietuvių menininkų kūrinius Vakarų meno istorijos koncepcijų kontekste<sup>406</sup>. Vėlesniuose rašiniuose, jau susijusiuose su konkrečiais

<sup>403</sup> Raimundas Malašauskas „Supinti natūrai kasas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 08 26, p. 4.

<sup>404</sup> Raimundas Malašauskas „Moteris iš keturių kišenių“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 01 14, p. 6.

<sup>405</sup> Raimundas Malašauskas „Prae scriptum“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 03 18, p. 3.

<sup>406</sup> Tekstuose jis gana dažnai kurdavo fiktyvius dialogus tarp personažų, atstovaujančių klasikinėms kultūros tradicijoms ir meno filosofijai. Pavyzdžiui, M. Navako parodos recenziją jis pavertė „pokalbiu“ tarp Aristotelio ir Platono, kuriame šie filosofai „aptarinėjo“ skulptoriaus kūrybą. Žr. Raimundas Malašauskas, „Po puotos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 11 05, p. 6. Panašiu principu sukonstruotas jo tekstas parodos *Dėl grožio* kataloge: jame

projektais, meno praktikas lokalizavo plačiame kūrybinių industrijų – mados, reklamos – kontekste, meno reiškiniams apibūdinti naudojo kitų kūrybos sričių terminologiją<sup>407</sup>. Originali R. Malašausko tekstų forma, kalba ir meno lauko ribose neišsitenkanti žvilgsnio perspektyva – tai priemonės, kurių dėka jis iš pradžių tekstuose, o vėliau ir parodose pradėjo formuoti požiūrį į šiuolaikinį meną kaip į sociokultūrinį fenomeną, kurį konstruoja globalios šiuolaikinės kultūros apmąstymo praktikos.

Menotyriminiai tekstai, kurių autoriai neaiškino kūrinų, nesiekė atskleisti jų savybių ar giluminių prasmų, o tekstų rašymą tapatino pirmiausia su kūrybiniu veiksmu, Lietuvos kultūros periodikoje pasirodė XX a. paskutiniojo dešimtmečio viduryje, jų autoriai – A. Andriuškevičiaus studentai<sup>408</sup>. Jų dėmesio centre atsidurdavo ne tiek meno kūrinys, kiek pats rašymo procesas, kvestionuojama menotyriminių tekstų paskirtis ir taisyklės, o straipsniai tapdavo paralelinių diskursų kūrimo erdve, kurioje rašantysis subjektyviai rinkosi teorines pozicijas (arba demonstravo jų įvairovę) ir pats konstravo savo tyrimo objektą. Tokie tekstai tik iš dalies atliepė A. Andriuškevičiaus diegtą konceptualumo reikalavimą. Jų autoriai taip pat siekė konceptualumo, tačiau jį išreiškė nebūtinai taikydami mokslinį aparatą kūrinų analizei, o išbandydami kalbos ir teksto struktūros galimybes perteikti subjektyviai išgyvenamas patirtis, naudodami kūrinio „pasufleruotą“ jo suvokimo logiką tekstinėms improvizacijoms, perteikiančiomis kūrinio idėjas ir tarsi pratęsiančiomis kūrinis teksto plotmėje.

A. Andriuškevičius, vertindamas jaunųjų kritikų tekstuose pastebėtus funkcinius pokyčius, konstatavo, kad juose viršų ima sovietmečiu represuota kūrybinė teksto funkcija,

---

klasikinės kultūros vertybes atstovauja bibliotekininko personažas, su kurio kalbasi neįvardytas, bet numanomas parodos kuratorius R. Malašauskas.

<sup>407</sup> Pavyzdžiui, dalyvaudamas jo ir reklamos agentūros „Marijos nostalgija“ 1998 m. įgyvendintame projekte *Menininko portretas* R. Malašauskas taip nusakė projekto idėją: „[...] Vilniaus menininkai – taip pat žvaigždės, skirtumas tik tas, kad mini-galaktika (t.y. meno pasaulis), kurioje jos sukasi, atrodo truputį labiau nutolusi nuo realybės galaktikos, pop-kultūros ir žiniasklaidos. [...] kai valstybė neperka šiuolaikinio meno kūrinių, kolekcininkai perka seną, tuomet ironija ir rinka siūlo prekiauti panešiotais menininkų rūbais – pribloškianti jutempus idėja. Tai galima suvokti kaip tam tikrą reklaminės strategijos taikymą nekomerciniams reiškiniams.“ Cit. iš: Raimundas Malašauskas, „Menininko portretas“, in: *Линия*, 1998, Nr. 1, p. 83. Skulptoriaus D. Jankausko, kurio parodą kuravo ŠMC (1999), kūrybai apibūdinti jis naudojo šiuolaikinėje muzikos industrijoje paplitusį terminą „remixas“, o vieno etapinių jo kuruotų projektų *Paralelinės progresijos* (2001) sudarymo logiką aiškino naudodamas muzikoje paplitusį paralelizmo terminą.

<sup>408</sup> Šiai studentų kartai, apart R. Malašausko, taip pat priskiriami Jonas Valatkevičius, Eglė Rindzevičiūtė, Agnė Gintalaitė, Austėja Čepauskaitė, Renata Dubinskaitė ir kiti Vilniaus dailės akademijos dailės istorijos ir teorijos katedros absolventai. Plačiau apie jų tekstams būdingus bruožus ir autorių laikysenas žr.: Linara Dovydaitytė, „Dailės kritikos laikysenos: kas yra objektas?“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Birutė Pankūnaitė, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija AICA, Lietuvos sekcija, 2004, p. 9–12; Renata Ščerbavičiūtė, „Dailės kritikas – individualaus vartojimo autorius“, *Ibid*, p. 15–21, Austėja Čepauskaitė, „Bijanti kritika“, *Ibid*, p. 23–27.



turinti meno inicijavimo galią ir susijusi su „vadinamuoju kuravimu“<sup>409</sup>. Pratešdamas jo mintis apie kritikos funkcijų pokyčius, filosofas Gintautas Mažeikis teigia, kad naujoji menotyros banga atsirado keičiantis meno praktikoms ir „prasideda kaip intelektualinės, lyrinės, teorinės reakcijos į meno iššūkį, į naujųjų kūrinių turinį ir jų aplinką“<sup>410</sup>. Jo teigimu, XXI a. pradžioje, kai vis labiau auga kuratoriaus institucija, kuriami globaliniai meno projektai, stebimas konceptualaus meno renesansas ir intensyvėja abipusiai meno ir menotyros ryšiai, išskyla poreikis naujai menotyros metakalbai, kuriančiai naujus terminus, analizės būdus, vertinimo principus ir kategorijas<sup>411</sup>. Siedamas šią metakalbą su šiuolaikiniu meno praktikas pristatančiomis ir inicijuojančiomis institucijomis, G. Mažeikis siūlo ją vadinti *poinstitucine*. Tai – interaktyvi kalba, turinti transformacijos galią: ji keičia meno projektą jo eksponavimo metu, kuratorių paverčia meno kūrinio bendraautoriumi, o poinstitucinis menas<sup>412</sup>, kurio atsiradimui daro įtaką ir didėjančios technologinės galimybės, „keičia klasikinę „objektyvistinę“ menotyrynę kalbą. Pirmiausia „metakalbą“, kuri negali daugiau išlikti transcendentiška tikrovei, o yra nuolatos įtraukiama į meninį procesą.“<sup>413</sup> Kaip pastebi G. Mažeikis, poinstitucininio meno pavyzdžių galima rasti Pompidou centre Paryžiuje, KIASMA Helsinkyje, BALTIC Londone arba ŠMC Vilniuje<sup>414</sup>. Tad terminas *poinstitucinė kalba* apibrėžia naują XX a. pabaigos meno diskursą, kurį formuoja šiuolaikinio meno institucijos, įsitraukusios į naujų meno praktikų plėtrą.

Kitose naujasis meno praktikas, institucijų ir kuratorių veiklos sąveiką tiriančiose publikacijose novatoriškus veiklos principus diegusios institucijos pristatomos kaip *naujojo institucionalizmo* diskurso kūrėjai<sup>415</sup>. Šis terminas apibūdina pažangias kuratorių iniciatyvas ir praktines institucijų veiklos formas, kurias įvairios Europos šiuolaikinio meno institucijos

<sup>409</sup> Alfonsas Andriuškevičius, „Dailės kritika keičia funkcijas“, in: Idem, *Lietuvių dailė 1996–2005*, p. 226–227.

<sup>410</sup> Gintautas Mažeikis, „Šalia estetikos: Lietuvos šiuolaikinės dailės strategijos ir poetika“, in: *Baltos lankos*, 2001, Nr. 13, p. 57.

<sup>411</sup> Gintautas Mažeikis, „Poinstitucinė dailėtyros kalba“, in: *Apie dailės kritika: fikcijos, baimės, sprendimai*, p.35.

<sup>412</sup> G. Mažeikis referuoja į šio termino vartojimą ir post-institucijos apibrėžimus, kurie buvo gvildenami „Palais de Tokyo“ 2001 m. organizuotoje diskusijoje. Diskusijos medžiaga išleista atskiru leidiniu. Žr. *What do you expect from an Art Institution in the 21st Century?*, ed. by Mark Sanchez, Jerome Sans, Paris: Palais de Tokyo, 2002.

<sup>413</sup> Gintautas Mažeikis, „Poinstitucinė dailėtyros kalba“, p. 37.

<sup>414</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>415</sup> Naujojo institucionalizmo teoriniai modeliai ir praktikos tiriamos šiose publikacijose ir straipsniuose: *New Institutionalism. Verksted #1*, ed. by Jonas Ekeberg, Oslo: Office for Contemporary Art, 2003; Claire Doherty, „New Institutionalism and exhibition as situation“, pirmą kartą publikuotas *Protections Reader*, Graz: Kunsthaus Graz, 2006, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-03-12], <http://postcurating.net/wp-content/uploads/2012/07/doherty-institutionalism.pdf>; *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*; Nina Möntmann, „The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future“, in: *eipcp – European institute for progressive cultural policies*, [interaktyvus], 2007, [žiūrėta 2014-03-12], <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en>; *on-curating.org*, [interaktyvus], January 2014, Issue 21, [žiūrėta 2014-03-12], <http://on-curating.org/index.php/issue-21.html#.Uywh6PmSxUM>

plėtojo nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio vidurio iki XXI a. pirmojo dešimtmečio vidurio. Šie kūrybiniai institucijų ir kuratorių sąveikos modeliai paveikė pačių institucijų veiklą, turėjo įtakos meno kūrimui, pristatymui ir recepcijai bei skatino permąstyti institucijos sąvokos reikšmes<sup>416</sup>. Pasak švedų meno kritiko ir kuratoriaus Jono Ekebergo, kuris pirmasis pasiūlė šį socialiniuose moksluose paplitusį terminą vartoti meno diskurse, naujasis institucionalizmas žymi „bandymą naujai apibrėžti šiuolaikinio meno instituciją [...], pasiruošusią atsilaisvinti ne tik nuo ribojančio meno kūrinio kaip objekto diskurso, bet ir nuo visų institucinių struktūrų, kurie jį palaiko“<sup>417</sup>. J. Ekeberg tvirtina, kad pradėti vartoti šį terminą jį paskatino būtinybė aiškiau apibrėžti XX a. pabaigoje tarptautiniu mastu vykusią dinamišką šiuolaikinio meno lauko raidą:

[...] Tuo tarpu šiuolaikinį meną keitė neo-konceptualios ir socialinės praktikos; menas, teorija ir politika buvo persipynę, taip pat kaip anksčiau atskirti menininko, kritiko ir kuratoriaus vaidmenys. Sakyčiau, kad tai buvo geras momentas šiuolaikiniam menui Europoje. Jausdami būtinybę, kai kurie iš dešimtojo dešimtmečio meno agentų perėmė iniciatyvą kurti naujas meno institucijas, o kiti buvo pakviesti vadovauti programoms jau įsitvirtinusiose. Įdomiausi iš šių kuratorių-direktorių matė galimybę pakeisti meno instituciją, paversti ją naujo meno įvaizdžiu.<sup>418</sup>

Naujasis menas, kurio įvaizdžiu tapo naujojo institucionalizmo diskurse dalyvavusios institucijos<sup>419</sup> – interaktyvios, į procesą nukreiptos ir dalyvavimą skatinančios meno praktikos. Vietoje įprastų parodų formatų šios institucijos išbandė eksperimentines ir diskursyvias meno produkcijos ir pristatymo formas: pokalbius, filmų programas, radijo ir TV laidas, žurnalų leidybą, skaityklų ir bibliotekų įrengimą, skaitymo grupes, rezidencijas ir pan. Šių renginių kūrimo metu buvo atsižvelgiama į menininkų ir auditorijos pasiūlymus ir jų kritiką, o institucijos veikė kaip „aktyvios erdvės tarp bendruomeninio centro, laboratorijos ir akademijos“<sup>420</sup>. Naujojo institucionalizmo diskurso parodos dažnai apibūdinamos kaip

---

<sup>416</sup> Luisa Ziaja, „New Institutionalism“, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und – praxis*, ARGE schnittpunkt (Hg.), Wien: Böhlau Verlag, 2013, p. 174-175.

<sup>417</sup> Jonas Ekeberg, „Introduction“, in: *New Institutionalism. Verksted #1*, p. 9.

<sup>418</sup> „The term was snapped out of the air. An interview with Jonas Ekeberg“, in: *on-curating.org*, [interaktyvus], Issue 21, 2014, January, p.20, [žiūrėta 2014-03-19], <http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/the-term-was-snapped-out-of-the-air.html#.UymAUPmSxUM>

<sup>419</sup> Be G. Mažeikio paminėtų institucijų, tarp naujojo institucionalizmo diskurso kūrėjų dažniausiai minimi Šiaurės šalių šiuolaikinio meno centras NIFCA Helsinkyje (Suomija); šiuolaikinio meno centras „Rooseum“ Malmėje (Švedija); Kunstverein Miunchene (Vokietija); šiuolaikinio meno centras „Platfom Garanti“ Stambule (Turkija); Bergeno kunsthale (Norvegija); Oslo šiuolaikinio meno muziejus (Norvegija); „Van Abemuseum“ Eindhovene (Nyderlandai) ir keletas kitų, dažniausiai valstybės finansuojamų, vidutinio dydžio šiuolaikinio meno institucijų, daugelis kurių XXI a. antrajame dešimtmetyje, pasikeitus jų vadovams ir meno finansavimo politikai, pakeitė savo veiklos kryptis ir vykdė nuosaikesnes, mažiau eksperimentines veiklos programas.

<sup>420</sup> Charles Esche, cit iš. Gabriel Flückiger, Lucie Kolb, „New Institutionalism Revisited“, p. 6.

apykaitos ir kolizijų taškai, kur susikerta socialiniai, politiniai ir ekonominiai ryšiai, o jose dažniausiai rodyti socialiai angažuoti ir tarpdisciplininiai menininkų projektai<sup>421</sup>.

Taigi, XX a. 10-ajame dešimtmetyje ir XXI a. pradžioje Europoje galima stebėti aktyvų šiuolaikinio meno diskurso formavimąsi ir plėtrą, vykusią produktyvios meno kūrėjų, kritikų ir kuratorių idėjų apykaitos dėka bei realizuojant šias idėjas įvairių eksperimentinių meno produkcijos ir sklaidos formų pavidalu. Institucijose dirbusių kuratorių inicijuoti projektai keitė meno pristatymo būdus ir formas bei kūrė naujojo meno įvaizdį. Tokiame intensyviai besiformuojančiame šiuolaikinio meno lauke kuratoriaus karjerą pradėjo R. Malašauskas, o jo pirmieji projektai susiję su naujojo institucionalizmo veiklos modelį išbandžiusiu ŠMC.

### 3. 3. 2. Nuo reprezentacijos link performatyvios kuratorystės

Nuo pat pirmųjų kuravimo bandymų – parodos *Dėl grožio* – R. Malašauskas demonstravo kūrybišką požiūrį į parodų rengimą, reprezentacinį renginį paversdamas bendradarbiavimu su menininkais grįsta struktūra<sup>422</sup>. Pirmoji jo savarankiškai kuruota paroda – tuomet dar jaunos kartos skulptoriaus Donato Jankausko (Duonio) *Retrospektyva*, kuri vyko 1999 m. ŠMC Vilniuje. Pasak R. Malašausko, projekte remtasi ironiškos dekonstrukcijos strategija<sup>423</sup>. Ironiškas buvo jau pats parodos pavadinimas, nes įprastai retrospektyvos rengiamos menininkui sulaukus garbaus amžiaus, pripažinimo arba jau po jo mirties. Vietoj tokio tipo parodoms būdingos kruopščios kūrinių atrankos, kurios dėka išryškinamos svarbiausios menininko kūrybinės idėjos ir jų raida, šioje buvo rodyta viskas, ką Jankauskas sukūrė 1992–1999 m.: skulptūros, jų projektai, piešiniai ir eskizai, komercinių užsakymų eskizai ir nuotraukos, taip pat laišakai žmonai, parodų katalogai, spaudos iškarpos, rekomendacijos ir kita „kontekstinė“ medžiaga bei keli nauji kūriniai<sup>424</sup> [il. 19]. Lietuvos parodų istorijoje ir iki šios parodos buvo atvejų, kai meno kūriniu buvo paversta kūrybiškai perkurta kasdienė menininko darbo ir gyvenamoji erdvė<sup>425</sup>, o kūrinių sukūrimas konkrečioms

<sup>421</sup> Claire Doherty, *op. cit.*

<sup>422</sup> Paroda *Dėl grožio* – 3-ioji Soroso šiuolaikinio meno centro (toliau – SŠMC) Lietuvoje metinė paroda, kurią pirmą kartą nuo jų rengimo pradžios (1993) kuravo jaunosios kartos menotyrininkai, laimėję parodos rengimo konkursą. Žr. *Dėl grožio: Parodos katalogas*, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1995.

<sup>423</sup> Parodos *Retrospektyva* anotacija, 1999, ŠMC archyvas.

<sup>424</sup> Donato Jankausko sukurti 3 Mikalojaus Konstantino Čiurlionio akvarelių perdirbiniai, o šio kompozitoriaus muzikinius kūrinius – 16-ąjį preliudą fortepijonui ir simfonines poetas *Miškas* ir *Jūra* drum'n'bass stilistika remiksavo Donaldas Račys, Darius Plazminas ir Rimas Šapauskas.

<sup>425</sup> P.vz., Gedimino Urbono instaliacija *Karnavalo strategija gegutės lizde*, sukurta 1996 m. vykusiai 4-ajai SŠMC metinei parodai *Daugiakalbiai peizažai*.

parodoms Lietuvos meno lauke praktikuojamas jau nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios. Tačiau *Retrospektyva* žengė tolesnį žingsnį kūrybinio menininko ir kuratoriaus bendradarbiavimo linkme. Čia pati jos struktūra ir forma rėmėsi ne išankstine kuratoriaus idėja, o vizualizavo menininko mąstymo būdą ir jam būdingus kūrybos principus. Žiūrint iš kuratorystės diskurso pozicijų, tai buvo organizavimo logikos požiūriu novatoriškas ir sėkmingas bendradarbiavimo projektas, plėtęs meno ir parodos sampratas. Žvelgiant iš tradicinės, vertinamosios meno kritikos perspektyvos, kuratoriaus gestas gali pasirodyti ir įžūlia intervencija į menininko kūrybos erdvę. Taip pasirodė A. Andriuškevičiui, kurio manymu, R. Malašauskas privertė menininką „šokti pagal savo dūdelę“<sup>426</sup>.

Dar vienas svarbus projektas ankstyvoje R. Malašausko kūrybinėje praktikoje, kuriuo jis pratęsė eksperimentinių būdų, kaip pristatyti menines idėjas, paieškas – 2000 m. ŠMC įgyvendintas projektas *Paralelinės progresijos. Padaryti ir nepadaryti darbai*. Jis pasižymėjo netiesine, daugiakrypte struktūra, buvo grįstas bendradarbiavimu tarp kuratorių, menininko ir institucijos bei skatino interaktyvų santykį su žiūrovais. Projektas vyko ŠMC rūsio salėje kiek ilgiau nei mėnesį, tuo metu kas savaitę keitėsi jo turinys – buvo pristatoma vieno iš projekte dalyvavusių jaunų Vilniaus menininkų kūryba<sup>427</sup>, tiksliau tariant – įvairūs meninių idėjų bei kūrybos procesų pristatymo ir apmąstymo variantai (videoinstaliacijos, peržiūros, pristatymai, pokalbiai ir pan.). Vietoj baigtinio reprezentacijos tikslo čia buvo iškelta procesualumo idėja, siūlomi nauji būdai suvokti šiuolaikinį meną, o institucija virto dinamiška struktūra. *Paralelinės progresijos* kūrė alternatyvius meno pristatymo būdus, siūlė menu laikyti menininkų dar „nepatikrintas“ idėjas ir jų realizavimo formų paiešką. R. Malašauskas šiame projekte tapo ne tik procesų iniciatoriumi, bet ir meno kūrinį bendraautoriumi, aktyviai dalyvaujančiu jų atsiradimo ir vertės kūrimo vyksme. Projekto prasmės skleidėsi ne tik žiūrovų akivaizdoje renginių metu, bet ir kultūrinės spaudos puslapiuose<sup>428</sup>, tad R. Malašauskas sukūrė vieningą meninių idėjų sklaidos platformą, kuri taip pat keitė kuratoriaus ir meno institucijos sampratą. Projekto ašimi tapusi kuratoriaus

---

<sup>426</sup> „Šešios mintys apie mūsų kritiką“, in: Alfonsas Andriuškevičius, *Lietuvių dailė 1996–2005*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 226.

<sup>427</sup> Projekte dalyvavo (chronologine tvarka): Darius Mikšys, Dainius Liškevičius, Aurelija Maknytė, Galmantas Sasnauskas, Alma Skersytė ir Gintaras Makarevičius.

<sup>428</sup> Susirašinėjimas su Aurelija Maknyte: „Paralelinės progresijos“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 13, p. 7; *Literatūra ir menas*, 2000 10 27, p. 8; Almos Skersytės fotografijų serija: „Vasaros išpūdžiai“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 27, p. 8; pokalbis su Galmantu Sasnausku: „Viso pasaulio negana?“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 20, Nr. 38, p. 7; interviu su Dariumi Mikšiu: „Ar verta realizuoti idėją?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 10 21, p. 6; Gintaro Makarevičiaus ir Dainiaus Liškevičiaus pokalbis: „Dainius Liškevičius ir Gintaras Makarevičius. Pirma kasetė“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 06, Nr. 36, p. 7; „Antra kasetė“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 11 10, p. 9; *Literatūra ir menas*, 2000 11 17, p. 9.

pasiūlyta paralelumo sąvoka, žyminti „šalutinės temos vystymąsi šalia pagrindinės“<sup>429</sup>, reiškė alternatyvą įprastoms reprezentacinėms struktūroms, o kuratorius čia veikė kaip dvigubas agentas – ir atstovavo institucijai, ir viešai kvestionavo jos formuojamą meno politiką.

*Paralelinių progresijų* metu kitose ŠMC salėse vyko Lietuvos dailininkų sąjungos (LDS) inicijuota vaizduojamosios ir taikomosios dailės paroda *Tradicija ir ateitis* (kuratorės – Ieva Kuizininienė, Elona Lubytė). Joje buvo pristatyti 1997–2000 m. sukurti LDS narių kūriniai, kurių didesnė dalis buvo atrinkta konkurso būdu, o kitus pateikė kuratorių asmeniškai pakviesti menininkai. Paroda buvo sumanyta kaip alternatyva prieš metus ŠMC surengtai apžvalginėi parodai *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, sukėlusiai daug pasipiktinimo vietos meno lauke dėl subjektyvaus kuratorių žvilgsnio, išskirtinio dėmesio naujoms meno praktikoms ir nepakankamos tradicinio meno rūšių reprezentacijos. Nors paroda ir turėjo tapti atsvara, bet ji tik dar labiau įtvirtino apžvalginėms LDS parodoms būdingą nekonceptualų, nekritišką, visą apimantį žvilgsnį į šiuolaikinį meną kaip į tradicinių dailės rūšių vykdomus formalius eksperimentus. Kaip pastebėjo menotyrininkė Agnė Narušytė, kūriniai šioje parodoje buvo „sustingę kiekvienas savo dabartyje – asmeniniai menininkų ieškojimai ir atradimai neveikia nei vienas kito, nei aplinkos“<sup>430</sup>. Savo recenziją pavadinusi „Formalinės progresijos“ ji priešpriešino gyvą meno procesą, vykusį žiūrovų akivaizdoje *Paralelinėse progresijose*, ir laike sustingusio, nesiekiančio dialogo su aplinka meno reprezentaciją tradicinėse apžvalginėse parodose.

Minėti R. Malašausko kuruoti projektai byloja apie laipsnišką parodos virsmą diskursyvia platforma, o kuratorystės – performatyvia, steigiamąją prasmę ir vertę turinčia veikla. Tokie parodos ir kuratorystės sampratų pokyčiai XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje vyko tarptautiniu mastu. Lietuvos kontekste jie žymėjo lokalių meno procesų sinchronizaciją su globaliu šiuolaikinio meno diskursu ir brėžė naujas šiuolaikinio meno suvokimo ir vertinimo perspektyvas. D. Jankausko parodos struktūra ir jos turinys plėtė šiuolaikinio meno parodos sampratą ir formavo meną bei gyvenimą jungiančią dialoginę struktūrą pagal menininkui būdingą mąstymą. *Paralelinės progresijos* kūrė menininkų ir kuratoriaus balsų polilogą, orientuotą į naujų meno sampratų steigimą, naujų būdų joms pristatyti kūrimą ir tuo pačiu įkūnijo simbolinę ŠMC bei šios institucijos atstovaujamų meninių idėjų ir procesualumo pergalę prieš nekūrybiškai pristatomus tradicinio meno pavidalus.

<sup>429</sup> *Paralelinės progresijos*: Projekto anotacija, in: ŠMC tinklalapis, [interaktyvus], 2001, [žiūrėta 2014-05-10], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/00/1582>.

<sup>430</sup> Agnė Narušytė, „Formalinės progresijos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 11 04, p. 6.

Performatyvos kuratorystės strategijas R. Malašauskas savo kūrybinėje praktikoje plėtoja ir toliau, kurdamas skirtingų formatų renginius. 2003 m. ŠMC vyko jo ir K. Kuizino kuruotas projektas *24/7: Wilno-Nueva York (visą parą)*, besiremiantis dalyvavimo paradigma. Nepaisant įvairias socialiai angažuoto meno praktikas pristačiusios ekspozicijos ir vykusių interaktyvių renginių<sup>431</sup>, Lietuvos menotyrininkai projektą sutiko gana kritiškai, pabrėždami, kad jis ne tiek kvietė dalyvauti, kiek konstatavo patį dalyvavimo faktą<sup>432</sup> [il. 20]. Tokia kritika gana dažnai lydi šiuolaikinio meno projektus, deklaruojančius atvirumą ir siūlančius žiūrovams įsitraukti į meno procesus, tapti aktyviais jų dalyviais, nors realiai šis dalyvavimas nekeičia projekto struktūros ar rezultatų ir žiūrovai geriausiu atveju smagiai praleidžia laiką. Dalyvavimas tampa parodos formą ir turinį grindžiančia kategorija, kurią kuratoriai ir institucijos neretai naudoja ne dėl jos socialinio potencialo, o plėsdami šiuolaikybės kuravimo būdų spektrą. *24/7* atveju kvietimas dalyvauti taip pat buvo kuravimo eksperimentas, bet nereikėtų užmiršti, kad dalyvaujamas menas ir performatyvos kuravimo praktikos tuometiniame globalaus meno lauke buvo naujiena<sup>433</sup>. Tad šį projektą galima laikyti svarbiu aktualias meno ir parodų kūrimo tendencijas pristačiusiu įvykiu, kuris taip pat sustiprino kuratoriaus ir institucijos kaip eksperimentuoti nebijančių meno lauko agentų reputaciją. Be to, R. Malašausko kūrybinėje praktikoje šis projektas įtvirtino performatyvas strategijas kaip vieną iš būdų kūrybiškai ir žaismingai kurti parodas.

Dar vienas svarbus jo inicijuotas projektas, grįstas dalyvavimo paradigma – savaitinė eksperimentinio formato televizijos laida *ŠMC TV*, transliuota 2004–2007 m. komercinės

---

<sup>431</sup> Projekto menininkų ir renginių sąrašą galima rasti ŠMC tinklalapyje, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-02-14], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/03/1468>.

<sup>432</sup> Filosofės Audronės Žukauskaitės manymu, komunikacija parodoje ne vyko, o buvo tik konstatuojama; daugelio kūrinų idėjos jai pasirodė mokslinės ir teorinės, nereikalaujančios vizualios išraiškos, o menininkų veiksmai neproduktyvūs, nes jie tik iliustravo teorijas arba reprezentavo menamus įvykius, bet ne sąveikavo su žiūrovais. Žr. „Komunikacija meno ir komunikacijos tema: visą savaitę dvidešimt keturias valandas per parą“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 10 03, p. 10. Su A. Žukauskaitės nuomone sutiko ir jos pašnekovai, taip pat svarstę kūrinų ir žiūrovų komunikacijos sunkumus, įvykių reprezentaciją *post factum* ir pan. Panašią nuostatą išsakė ir kita recenzentė, aprašydama videodarbus skirtą salę, kurioje „daug visko“, bet „visa tai eina į tave, kalba tau, važiuoja pro tave... Tik vargu, ar tu tikrai jiems rūpi...“; Aistė Virbickaitė, „Visa para – dar ne amžinybė...“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 09 26, p. 10. Menotyrininkė Birutė Pankūnaitė, dalyvavusi „16 Beaver group“ organizuotoje diskusijoje, kai vyko tiesioginė transliacija iš Niujorko ir turėjo užsimegztį dialogą tarp publikos ir grupės dalyvių, pastebėjo, kad „žvilgsnio skiriamos grupės liko priešingose ekrano pusėse“, o visame projekte ji išvelgė Vilniaus subordinaciją Niujorko atžvilgiu, kuri, pasak jos, „visam projektui suteikė specifinį sinkopinį ritmą“; Birutė Pankūnaitė, „Milesas Davisas ir kiti“, in: *7 meno dienos*, 2003 09 19, p. 1, 8.

<sup>433</sup> 2003 m. Venecijos bienalėje vyko kuratoriaus H.U.Obristo, meno istorikės Molly Nesbit ir menininko Rikrito Tiravanijos inicijuotas projektas *Utopijos stotis*. Jo metu vyko diskusijos, performansai ir kiti meno įvykiai bei eksponuota daugiau nei 100 menininkų sukurtų plakatų, o vėliau diskursyvos projekto veiklos (paskaitos ir pan.) prasitęsė Miunchene. Kiek anksčiau, 1998 m., prancūzų kuratorius Nicolas Bourriaud išleido teorinę studiją apie reliacinę estetiką – naujas, sparčiai populiarėjančias šiuolaikinio meno kūrimo praktikas, kai menininkai parodose pradėjo kurti ir inscenizuoti įvairias bendravimo situacijas, įtraukiančias žiūrovus. Žr. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.

televizijos kanalu „TV1“. Ji sulaukė išskirtinio tarptautinio dėmesio kaip savo forma, turiniu ir meninių idėjų sklaidos požiūriu unikalus eksperimentas<sup>434</sup>. Projektą inicijavo televizijos kanalas, pasiūlydamas ŠMC sukurti autorinę laidą. Jokių specifinių pageidavimų dėl laidos turinio, formos ir estetikos užsakovas neturėjo, tad jos turinio ir identiteto formavimas tapo R. Malašausko kūrybiniu iššūkiu. Jo sukurtas laidos šūkis – „Kiekviena laida – pilotinė, kiekviena laida – paskutinė“ – sumaniai komentavo įprastą televizijos industrijoje bandomųjų laidų reiškinių ir akcentavo eksperimentinį laidos pobūdį ir unikalumą. Pasak R. Malašausko, laidos tikslas buvo ne rodyti meną per televiziją, bet „kurti televizijos programą naudojant meną kaip jos operacinę sistemą“<sup>435</sup>. Įgyvendinant šį tikslą, buvo sukurti keli turinio formavimo būdai: realybės meta-šou (laida apie laidos kūrimą), menininkų sukurti filmai ir autorinės menininkų laidos. Į ŠMC TV kūrimo procesą įvairiu metu buvo įsitraukę įvairiausi žmonės – ne vien menininkai, bet ir filosofai, reklamos kūrėjai, rašytojai ir kiti, kurie laidos reklaminėje kampanijoje vadinti „televizijos skeptikais ir entuziastais“<sup>436</sup>. Laidos komunikacijoje mėgta cituoti frazė „Realybė yra tai, ką mes darome drauge“<sup>437</sup> – jos kūrėjų siekiamybė. Pasirinkta kuratorystės strategija – suburti įvairių sričių (ne)profesionalus, apjungti jų kūrybines pajėgas kuriant novatoriškas meninių idėjų sklaidos formas ir testuojant meno galimybes kurti aktualų šiuolaikiniams vartotojams televizijos programos turinį – demonstravo naujas, iki tol Lietuvoje neregėtas šiuolaikinio meno plėtros galimybes. Tačiau laidos kūrėjų tikslas buvo įgyvendintas tik iš dalies. Daugiausia pozityvių įvertinimų ji susilaukė iš meno kūrėjų bendruomenės, su kuria mezgė kūrybinį dialogą, bei iš šiuolaikinio meno lauko tyrinėtojų, kuriems šis projektas buvo įdomus televizijos ir meno savirefleksijos pavyzdys. Siekdama ne rodyti meną, bet būti menu, ji buvo analizuojama kaip ketinanti išardyti „fenomenologinę skirtį tarp reprezentacijos ir buvimo“<sup>438</sup>, ir, priešingai savo deklaruojamiems tikslams, įvardyta kaip „laida, kuri neprivalo būti žiūrima“<sup>439</sup>. Skirtingų

---

<sup>434</sup> ŠMC TV buvo pristatytas tarptautiniame Rotterdamo kino festivalyje (Nyderlandai, 2006); Šiuolaikinio meno centre „Signal“ Malmėje (Švedija, 2006); Amsterdamo projektų erdvėje „Agentur“ (Nyderlandai, 2008); šiuolaikinio meno centre „NP3“ Groningene (Nyderlandai, 2008), kitose meno ir edukacijos institucijose visoje Europoje ir už jos ribų, apie laidą rašė svarbūs tarptautiniai meno žurnalai *Frieze* ir kt., laidos apžvalga pasirodė ir laikraštyje *Financial Times*.

<sup>435</sup> „Broadcast News“, in: *Frieze*, [interaktyvus], 2007, Issue 7, [žiūrėta 2014-02-14], [http://www.frieze.com/issue/article/broadcast\\_news/](http://www.frieze.com/issue/article/broadcast_news/)

<sup>436</sup> Žr. projekto tinklalapį [interaktyvus], [žiūrėta 2014 05 01], [www.cac.lt/tv](http://www.cac.lt/tv)

<sup>437</sup> „Broadcast News“, *op. cit.*

<sup>438</sup> Linus Andersson, „Television sublime: the experimental television of Lithuanian CAC TV“, in: *Television Aesthetics and Style*, ed. by Jason Jacobs, Steven Peacock, London: Bloomsbury, 2013, p. 271.

<sup>439</sup> Tadas Šarūnas, „ŠMC TV: televizija apie televiziją, medija apie mediją“, in: *Balsas.cc*, [interaktyvus], 2006 01 06, [žiūrėta 2014-05-05], <http://www.balsas.cc/smc-tv-televizija-apie-televizija-medija-apie-medija/>

visuomenės grupių dalyvavimą projekto turinio kūrimo procese skatinusi eksperimentinė laida vis dėlto liko „saugioje“ meno lauko teritorijoje, nors ketino šią plėsti.

### **3.3.3. Paroda kaip kuratoriaus kūrybinė medija**

Jei anksčiau aptartuose projektuose matomas perėjimas nuo parodos kaip šiuolaikybės reprezentuojančios link jos pavidalus steigiančios struktūros, tai dabartinėje R. Malašausko veikloje paroda tampa savarankiška kūrybine medija. Tai meno sistemos viduje esanti kūrybinė terpė, turinti savitą organizacinę logiką, kurią nulemia meno kūriniai ir mąstymo apie juos procesai. Kadangi kuravimas prilyginamas kūrybai, neturinčiai analogų dabartyje, projektai patys tampa meno kūriniais, vis labiau mįslingais ir sunkiau iššifruojamais. Jų prasmės gali išaiškėti ne žvelgiant į juos iš kritinės distancijos, o sekant kuratoriaus ir menininkų mąstymo vingiais arba, pasikliaujant savo nuojautomis, leidžiantis į subjektyvių patyrimų labirintą. Vis dėlto žvelgiant į šią terpę, galima išskirti keletą R. Malašauskui būdingų parodos kūrimo metodų.

Vienas iš tokių metodų – parodos pavidalų kūrimas, remiantis ne tiek meno proceso fiksavimu ar apibendrinimais (kas labiau būdinga suvokiant šiuolaikybės kaip istorinį periodą), o meninių idėjų, nuojautų, kūrinių nuorodų spiečiais, kurie nulemia projekto turinį, formą, kuratoriaus vartojamą komunikacijos retoriką. Tokia išėities pozicija būdinga šiuolaikybės, kaip dabarties pristatymo akto, sampratai. Kuratorius šiame procese pasiūlo tik pirminį kūrybinį impulsą, mąstymo trajektoriją, kurią toliau kartu su juo plėtoja pasirinkti menininkai. Taip paroda kuriasi tarsi savaime, kaip gyvas ir augantis organizmas, patiriantis iš anksto nenumatytus savo paties raidos variantus. Be abejo, šis procesas vis tiek priklauso nuo menininkų, tampančių parodos kūrėjo bendraminčiais ir bendraautoriais, atrankos ir fizinių bei kitų parodos organizavimo galimybių. Tačiau pasirinkus nežinomybę kaip vieną esminių kūrybos priemonių, tokia strategija visada pasiteisina. Projektas įkūnija bendrą kūrybinį mąstymą ir gali įgauti bet kokią išraišką: būti paroda, pokalbiu, laišku, holograma, gėrimų kokteliu, hipnozės seansu, garso takeliu ir t. t. Forma tampa turiniu, ir atvirkščiai, o pagrindiniu kokybės kriterijumi – mąstymo originalumas, idealiu atveju skatinantis keisti mąstymo apie meną ir jo suvokimo įpročius. Žiūrovams belieka pasikliauti tekstinėmis



užuominomis, taip pat būti gerai susipažinusiems su menininkų ir kuratoriaus kūrybos bruožais arba fenomenologiškai patirti parodą ir atsiverti nežinomybei<sup>440</sup>.

Tokio kuratorinio mąstymo precedentas – R. Malašausko kartu su dviem kolegomis 2005 m. kuruota IX Baltijos tarptautinio meno trienalė *BMW*<sup>441</sup>. Ją sudarė keli paraleliniai projektai: paroda ŠMC erdvėse, 5 leidinių rinkinys *Black Box* (liet. *Juodoji dėžė*), projekto komunikacija (skirtingi menininkų ir kuratorių rašyti naujienlaiškiai, ne pasakoję apie projektą, o įvairiais būdais kūrę apie jį gaudus) bei vos 33,5 valandas trukusi paroda Londono šiuolaikinio meno institute. Projektas kuratorių buvo įvardytas kaip „šizošu“, „projektas-mašina“, kuris gali „gaminti specifinius ryšius ir specifinius kuratorius [...], kurios dalimi tampa, ir ji tave transformuoja“<sup>442</sup>, o jo kūrimo būdas kaip „Drakulos strategija“ – „nenoras būti permatomu, išviešintu ir kategorizuotu. Kai pritaikai ją parodų kūrimui, [...] gauni prieštaravimą. Mes pasinaudojome šiuo prieštaravimu kaip prielaida ir pasidalijom ja su 50 menininkų, kurie dirba panašiai strategijų arba dominančių temų požiūriu“<sup>443</sup>. Transformacinis projekto potencialas visgi liko utopiniu kuratorių siekiu. Pačioje parodoje nepalikę žiūrovams jokių užuominų, kaip ją suvokti, kuratoriai tik suezino vietos meno publiką. Recenzantai prilygino trienalės ekspoziciją „internetinės paieškos „Google“ turiniui“<sup>444</sup> ir kaltino kuratorius sąmoningai atblokuojant parodos kūrimo potencialių suvokėjų auditorijos<sup>445</sup> [il. 21–22]. Šiuolaikybės kuravimo požiūriu *BMW* demonstravo unikalų eksperimentą su parodos sudarymo principais ir jos turiniu. Ji siūlė mąstyti apie meną kaip apie šešėlinę realaus pasaulio sferą, dalyvauti paslaptینگame spektaklyje, kurio taisyklės gali paaiškėti ilgainiui perprantant meninę logiką ir ja pasikliaunant.

Parodos kaip meninės idėjos ir jų galimybes reprezentuojančios medijos sampratą R. Malašausko projektuose palaipsniui keičia kuratorystės kaip nenutrūkstamo sąmonės virsmo proceso, meno kūrinio kaip tikrovės patyrimo ir konstravimo įrankio samprata. Vienas iš būdingų tokios kuratorystės sampratos pavyzdžių – nuo 2008 m. jo vykdomas tęstinis

---

<sup>440</sup> Skirtingus būdus suvokti ir patirti R. Malašausko sukurtas parodas iliustruoja šie tekstai: 2013 m. Lisson galerijoje Londone vykusios parodos *Fusifform Gyros* recenzija, kurioje autorė bandė kliauti parodos anotacija ir konceptualizuoti vizualius savo įspūdžius ir išgyvenimus: Paulina Eglė Pukytė, „Pažadėtasis menas“, in: *7 meno dienos* [interaktyvus], 2013 09 20 [žiūrėta 2014-03-15], <http://www.7md.lt/daile/2013-09-20/Pazadetasis-menas> ir parodos *Fotofinišas*, 2011 m. vykusios ŠMC, recenzija, kurioje autorė parodą aptaria ne iš kritinės distancijos, o įsivaizduodama save parodos kaip kūrinio viduje. Žr. Monika Lipšic, „Ranka Hologramoje“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2012, Nr. 3, p. 6.

<sup>441</sup> Kartu su R. Malašausku šią parodą kuravo Sofia Hernández Chong Cuy ir Alexis Vaillant.

<sup>442</sup> Dovilė Tumpytė, „BMW / Juodosios rinkos pasaulių strategijos: pastangos suprasti“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 1, p. 35–36.

<sup>443</sup> Adam Carr, Questions and answers united with Raimundas Malasauskas“, in: *Uovo*, 2008, Nr. 16, p. 43.

<sup>444</sup> Monika Krikštopaitytė, „BMW“ nesiekia būti suprstas“, in: *7 meno dienos*, 2005 09 30, p. 9.

<sup>445</sup> Praėjus kiek daugiau nei savaitę po parodos atidarymo, ŠMC netruko atsižvelgti į šią kritiką: salėse atsirado kūriniių aprašymai, vyko ekskursijos su R. Malašausku.

projektas *Hypnotic Show*, įgyvendinamas kartu su tarpdisciplininiu menininku Marcos Luytens. Šio projekto, kurį R. Malašauskas apibūdina kaip „laikiną socialinę struktūrą, per bendras meno ir hipnozės praktikas įsitraukiančią į kūrybinius kognityvinius veiksmus“<sup>446</sup>, metu vyksta individualūs arba grupiniai hipnozės seansai. Į juos įtraukiamos kuratoriaus atrinktų menininkų pasiūlytos istorijos, idėjos ir kūriniai. Pasibaigus grupiniam seansui, jo dalyviai žodžiu arba kita forma pasidalina savo išgyventais patyrimais. Taigi, šiuo atveju projekto „įkūnijimo“ vieta perkeliama į suvokėjo sąmonę, kuri aktyvuojama hipnotizuotojo, o kuratorius lieka tarsi jo paraštėse, kaip numanomos sąmonės transformavimo situacijos kūrėjas, perleidžiantis kūrinių patyrimą suvokėjui.

Dar vienas R. Malašausko „išrastas“ šiuolaikybės kuravimo būdas – parodos kūrimas besiremiant į paradoksalų, iki galo neišaiškintą praeities įvykį arba kontraversiškos asmenybės gyvenimą. Tokio projekto pavyzdys – *Sculpture of the Space Age* (2009, „David Roberts Art Foundation“, Londonas) – grupinė paroda, kurios pavadinimas minimas 1984 m. rašytojo Jameso Grahamo Ballardo apsakyme, užsimenant, kad ji galbūt vyko „Serpentine“ galerijoje Londone, nors greičiausiai buvo tiesiog išgalvota rašytojo. R. Malašauskas kartu su menininkais<sup>447</sup> sukūrė pavidalą šiai pamirštai ar niekada neegzistavusiai parodai. Panašiu principu buvo kurti projektai *The Clifford Irving Show* (2009) ir *John Fare Show* (2009). Cliffordas Irvingas – amerikiečių rašytojas, 1972 m. parašęs fiktyvią aviatoriaus ir režisieriaus Howardo Hugheso biografiją, o išaiškėjus apgaulėi, pasodintas į kalėjimą. Johnas Fare – performansų kūrėjas, kuris, pasak legendos, scenoje stebint publikai amputuodavo savo kūno dalis, kol galiausiai viešai nusižudė žiūrovų akivaizdoje. Šios ekscentriškos ir mįslingos asmenybės tampa pretekstais atsigręžti į praeitį ir ją kūrybiškai perkurti, „pripildyti“ ją naujomis reikšmėmis, o projektai įkūnija skirtingų laikų koegzistavimo dabartyje idėją.

Šiuolaikybei būdingą asinchroniškų temporalumų susidūrimą demonstruoja ir R. Malašausko sukurtos hologramos, 2011 m. rodytos parodoje *Fotofinišas* ŠMC [il. 23–24]. Jos buvo pagrindinė raiškos priemonė, jungusi parodos turinį ir formą. Kuratorius čia atliko menininko vaidmenį, jo atvaizdą galima matyti vienoje iš hologramų, kitose užfiksuoti likę parodos dalyviai bei jų kūrimo procesas. Hologramos medija leidžia pavaizduoti kelis skirtingu metu vykusius įvykius vienoje plokštumoje, taigi kone tiesiogine prasme – temporalumų persipynimą dabartiniu momentu. Pasak filosofo Kristupo Saboliaus,

---

<sup>446</sup> Raimundo Malašausko atsakymai į dažniausiai užduodamus klausimus apie „Hipnotinį šou“ [interaktyvus], [žiūrėta 2014-06-08], <http://www.rye.tw/HYPNOFAQandSCRIPTS.pdf>

<sup>447</sup> Parodoje dalyvavo Gintaras Didžiapetris, Ryanas Ganderis, Mario Garcia Torresas ir Rosalind Nashashibi.

šiuo projektu kvestionuojami trys esminiai Vakarų filosofijos „tiesos“ principai – neprieštaravimo, individuacijos ir priežastingumo. Hologramose „prieš tai“ ir „po to“ užsikloja vienas ant kito, o skirtybės koegzistuoja, leisdamos objektui būti ir tokiam, koks jis buvo, ir tokiam, koks jis yra. Laiko tėkmė sutraukia kaitos gamą į vieną materijos būvį, tad praeitis tampa dabarties forma. <...> čia vaizduotė, veikdama kaip technika ir atrasdama save technikoje, apčiuopia pačią temporalinio spektralumo šerdį – mes regime tai, ko negalime suvokti, regime pačią įsikūnijusią skirtį, regime tapatybėje išsiskleidusį *différance*<sup>448</sup>.

Ši įžvalga, apibendrinanti filosofinius projekto dėmenis ir išreiškianti šiuolaikybės kaip skirtingų temporalumų koegzistavimo dabartyje idėją, kartu siūlo tokius kūrybinius eksperimentus vertinti nebe meno lauko, o filosofijos kontekste ir suvokti kaip aktyvuojančius žiūrovų vaizduotę. Šiuolaikinio meno lauke šis kuravimo eksperimentas rodo, kaip paroda virsta meno kūrinium, kurio interpretacijos kone neįmanomos nesuvokus pirminės kuratoriaus-menininko intencijos. Supratus intenciją, žiūrovui reikia suformuoti subjektyvią poziciją: leisti vedamam kūrinio diskurso ir vertinti, ar/kaip sumanymą pavyko realizuoti; bandyti kritiškai vertinti ir konceptualizuoti tai, ką patyrei ir supratai, arba patirti parodą fenomenologiniu būdu.

2013 m. R. Malašausko kuruotas bendras Lietuvos ir Kipro paviljonas 56-ojoje Venecijos bienalėje pavadinimu *O\_o* fokusavo dėmesį į fenomenologinius kūrybos patyrimo aspektus ir rėmėsi parodos kaip kolektyviai išgyvenamos fikcijos idėja. Paviljono ekspozicijai buvo pasirinktas netipinis Venecijos kontekstui modernizmo architektūros pastatas – sporto salė. Pagrindinėje jos aikštelėje, įrėmintoje žiūrovų tribūnų, skirtingų įėjimų, laiptų ir krepšinio lankų, eksponuoti įvairiausi meniniai projektai ir kūriniai – nuo paskutiniojo garsaus tapytojo Kazio Varnelio drobės iki amerikiečių menininkų dueto Dexterio Sinisterio sukonstruoto elektroninio laikrodžio, kuriame vietoj laiko mirksėjo projekto pavadinimas [il. 25]. Paviljono ekspoziciją buvo siūloma patirti dviem būdais: keliaujant trumpuoju maršrutu iškart į sporto salę arba leidžiantis į kelionę ilgais laiptų ir koridorių (kuriuose taip pat eksponuoti kūriniai) labirintais iki šios salės. Ekspoziciją aplankiusi C. Bishop labai taikliai reziūmavo R. Malašauskui būdingus šiuolaikybės kuravimo principus:

Jo parodos linkusios būti trofėjų medžioklės, keliavimo laiku ir konspiracijos teorijų kombinacija. Jeigu nuspręsite žaisti žaidimą, paviljonas tampa ilgai truncančia dėlione. [...] Organizacinis principas, be abejo,

---

<sup>448</sup> Kristupas Sabolius, *Įsivaizduojamybė: Monografija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 147–148.

nepaaiškės, tačiau paroda ims atskleisti labiau materialų charakterį kaip nesusijusių periferinių patirčių visuma<sup>449</sup>.

Mokslininkė recenziją užbaigia klausimu: „Ar kuratoriams pakanka kurti nuotaikas, užuot kūrus argumentus?“<sup>450</sup> Šis klausimas, taikliai užčiuopiantis dabartinės R. Malašausko kūrybinės veiklos ašį, domina ne tik jo veiklos tyrinėtojus, bet ir daugelį jaunų kuratorių, plėtojančių jam artimas šiuolaikybės kuravimo strategijas.

Apibendrinant galima sakyti, kad R. Malašausko kūrybinės praktikos formuoja diskursyvų požiūrį į šiuolaikybę kaip esamojo laiko pristatymo aktą. Nuolat keliaudamas ir veikdamas globaliu mastu, jis inicijuoja kūrybinius dialogus su menininkais ir savo projektais siūlo auditorijai pasinerti į kolektyvinę fikciją. Jis kuria projektus remdamasis meninėmis idėjomis, paradoksaliais praeities įvykiais ar asmenybėmis, jungia parodos formą ir turinį į nedalomą visumą, kvestionuoja linijinę laiko sampratą ir viename projekte kūrybiškai jungia kelis istorinius laikus, taip įgyvendindamas asinchroniškos dabarties idėją. Tokie kuravimo būdai reprezentuoja šiuolaikybei būdingus eksperimentus su parodos medija, kurie formuoja naujausios meno produkcijos suvokimo ir vertinimo kontekstus, steigia naujas meno ir kuratorystės sampratas. Tačiau norint tinkamai įvertinti šiuos eksperimentus, reikia ne žvelgti į juos iš kritinės distancijos, o įsitraukti į kuratoriaus plėtojamą diskursą, sekti jo ir menininkų mąstymo trajektorijomis ir leistis į subjektyvių patyrimų kelionę.

### **3. 4. Šiuolaikybės diskurso plėtra**

Šiame poskyryje aptariamos kitų jaunosios kartos lietuvių kuratorių naudojamos parodų kūrimo strategijos, praplečiančios šiuolaikybės kuravimo būdų spektrą. Daugelis šios kartos kuratorių, debiutavusių XXI a. pradžioje, panašiai kaip ir R. Malašauskas, į kuratorystę žvelgia pirmiausia kaip į kūrybinės savirealizacijos formą ir parodose plėtoja diskursyvias šiuolaikybės sampratas. Jų veikla dažnai remiasi ne nuoseklia menine programa, o veikiau paties šiuolaikinio meno potencialo tyrimais. Tokio pobūdžio kuravimo praktikos meta iššūkį parodų suvokėjams, nes parodos tampa ne vien meną, bet ir specifinį kuratorinį mąstymą reprezentuojančiomis struktūromis bei savarankiškais meno kūriniais, kurių reikšmės atsiskleidžia akylai sekant kuratoriaus siūloma mąstymo ir žiūrėjimo kryptimi.

---

<sup>449</sup> Claire Bishop, „Now You See It“, in: *Artforum*, 2013, September Issue, p. 319.

<sup>450</sup> *Ibid*, p. 319.

Priešingai nei daugelis meno kritikų, pradėjusių kuruoti parodas XX a. pabaigoje, XXI a. jaunoji kuratorių karta (dalis jos atstovų taip pat studijavo meno istoriją ir teoriją), savo parodose nesistengia būtinai užmegzti konceptualų santykį su Lietuvos meno ir parodų istorija – ją pratęsti, papildyti, interpretuoti; jie taip pat nesiekia švietėjiškų tikslų. Pradėję veiklą jau globalizacijos epochoje, jie naudojami visais laikmečio teikiamaiais privalumais: galimybėmis nevaržomai keliauti, neprisirišti prie konkrečios geografinės (ir mentalinės) kūrimo terpės, laisvai rinktis veiklos orientyrus nebe lokaliame, o tarptautiniame meno ir vizualios kultūros kontekste, projektais formuoti naujas intelektualines nišas, naują meno auditoriją. Savo idėjas ir kūrybinius bandymus jie įgyvendina įvairiausiomis formomis. R. Malašauskas, turintis daug įtakos šios kuratorių kartos profesinės savimonės ir pažiūrų formavimuisi, dar 1997 m. pastebėjo:

[...] pats savaime bandymas yra nesubstancionalus ir neinstitucinis [...] Kaip terminas jis nurodo eksperimentinę šiuolaikinio meno prigimtį ir beribį atvirumą interpretacijai. Skirtingai nuo kapitalistinio mokslo, bandymus atliekančio industrijos ir rinkos poreikiams tenkinti, meninių idėjų kontekste bandymas ne patvirtina, bet analizuoja prielaidas, neįtvirtindamas išvadų.<sup>451</sup>

Taigi jaunosios kartos kuratoriai savo kūrybinius eksperimentus grindžia ne tiek noru išplėsti ar kvestionuoti nusistovėjusius meno vertinimus, pateikti apibendrinimus ar išvadas, kiek siekiais tirti meninių idėjų atsiradimo prielaidas, ir atsispiriant nuo jų, kurti naujus meno interpretacijos kontekstus, keisti jau suformuotas žinojimo struktūras. Siūlomų transformacijų požiūriu jų veiklą galima apibūdinti *teorijos, pagrįstos meno praktika* (angl. *practice driven theory*) sąvoka. Taip I. Rogoff vadina specifinius šiuolaikinėje kultūroje susiformavusius žinių produkavimo mechanizmus, kai teorinių svarstymų impulsai ateina ne iš mokslinių disciplinų, bet ir meno ir kitų kūrybos sričių, kuriose egzistuoja sąlyginai didesnė laisvė kurti naujas žiūrėjimo perspektyvas ir kontekstines fikcijas<sup>452</sup>.

Ryškus tokių kuravimo praktikų pavyzdys – Valentino Klimašausko projektai. Šis kuratorius ir rašytojas<sup>453</sup> baigė menotyros bakalauro studijas Vytauto Didžiojo universitete,

<sup>451</sup> Raimundas Malašauskas, „2-211“, in: *Balsas.cc* [interaktyvus], 2007, teminis numeris: *Ateitis*, redaktorius – Valentinas Klimašauskas, [žiūrėta 2014-10-18], [http://www.balsas.cc/wp-content/uploads/ateitis\\_internetui.pdf](http://www.balsas.cc/wp-content/uploads/ateitis_internetui.pdf). Tekstas pirmą kartą publikuotas 1997 m.

<sup>452</sup> Irit Rogoff, „What is a Theorist?“, in: *On Knowledge Production: a Critical Reader in Contemporary Art* (BAK Critical Reader Series), ed. by Maria Hlavajova, Jill Winder, Binna Choi, Utrecht: BAK, 2008, p. 156. Tekstas pirmą kartą publikuotas 2004 m.

<sup>453</sup> 2008 m. leidykla „Kitos knygos“ išleido jo eksperimentinį romaną *Alfavilnius*, 2014 m. anglų kalba pasirodė jo tekstų rinkinys *B and /or an Exhibition Guide In Search of Its Exhibition*, Oslo: *Torpedo Press* (liet. – *B ir / arba Parodos gidas ieško savo parodos*).

tęsė mokslus meno istorijos ir teorijos katedroje VDA, apie dešimtmetį dirbo kuratoriumi ŠMC ir realizavo projektus kitose Lietuvos ir užsienio meno institucijose. Kaip ir R. Malašauskas, parodą jis pirmiausia naudoja kaip kūrybinę mediją ir taiko panašius darbo metodus: kuria parodų koncepcijas atsispirdamas nuo meninių idėjų; pasiūlo menininkams pirminį parodos sumanymą ir kartu su jais jį plėtoja; parodose ir tekstuose sąmoningai „miksuoja“ įvairius istorinius laikus ir meno suvokimo perspektyvas. Jo kūrybinei veiklai – tekstams ir parodoms<sup>454</sup> – taip pat būdingas intertekstualumas, juose gausu nuorodų ir citatų iš meno istorijos, literatūros, kino, filosofijos, technologijų istorijos, populiariosios kultūros<sup>455</sup>. Naudodamasis įvairios kilmės tekstais, formuluodamas originalias išvalgas, jis kuria parodas tarsi daugiasluoksnius koliažus, kurių prasmių ir reikšmių formavimo procesas iš dalies perkeliamas ant žiūrovo, su kuriuo tikimasi užmegzti intelektualų dialogą.

Viena iš V. Klimašauskui būdingų strategijų – paroda suvokiama kaip „laiko mašina“, žadinanti suvokėjų vaizduotę, konstruojanti paradoksalias dabarties suvokimo perspektyvas, siūlanti naujus meno interpretacijos būdus. Tokio projekto pavyzdys – jo ir Virginijos Januškevičiūtės kuruota paroda *Pirmą ir antrą kartą. STROOM Premium menininkai ir retroaktyvi anksčiau neįrašytų darbų paroda*, 2008 m. vykusi ŠMC. Parodos pagrindą turėjo sudaryti Olandijoje, Hagoje esančios šiuolaikinio meno erdvės ir fondo „Stroom den Haag“ teikiamo apdovanojimo jauniems menininkams laureatų – Channos Boon, Bramo Vreveno, Tono Schuttelaaro kūriniai. Ši institucija kreipėsi į ŠMC su pasiūlymu surengti jų parodą. ŠMC kuratoriai sukūrė originalią parodos koncepciją, įprastą vienos šalies menininkus reprezentuojančią grupinę parodą pavertusią nuotykingu eksperimentu. Premija apdovanotų menininkų kūrinius (kai kurie jų buvo sukurti specialiai parodai) jie įterpė į ŠMC kuriamos šiuolaikinio meno istorijos kontekstą. Šį sumanymą iš dalies inspiravo fondo išsikeltas uždavinys – pristatyti laureatų kūrybą naujame kontekste. Pasak fondo direktoriaus Arno van Roosmaleno, Rytų Europoje (skirtingai nuo Vakarų) šiuolaikinis menas suvokiamas ne kaip savaime suprantamas reiškiny, o kaip rimtas kultūrinis ir sociopolitinis įrankis, todėl čia menininkai ir institucijos greičiausiai kritiškesni ir daugiau motyvuoti, įrodinėdami tokio

---

<sup>454</sup> Minėtoje autorinių tekstų rinktinėje V. Klimašauskas prisistato kaip „kuruojantis tekstus ir rašantis parodas“.

<sup>455</sup> Vienas V. Klimašausko sukurtų tekstų – „universalii“ parodos recenzija, sukurta vien iš citatų, rastų knygoje *Art Now* (eds. Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, Cologne: Taschen, 2001). Šioje knygoje, kaip ir daugelyje kitų meno populiarizacijai skirtų leidyklos „Taschen“ albumų, pateikiamas ikoninių šiuolaikinių menininkų sąvadas ir meno kritikų sukurti trumpi jų kūrybos aprašai. V. Klimašauskas iš šių aprašymų išrinko bendriausias citatas ir jas sukomponavo į naują rišlų tekstą pavadinimu „Recenzija“. Vietoje teksto originale esančių menininkų pavardžių palikti tušti laukeliai, tad prireikus, šią recenziją galima pritaikyti rašant apie bet kokį menininką. Lietuviška šio teksto versija – recenzija apie architekto V. Ozarinsko projektą iš ŠMC parodų ciklo *Emisija 2006*, publikuota laikraštyje *Šiaurės Atėnai*. Žr. Valentinas Klimašauskas, „Interjeras kaip kritika kaip peizažas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2006 09 16, p. 9.

meno buvimo reikalingumą<sup>456</sup>. Užuoat išryškinę galimus kultūrinius ir socopolitinius skirtumus tarp Rytų ir Vakarų Europos ir taip patvirtinę išankstinę fondo nuostatą, kuratoriai olandų menininkų darbuose įžvelgė dialogą „su šiuolaikinio ir modernaus meno istorija“<sup>457</sup>. Vietoj reprezentacinės parodos jie sukūrė parodą-dėlionę, sujungusią skirtingus kontekstus ir istorinius laikus: ŠMC pastatą (modernizmo architektūros objektą) ir jame vykusiose parodose eksponuotus kūrinius (daugelis jų buvo skirti specifinėms vietoms ir fiziškai neatskiriami nuo pastato)<sup>458</sup>. Tokiu būdu olandų menininkų kūriniai buvo integruoti į jau egzistuojančią, tačiau be kuratorių gesto nematomą, ŠMC kuriamą šiuolaikinio meno istoriją, o pati paroda, pasak kuratorių, virto „pseudo-muziejine“<sup>459</sup> [il. 26–27]. Kaip pastebėjo meno kritikė Neringa Černiauskaitė, šioje parodoje „kuratorius tampa svarbiausiu, matomiausiu, draugiškiausiu (nes išsamiai pristato savo idėją ir net nurodo kelis parodos suvokimo principus) parodos dalyviu, mėginančiu kompensuoti ir užpildyti institucijai tekusių vidutinio talento menininkų pasirodymo nuobodulį“<sup>460</sup>.

V. Klimašauskas dažnai naudoja parodą kaip įrankį, leidžiantį nenuosekliai „keliauti“ po įvairius istorinius laikus, erdves, tikras ir fiktyvias istorijas, o pats atlieka „gido“ po nepažintą meno reikšmių galaktiką vaidmenį, siūlydamas įvairius kelionių po parodą maršrutus. Šie parodų kūrimo būdai kvestionuoja įprastus parodos laiko ir erdvės parametrus, plečia jos sampratą ir siekia užmegzti dialogą su kūrinių autoriais ir žiūrovais. 2007 m. ŠMC vyko jo kuruota jaunųjų menininkų paroda *2420 Čiurlionis*<sup>461</sup>. Pasak kuratoriaus, „tikroji“ paroda vyko ant asteroido tuo pačiu pavadinimu, tuo tarpu „ŠMC atliko kanalo, maršrutizatoriaus, agentūros, greitintuvo vaidmenį“, kuris „užmezgė tiesioginį ryšį su ant asteroido vykstančia paroda“<sup>462</sup>, o parodos menininkai nagrinėjo „Čiurlionio fenomeno mitologiją, re/transliavo bei užmezgė įvairius kontaktus su asteroidu ir paroda ant jo“<sup>463</sup>. 2009

---

<sup>456</sup> *Pirmą ir antrą kartą*: Parodos gidas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2008, p. 6.

<sup>457</sup> *Pirmą ir antrą kartą*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2008, [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/08/836>

<sup>458</sup> Be minėtų olandų menininkų parodoje dalyvavo šių menininkų kūriniai: Blažiejaus Krivicko, Konstantino Bogdano, Elenos Narbutaitės, Ulricho Ruckriemo, Keith Wilson, Deimanto Narkevičiaus, Pierro Bismutho, Mario Garcia Torreso, Benoît Maire'o, Gintaro Didžiapetrio, Godos Budvytytės ir Akvilės Anglickaitės.

<sup>459</sup> *Pirmą ir antrą kartą*: Parodos anotacija.

<sup>460</sup> Neringa Černiauskaitė, „Kai kuratorius tampa menininku“, in: *artnews.lt* [interaktyvus], 2008 12 22, [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.artnews.lt/kai-kuratorius-tampa-menininku-807>

<sup>461</sup> Parodoje dalyvavo Arturas Bumšteinas, Antanas Dombrovskis, Laura Garbštienė, Juozas Laivys, Titas Silovas, Rokas Tarabilda, Stasys Bonifacius Ieva, Kęstutis Šapoka, PB8, Donatas Jankauskas, Saulius Leonavičius, Jurga Juodytė, Robertas Narkus, Milda Zabarauskaitė, Grupė Prostitutė (Marius Listopadskis ir Marulis).

<sup>462</sup> *2420 Čiurlionis*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2007, [žiūrėta 2014-10-28], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/07/1332>

<sup>463</sup> *Ibid.*

m. ŠMC jis kuravo jaunųjų Lietuvos menininkų parodą *Šuoliai ir kilpos*<sup>464</sup>. Pavadinimo raktažodžiai paaiškina parodos sudarymo principus ir kartu nurodo jos suvokimo būdus. Pirmasis raktažodis nurodo į dar studijuojančių menininkų patekimą į naują kontekstą ir mąstymo šuolius, kurie, pasak kuratoriaus, „nutinka lankytojų galvose pastariesiems keliaujant tarp parodos erdvėje patalpintų skirtingų informacijos vienetų“<sup>465</sup>. Antrasis apibūdina menininkų kūrinuose išvelgtą siekį dar kartą išgyventi jiems malonias situacijas, o taip pat – parodos kaip konceptualios visumos suvokimo logiką: kilpos čia žymi žiūrovo judėjimo trajektorijas ir dažnai tapačius jaunųjų menininkų kūrybos orientyrus.

Šių parodų koncepcijose galima išvelgti dar vieną svarbią XXI a. pirmojo dešimtmečio pabaigos ir šiuo metu itin aktualią kuratorystės tendenciją. Dažnai jaunųjų kuratorių kuriamos šiuolaikinio meno parodos siekia kvestionuoti parodos egzistavimo prielaidas, t.y. tirti, kokios sąlygos, aplinkybės, kontekstai, parametrai ir patirtys konstruoja tai, ką galima laikyti paroda. Pagrindinį vaidmenį tokio pobūdžio parodose atlieka konceptualūs kuratoriaus ir su juo bendradarbiaujančių menininkų gestai, o vizualumas atsiduria antrame plane. Parodos egzistavimo prielaidų tyrimui pasitelkiamos jau minėtos kūrybinės strategijos ir tekstai, kurie dažnai remiasi spekuliatyviu arba hipotetiniu mąstymu.

Vienas iš būdingesnių tokią kuravimo tendenciją pristatančių pavyzdžių – taip pat V. Klimašausko 2010 m. kuruota tarptautinė paroda *Jeigu tu žinai, kad „čia yra ranka“*<sup>466</sup>, kuri pagal kuratoriaus sumanymą vienu metu vyko keliose fizinėse erdvėse – šalia ŠMC esančioje vitrinoje, ŠMC fojė, kabinete antrame aukšte, skaitykloje, Heden Hier galerijoje Hagoje, Lietuvos ypatingajame archyve, Lietuvos nacionaliniame muziejuje, „Place du Petit Sablon“, Briuselyje bei Vilniaus senienų muziejuje [il. 28]. Jau vien tai, kad paroda simultaniškai vyko keliose vietose, sugestijavo, kad parodos kaip visumos patyrimas įmanomas tik hipotetiškai, tad vienu svarbiausiu šio patyrimo įrankiu tapo kuratoriaus tekstas, išsamiai pristatantis parodos kūrimo ir suvokimo logiką. Iš šio teksto paaiškėja, kad parodos pavadinimas – tai filosofo Liudwigo Wittgensteino ištartos frazės „Jeigu tu žinai, kad čia yra ranka, mes

---

<sup>464</sup> Parodos dalyviai: Gediminas Akstinas, Žilvinas Danys, Kipras Dubauskas, Kazimieras Sližys, Justė Venclovaitė.

<sup>465</sup> *Šuoliai ir kilpos*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2009, [žiūrėta 2014-10-28], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/09/2356>

<sup>466</sup> Parodos dalyviai: Anonimas, Goda Budvytytė, Liudvikas Buklys, Gintaras Didžiapetris, Antanas Dombrovskis, Stanislovas Filibertas-Fleury, Antanas Gerlikas, Martijn In't Veld, Juozas Laivys, Raimundas Malašauskas, Nicolas Matranga, Elena Narbutaitė, Petras I, Post Brothers, Jennifer Teets, 2Easy Fashion, Ola Vasiljeva bei „Kalendoriaus“ kolektyvas (Goda Budvytytė, Kevin Killian, Falke Pisano, Adam Putnam, Aaron Schuster, Alex Cecchetti, Marco Belfiore, Juozas Laivys ir Darius Mikšys, Benoit Maire, Gintaras Didžiapetris, Jessie Ash, Patricia Esquivias, Yi-Ping Hou bei Joe Miceli).



pripažįstame tau ir visa kita<sup>467</sup>, dalis, o šią frazę, pasak kuratoriaus, filosofas „pasiskolino“ iš George'o Edwardo Moore'o (1873–1958 m.) teksto „Sveiko proto gynimas“ (1925 m.), kuriame šis įrodo, kad jei jis turi rankas, „išorinis pasaulis tikrai egzistuoja“<sup>468</sup>. V. Klimašauskas pratęsia jų samprotavimus, perkeldamas identišką mąstymo logiką į parodos atsiradimo sąlygų apmąstymus:

Jei „sveiko proto“ sąvoka gali būti pagrįsta tokiu paprastu būdu, kodėl tada nedekonstravus, nepermontavus ir neišdauginus ryšių tarp rankos ir ją judinančių smegenų tam, kad sukurtumėme naujas rankas, smegenis ir ryšius tarp jų? Tokiu būdu, ši paroda, kuri prasideda ŠMC vitrinoje (arba per, apie, nuo vitrinos), siekia sukurti naujus ir atskleisti jau egzistuojančius santykius tarp kūnų, organų, smegenų ir vidinių bei išorinių tinklų<sup>469</sup>.

Toliau tekste samprotaujama apie pagrindinius parodą paprastai apibrėžiančius parametrus ir jų būtinybę egzistuoti tam, kad paroda galėtų vadintis ir būti paroda: pavadinimą (tai nebūtina parodos egzistavimo prielaida); erdvę (nebūtinai fizinė, bet ir žiūrovų sąmonė bei atmintis) ir laiką (didžioji parodos elementų dalis veikia savaime, nebūdami parodos dalimi, parodos erdvėlaikis nėra vienalytis). Galiausiai V. Klimašauskas prieina išvadų, kad apie jo sukurtą projektą

galime galvoti ir kaip apie tik žiūrovų atmintyje veikiančią potencialybių tinklą, kurio atskiri kūriniai, dalyviai, nariai, mazgai, aktantai, organai ir kita, priklausomai nuo naudojamo diskurso, yra išsidėstę skirtinguose erdvėlaikio ir atminties taškuose<sup>470</sup>.

Tuo tarpu parodos kūriniai, pasak jo, „yra objektai patys sau [...], yra platesniame kultūros lauke kuriamo pasakojimo veikėjai [...] jie atlieka tam tikras specifines funkcijas šios parodos kontekste, akis į akį susitikdami su jos žiūrovais.“<sup>471</sup>

Tokie parodos struktūros, organizavimo principų ir jos kuriamo pasakojimo išaiškinimai atskleidžia ne tik minėtą parodos egzistavimo sąlygų tyrimo tendenciją, bet ir keletą bendresnių naujausių kuravimo praktikų bruožų (būdingų ir R. Malašausko veiklai) bei jomis formuojamą naują kuratorystės sampratą. Pirmiausia į kūrinius siūloma žvelgti ne kaip į išskirtinius meno sferai priklausančius ženklus, bet kaip į objektyviai egzistuojančius fenomenus platesniame kultūros kontekste. Šie fenomenai kuratoriaus pasakojime jungiami

<sup>467</sup> *Jeį tu žinai, kad „čia yra ranka“*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/10/4174>

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> *Ibid.*

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> *Ibid.*

simboliniais ryšiais ir atlieka konceptualiai apibrėžtus vaidmenis, o kartu rodo ir neišsemiamą meno reikšmių lauką. Antra, parodos reikšmės produkuojamos įtraukiant žiūrovus, apeliuojant į jų kognityvinius sugebėjimus ir vaizduotę, nes būtent žiūrovo sąmonėje vyksta parodos suvokimo procesai. Trečia, pagrindinė kuratoriaus prisiimama funkcija – kurti ryšius tarp objektyviai egzistuojančių fenomenų ir potencialios auditorijos bei atskleisti meno galimybių potencialą. Visi išvardyti bruožai siejami su kuratorystės išplėstame lauke koncepcija, kuri siūlo suvokti kuratorystę ne kaip baigtinio produkto – parodos, o kaip tinklo tarp įvairių objektų, informacijos, žmonių ir erdvių, kūrimą. Kuratorius kuria realias ir siūlo potencialias šio tinklo konfigūracijas, nepateikdamas išvadų, o veikia rodantis šių konfigūracijų begalybę.

Kuratorystės išplėstame lauke principai buvo ryškūs ir 2008–2010 m. Vilniuje, o nuo 2010 iki 2012 m. Briuselyje veikusios privačios šiuolaikinio meno galerijos „Tulips & Roses“ projektuose. Galerijos direktorius ir daugelio parodų kuratorius buvo filosofas Jonas Žakaitis, ji buvo įkurta glaudžiai bendradarbiaujant su jaunaisiais Lietuvos menininkais Gintaru Didžiapetriu, Liudviku Bukliu, taip pat su kuratoriumi V. Klimašausku. Nuo pat savo veiklos pradžios „Tulips & Roses“, pasak jos direktoriaus, siekė būti „atviro kodo“ galerija – tradicinis mediumas, vis dėlto atviras kitų žmonių – menininkų, kuratorių, lankytojų ir pan. – intervencijoms ir nuolatos save perkuriantis.<sup>472</sup> Inauguracinė galerijos paroda *The Store* (liet. *Parduotuvė*), kuruota Adamo Carro – viena tokių intervencijų, sumaniai komentavusių privačios galerijos paskirtį ir pristačiusi konceptualius jos veiklos orientyrus. Parodoje dalyvavusiems menininkams<sup>473</sup> buvo pasiūlyta parodai pateikti po kūrinį, skirtą plačiajai auditorijai – kūrinį išsinešti arba parduoti už simbolinę kainą. Taip visi parodos objektai tapo prekėmis, taigi paroda komentavo situaciją Lietuvos meno rinkoje ir tuo pačiu siekė užmegzti glaudesnę santykį su žiūrovais-vartotojais. Dar viena šios galerijos paroda – *Exercises in Seeing* (liet. *Žiūrėjimo pratimai*, 2008), kuruota J. Žakaičio ir V. Klimašausko – tiesioginiu būdu tyrinėjo meno kūrinių ir žiūrovų sąveiką: parodai specialiai sukurti kūriniai rodyti tamsoje, po galerijos ekspoziciją žiūrovus vedžiojo kuratoriai ir menininkai, buvo taip pat

---

<sup>472</sup> Adam Carr „Vilnius. An Interview with Valentinas Klimašauskas & Jonas Žakaitis“, in: *Uovo*, 2008, Nr. 18, p. 546.

<sup>473</sup> Parodoje dalyvavo šie menininkai: Saādane Afif, Oliver Babin, Stella Capes, Tomas Chaffe, Jason Dodge, Gintaras Didžiapetris, Claire Fontaine, Liam Gillick, Loris Gréaud, Arunas Gudaitis, Henrik Plenge Jakobsen, Gabriel Kuri, Matthieu Laurette, Juozas Laivys, Flávia Müller Medeiros, Darius Mikšys, Jonathan Monk, Paola Pivi, Dan Rees, Hannah Rickards, Yann Sérandour, Dexter Sinister, Andreas Slominski, Superflex, Ron Terada, Mungo Thomson, Mario Garcia Torres, Tris Vonna-Michell; buvo rodyti šie atskirų menininkų ir jų grupių sukurti projektai: Davide'o Berocchi „Top 100“; Dexterio Sinisterio „Dot Dot Dot“, Raimundo Malašausko ir Gabrielio Lesterio „Lester & Malašauskas“, Jacobo Fabriciuso „Old News“, by Pierre'o Beloüino ir Nicolaso Simonino „Pin-Up Badges“.

sukurtas specialus audiogidas po parodą. Šis gestas – pristatyti meną tamsoje – siūlė neįprastus meno patyrimo būdus ir taip tyrinėjo parodos (kaip viešo rodymo akto) egzistavimo prielaidas. Minėti ir daugelis kitų galerijos projektų<sup>474</sup> buvo kurti kuratoriams glaudžiai bendradarbiaujant su menininkais ir įvairiais būdais bandant transformuoti parodos, žiūrovo ir meno kūrinio sampratą.

Paversti parodų auditoriją aktyviais parodos turinio gamybos dalyviais, o parodą – kūrybinių ir kolektyvinių eksperimentų platforma savo projektais mėgina ir Vytautas Michelkevičius. 2006 m. jis inicijavo projektą *3xpozicija*, kuris įvardijamas kaip „bendruomenė, kurianti meno ir komunikacijos projektus“<sup>475</sup>. Šiuo projektu Lietuvos meno lauke buvo mėginama realizuoti naujųjų medijų mene dažnai naudojamą viešojo kuravimo koncepciją. Pasak V. Michelkevičiaus, šis kuravimo metodas nuo įprastinių parodų rengimo būdų skiriasi tuo, kad yra

pagrįstas kuratoriaus, kaip vienintelio meno kūrinio pristatytojo visuomenei, vaidmens nusilpimu ir jo transformacija. Viešasis kuravimas – tai kuravimo proceso atidavimas į bendruomenės ar net pačių žiūrovų rankas bei paties kuravimo proceso paviešinimas<sup>476</sup>.

Taigi, viešojo kuravimo metodologija remiasi dviem pagrindinėm nuostatom: kuratoriumi gali būti kiekvienas suinteresuotas bendruomenės narys; visas parodos turinio, koncepcinių gairių formavimo procesas, komentarai ir kritika taip pat laisvai prienami visiems besidomintiems (tai buvo galima daryti specialiai sukurtame interneto dienoraštyje). Iš pateiktų apibūdinimų ši metodologija atrodo kaip svari alternatyva įprastiems parodų rengimo būdams, užtikrinanti demokratišką ir skaidrą parodos turinio formavimą ir iškelianti kolektyvinę sąmonę kaip galingą idėjų ir procesų generatorių. Tačiau pritaikytas kuriant konkretų projektą – parodą [komentarai@3xpozicija.lt](mailto:komentarai@3xpozicija.lt), kuri vyko 2006 m. „Prospekto“ galerijoje Vilniuje ir buvo skirta tirti (ir steigti) postfotografijos reiškini, šis kuravimo modelis atskleidė turintis daugiau teorinį, nei praktinį potencialą. Po parodos atidarymo portale *3xposition.lt* vykusioje diskusijoje apie šio kuravimo metodą taikymą<sup>477</sup> V.

---

<sup>474</sup> Visas galerijoje Vilniuje ir Briuselyje vykusių parodų sąrašas pateikiamas galerijos tinklalapyje [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-29], [www.tulipsandroses.lt](http://www.tulipsandroses.lt). Reikėtų paminėti, kad ši galerija buvo R. Malašausko kuruotos parodos *O\_o* Lietuvos paviljone 56-oje Venecijos bienalėje komisaras; o parodos atstovaujama menininkų sąrašas yra ir R. Malašauskas.

<sup>475</sup> Projekto *3xpozicija* tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-28], [http://www.3xposition.lt/kartografija/?page\\_id=2](http://www.3xposition.lt/kartografija/?page_id=2)

<sup>476</sup> „Viešasis kuravimas ir eksponavimas“, in: *7 meno dienos*, 2006 06 23, p. 6.

<sup>477</sup> Plačiau žr. „Pokalbis apie kuratorystę“, in: *3xposition.lt* [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-28], <http://www.3xposition.lt/?p=124>

Michelkevičius prisipažino, kad nepaisant šio kuravimo modelio teikiamo atvirumo, realizuojant jį praktikoje, buvo susidurta su nemažai problemų. Pavyzdžiui, iniciatoriams reikėjo patiems generuoti daug idėjų, skatinti pokalbį su menininkais, rūpintis parodos instaliavimu ir atlikti įprastai parodų rengimo procese išskylančias užduotis. Kitaip tariant, šis modelis, nepaisant teoriškai teikiamų galimybių pasiremti kolektyvine sąmone, realybėje nesuteikė akivaizdžių privalumų nei pačiam turinio formavimo procesui, nei jame dalyvavusiai bendruomenei. Vis dėlto viešojo kuravimo koncepcija, o tiksliau – pats jos atsiradimo Lietuvos meno lauke faktas gali būti vertinamas kaip žingsnis naujų šiuolaikybės kuravimo būdų paieškos kryptimi.

Apibendrinant, galima teigti, kad jaunos kartos kuratorių projektams būdingas šiuolaikinio meno potencialo tyrimas. Savo veikla jie siekia ne tiek reprezentuoti meną, kiek tirti jo atsiradimo ir funkcionavimo globaliame kultūros lauke prielaidas, gilintis į parodos egzistavimo sąlygas, kurti naujus ryšius tarp kūrinių, menininkų ir žiūrovų. Jų veiklai būdingi bruožai įkūnija kuratorystės išplėstame lauke sampratą, kai kuravimas suvokiamas kaip procesas, kuriuo metu kuriamos sąveikų tarp menininkų, kūrinių, erdvių ir koncepcijų tinklas, o paroda įvyksta ne tik fiziniame erdvėje, bet ir suvokėjo sąmonėje.

\*\*\*

Šioje darbo dalyje analizuojant įvairioms kartoms atstovaujančių kuratorių nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios iki XXI a. pirmojo dešimtmečio pabaigos sukurtas šiuolaikinio meno parodas, buvo siekiama atskleisti, kaip jose buvo formuojamas ir plėtojamas šiuolaikybės diskursas ir kokias kuratorystės sampratas šios parodos įtvirtino Lietuvos meno lauke.

Iki XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos stambiose šiuolaikinio meno parodose istorinis požiūris į šiuolaikybę koegzistavo su bandymais kurti diskursyvas jo reikšmes ir prasmes. R. Jurėnaitės kuruotos SŠMC metinės parodos formavo šiuolaikybės kaip naujos stilistinės meno srovės, tęsiančios reikšmingas modernistinio meno tradicijos, sampratą. SŠMC vadovės parodos siekė užtikrinti nekonflikcinį Lietuvos meno perėjimą į globalizacijos epochą ir pabrėžti savitą lietuvių meno charakterį Rytų Europos kontekste. Ji demonstravo kuratoriaus kaip atrandančio stabilias meno reikšmes ir kuriančio senos ir naujos epochos dialogą, sampratą, tuo tarpu kiti metinių parodų kuratoriai į parodų kūrimą žvelgė jau kaip į kūrybinį aktą, kurio reikšmės gimsta bendradarbiaujant su menininkais. Jų sukurtos parodos *Dėl grožio* ir *Kasdienybės kalba* akcentavo kritinį šiuolaikinio meno potencialą, kvietė

dialogui apie ankščiau fundamentaliomis laikytas kūrybos kategorijas ir galimybes susieti meną ir socialinę aplinką.

Naujausias meno tendencijas aktualizuojančiose parodose į šiuolaikybę taip pat buvo žvelgiama kaip į naują istorinį meno raidos tarpsnį, bet pabrėžiant ne tiek jo ryšį su ankstesniais laikotarpiais, kiek naujas raiškos priemones, leidžiančias menininkams perteikti individualų požiūrį į globalizacijos epochos iššūkius, besikeičiančią sociopolitinę situaciją. Paroda *Sutemos* naujasias technologijas traktavo kaip dabarties epochos reprezentacijos, tyrimo ir įprasminimo įrankius. *Po tapybos* rengėjams rūpėjo išsiaiškinti konkrečius naujos meninės raiškos aspektus, būdingus tapybos studijas baigusiems menininkams, apibrėžti jų kūrybos savitumą Lietuvos šiuolaikinio meno kontekste ir parodyti tarpdisciplininę ir tarptautinę šios kūrybos dimensiją. Parodos rengimo procese kuratoriai atliko ne idėjinių menininkų bendradarbių, o veikiau meno istorikų vaidmenį: jiems rūpėjo revizuoti ir susisteminti aktualų meno procesą ir formuoti jo vaizdą. Ši paroda Lietuvos menotyros diskurse įtvirtino ne tik jaunų šiuolaikinių menininkų kūrybines pozicijas, bet ir naujus šiuolaikinio meno bruožus – atvirumą, eklektiškumą, sklidumą. *Cool places* pristatė menininkus ir kūrinius, kuriuose, jo kuratoriaus požiūriu, atsispindėjo specifinė Šiaurės šalių šiuolaikinio meno „dvasia“ ir šiuolaikiniam menui būdinga globalizacijos estetika. Visoms šioms parodoms specialiai sukurti kūriniai formavo šiuolaikinio meno kaip naujomis technologijomis kuriamo, aktualias laikmečio problemas gvildenančio, kūrybinio bendradarbiavimo su institucijomis ir kuratoriais kuriamo šiuolaikinio meno įvaizdį, o taip pat pristatė naują Lietuvos šiuolaikinių menininkų kartą.

Naujoji kuratorių karta, pradėjusi savo veiklą XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje, daugeliu atvejų plėtoja R. Malašauskui artimas nuostatas. Šis kuratorius formuoja išskirtinai diskursyvų požiūrį į šiuolaikybę kaip į esamojo laiko pristatymo aktą. Kuratorius šiuose projektuose yra ne tik idėjinis menininkų bendradarbis, bet ir pats prisiima menininko vaidmenį, projektais siūlydamas pasinerti į kolektyvinę fikciją. Jo veiklos principus tęsiantys kuratoriai savo eksperimentais siekia ne tiek išplėsti ar kvestionuoti nusistovėjusius meno vertinimus, kiek keisti jau suformuotas žinojimo struktūras, tiriant meninių idėjų atsiradimo prielaidas, kuriant naujus meno interpretacijos kontekstus. Jų projektams būdingas intertekstualumas, spekuliatyvaus mąstymo struktūrų kūrimas, parodos egzistavimo galimybių svarstymai. Žvelgiant iš kuratorystės diskurso pozicijų, šie projektai įkūnija kuratorystės išplėstame lauke sampratą. Kuratorius čia tampa ryšių ir sąveikų tarp menininkų,

kūrinių, erdvių ir koncepcijų kūrėju, o paroda veikia ne vien fizinėje erdvėje, bet ir suvokėjo sąmonėje.

#### IV. (PER)RAŠYTI MENO ISTORIJĄ

Ši disertacijos dalis skirta nepriklausomų lietuvių kuratorių, XXI a. pirmajame dešimtmetyje plėtojančių kritinės kuratorystės sampratą ir siekiančių perrašyti institucionalizuotą Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos versiją, veiklos tyrimui.

Vienos stambiausių dabartinį Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos vaizdą formavusių parodų – ŠMC parengtos retrospektyvos iš tęstinio parodų ciklo *Lietuvos dailė*<sup>478</sup>. 1999 m. vykusi paroda *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* – tai pirmojo Lietuvos šiuolaikinio meno formavimosi etapo apžvalga, kurios kuratoriai siekė akcentuoti nuo Sąjūdžio laikų iki XX a. pabaigos meno kalboje išryškėjusius pokyčius, „žiūrovui pateikti kiek įmanoma išsamesnį pastarųjų dešimties metų vietinio meno raidos vaizdą [...], parodyti šio laikotarpio dailę kaip *dinamiškos kaitos procesą*“<sup>479</sup>. Parodoje pristatyti tradicinių meno rūšių (tapybos, skulptūros, grafikos) ir naujojo meno pavyzdžiai (daugelis kurių prodiusuoti pačios institucijos ar rodyti ŠMC), kurie „tam tikru metu sukėlė dėmesio vertas meno profesionalų diskusijas ar sulaukė ypatingo kritikos įvertinimo – kitaip tariant, buvo neabejotinai svarbūs „proceso dalyviai“<sup>480</sup> [il. 29–30]. Parodai išleistas išsamus katalogas su specialiai parašytais menotyrininkų tekstais, kuriuose apžvelgiami svarbiausi Lietuvos meno raidos pirmuoju nepriklausomybės dešimtmečiu raidos momentai, pateikiami aktualūs jos suvokimo raktažodžiai ir probleminiai šios istorijos aspektai<sup>481</sup>. *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*

<sup>478</sup> Šis parodų ciklas savo ruožtu „išaugo“ iš dar sovietmečiu Vilniaus dailės parodų rūmuose rengtų vaizduojamojo meno apžvalginių parodų rengimo tradicijos. Skirtingai nuo savo pirmtakų, rengtų konkurso būdu, nuo 1995 m. ŠMC rengiamos parodos iš šio ciklo yra kuruojamos. Šios reprezentacinės parodos vyksta kas du metus ir įvairiais aspektais pristato aktualias Lietuvos šiuolaikinio meno tendencijas.

<sup>479</sup> Kęstutis Kuizinas, „Lietuvos dailė 1989–1999. Klausimai ir atsakymai“, in: *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*, p. 9, 11, kursyvas teksto originale. Parodą kuravo K. Kuizinas, R. Malašauskas, D. Narkevičius, E. Stankevičius, J. Valatkevičius.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 11–12. Parodoje dalyvavo: Gediminas Akstinas, „Akademinių pasiruošimo grupė“, Valentinas Antanavičius, Kęstutis Andrašiūnas, Vytautas Balčytis, Jurga Barilaitė, Darius Bastys, Augustinas Beinavičius, Violeta Bubelytė, Eugenijus Antanas Cukermanas, Aida Čeponytė ir Valdas Ozarinskas, Henrikas Čerapas, Laima Drazdauskaitė, Algis Garbačiauskas, Jonas Gasiūnas, Darius Girčys, Linas Jablonskis, Donatas Jankauskas, Vytenis Jankūnas, Karolis Jankus, Evaldas Jansas, Patricija Jurkšaitytė, „Jutempus“, Rūta Katiliūtė, Džiugas Katinas ir Linas Liandzbergas, Linas Katinas, Žilvinas Kempinas, Saulius Kuizinas, Algimantas Kuras, Algis Lankelis, Dainius Liškevičius, Česlovas Lukenskas, Alvydas Lukys, Gintaras Makarevičius, Saulius Mažylis, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Audrius Novickas, Vygantas Paukštė, „Post Ars“, Audrius Puipa, Artūras Raila, Eglė Rakauskaitė, Petras Repšys, Šarūnas Sauka, Augustinas Savickas, Algis Skačkauskas, Paulius ir Svajonė Stanikai, Mykolas Šalkauskas, Arvydas Šaltenis, Gintaras Šeputis, Vytautas Šerys, Ignas Šimelis, Mindaugas Šimkus, Mindaugas Šnipas, Vladimiras Tarasovas, Gintautas Trimakas, Vytautas Umbrasas, Gediminas Urbonas, Povilas Ričardas Vaitiekūnas, Arūnas Vaitkūnas, Kazimiera Zimblytė, Žalias lapas, Darius Žiūra.

<sup>481</sup> Kataloge publikuojami K. Kuizino, L. Jablonskienės, A. Andriūškevičiaus, E. Grigoravičienės, J. Valatkevičiaus ir R. Malašausko tekstai.

pristatė šiuolaikinį meną kaip kokybiškai naują lietuvių meno raidos etapo produkciją, formavo jos bruožus, pateikė atrinktų jaunųjų menininkų kūrinius kaip vertingus šiuolaikinio meno istorijos dokumentus, kaip „naująją klasiką“<sup>482</sup>.

Selektyvus vienos institucijos žvilgsnis į praėjusį ir dabartinį Lietuvos meno raidos etapą, modernistinio ir šiuolaikinio meno priešpastatymas tuomet sukėlė pasipiktinimo bangą tarp parodos recenzentų<sup>483</sup>. Tarp besikartojančių kritikos argumentų paminėtini šie: paroda neišsami (pristatyta tik nedidelė dalis reikšmingų kūrinių); jos kuriamas pasakojimas netolygus ir nesubalansuotas (daugiau dėmesio ir parodinio ploto skirta šiuolaikinio meno pavyzdžiams)<sup>484</sup>, vertingais skelbiami šiuolaikinio meno kūriniai dar nepatikrinti laiko. Didžiausi recenzentų priekaištai buvo skirti pačiai institucijai – ŠMC – už jos deklaruotą galios poziciją vykstančių procesų atžvilgiu<sup>485</sup>, „savo rato“ menininkų protegavimą ir jų kaip šiuolaikinio meno protagonistų iškėlimą. Nors kuratoriai ir nepateikė aiškesnių darbų atrankos kriterijų, išskyrus jų svarbą bendruose meno lauko procesuose, paroda vis dėlto nubrėžė gana aiškias skirtis tarp „senojo“ (modernistinio) ir šiuolaikinio meno. Šis kuriamas naujomis priemonėmis ir būdais, konceptualus, intertekstualus ir intelektualus, į savo probleminį lauką įtraukiantis ne vien lokalius, bet ir globaliu mastu svarbius klausimus ir problemas, ir atsiranda glaudžiai sąveikaujant menininkams, kuratoriams ir institucijoms. Žvelgiant retrospektyviai, būtent pastarasis šioje parodoje išryškintas šiuolaikinio meno bruožas daugeliu atvejų ir lemia neigiamą reakciją į ŠMC nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigos kryptingai formuojamą šiuolaikinio meno istoriją. ŠMC požiūriu, svarbiais Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos raidą nulėmusiais įvykiais laikytini ir šios institucijos prodiusuoti projektai; nesutinkantys su šia nuomone mano, kad šiuolaikinio meno raidą kur kas labiau lemia menininkai ir jų siūlomos meninės kalbos inovacijos, tuo tarpu institucinėse parodose „esminiai lūžiai“ buvo labiau suvaidinti“<sup>486</sup>.

<sup>482</sup> A. Andriūškevičius, „Dvi klasikos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1999 10 09, p. 6.

<sup>483</sup> Paroda veikė pusantro mėnesio, o įvairiose žiniasklaidos priemonėse pasirodė daugiau nei 10 jos apžvalgų. Kritinį daugelio šių tekstų autorių nusiteikimą iliustruoja net ir jų tekstų pavadinimai: „Įžūlus žvilgsnis į dailės istoriją“ (Romualda Stonkutė, *Veidas*, 1999 09 30, p. 56); „Ar Lietuvos dailė tik tokia?“ (Romualdas Lankauskas, *Literatūra ir menas*, 1999 10 23, p. 8); „Ponai, Jus meistriškai suvedžiojo“ (Beatričė Laurinavičienė, *Verslo žinios*, 1999 09 17, p. 12); „Geroji naujiena“ pagal ŠMC“ (Aldona Dapkutė, *Dailė*, 1999, Nr. 2, p. 20–21); „Dešimt Lietuvos dailės metų pagal Kęstutį Kuiziną & Company“ (Laima Kanopkienė, *Kultūros barai*, 1999, Nr. 10, p. 48–49).

<sup>484</sup> Iš daugiau nei 70 parodos autorių tik 19 buvo tradicinio meno atstovai.

<sup>485</sup> Katalogo tekste K. Kuizinas rašo, kad apibendrinti vykstančius meno kaitos procesus ir nustatyti svarbiausius istorijos orientyrus apart ŠMC kol kas nesiėmė jokia kita Lietuvos meno institucija. Žr. Kęstutis Kuizinas, „Lietuvos dailė 1989–1999. Klausimai ir atsakymai“, p. 13.

<sup>486</sup> K. Šapokos mintis iš pokalbio su Vytautu Michelkevičium. Žr. „Metus trukęs pokalbis apie knygą, istorijų rašymą, išsivaizduojamas ir tikras (ne)priklausomybės kovas Lietuvos meno scenoje“, in: *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011*, p. 14.



Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos vaizdas buvo kuriamas ir 2010 m. naujos ŠMC kuratorių komandos sukurtose parodoje *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*<sup>487</sup>. Joje buvo sąmoningai atsiribojama nuo užmojo „papasakoti „visą“ istoriją“<sup>488</sup> ir siekiama pasiūlyti „vieną iš būdų, kaip interpretuoti pastarojo dešimtmečio meno praktikas“<sup>489</sup>. XXI a. pirmajame dešimtmetyje sukurtus reikšmingus kūrinius (daugelis jų taip pat buvo prodiusuoti pačios institucijos ar rodyti ŠMC parodose) kuratoriai pasiūlė suskirstyti į grupes pagal menininkų naudojamą kūrybinę strategiją. Parodą sudarė 5 skyriai: apropiacija, bendradarbiavimas, dokumentalumas, fikcijos ir institucinė kritika, joje buvo apie 100 dalyvių<sup>490</sup>. Šiuolaikinio meno raidos modelio konstravimas ne pagal meno kalbos inovacijų, o pagal kūrybos metodus pabrėžė globaliu mastu reikšmingas šiuolaikinių menininkų kūrybos tendencijas. Skirtingai nei ankstesnioji, ši paroda nesiekė apibrėžti, kas būdinga šiuolaikinio meno raiškai, kuo ji specifinė ir kitoniška, palyginus su tradiciniu menu, o pabrėžė kosmopolitinį šio meno charakterį, siūlė vieną iš meninio mąstymo ir matymo būdų sisteminimo variantų. Joje rodyti ne vien lietuvių, bet ir Lietuvoje sukurtų užsienio menininkų projektai, taip dar kartą patvirtinant, kad šiuolaikinis menas iš prigimties globalus<sup>491</sup>. Pagrįsdami savo įžvalgas, parodos kataloge ir ekspozicijoje kuratoriai pateikė išsamius kiekvienos išskirtos strategijos teorinius apibrėžimus ir istorines apžvalgas bei trumpus kūrinių komentarus<sup>492</sup> [il. 31–32]. Tad, palyginus su pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio Lietuvos meno istorijos apžvalga, šioje kūrinių atranka buvo aiškiau

<sup>487</sup> Ją kuravo Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Julija Fomina, Virginija Januškevičiūtė, Valentinas Klimašauskas ir Ūla Tornau.

<sup>488</sup> *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*. Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/10/4126>

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> Parodoje dalyvavo šie menininkai ir projektai: Akvilė Anglickaitė, Alytaus bienalė, Robertas Antinis, Antrųjų valdovų rūmų klubas, Aidas Bareikis, Konstantinas Bogdanas, Eglė Budvytytė, Goda Budvytytė, Liudvikas Buklys, Arturas Bumšteinas, Cooltūristės, Aida Čeponytė, Gintaras Didžiapetris, Dalia Dūdėnaitė, „Flash Institut“, Laura Garbštienė, Ugnius Gelguda, Arūnas Gudaitis, „G-Lab“, Kristina Inčiūraitė, „Involved“, Donatas Jankauskas, Evaldas Jansas, Jurga Juodytė, Patricija Jurkšaitytė, Inga Kaupelytė, Žilvinas Kempinas, Indrė Klimaitė, Ignas Krunglevičius, Gintaras Kuginys, „Kultflux“, Juozas Laivys, Žilvinas Landzbergas, Rudolfas Levulis, Saulius Leonavičius, Dainius Liškevičius, Mindaugas Lukošaitis, Gintaras Makarevičius, Aurelija Maknytė, Jonas Mekas, Andrew Miksys, Darius Mikšys, Ieva Misevičiūtė, Šarūnas Nakas, Elena Narbutaitė, Deimantas Narkevičius, Mindaugas Navakas, Audrius Novickas, Valdas Ozarinskas, „Paliktos knygos“, Paulina Eglė Pukytė, Artūras Raila, Eglė Rakauskaitė, Linas Rimša, Andrius Rugys (PB8), Alma Skersytė, Irma Stanaitytė, Laura Stasiulytė, Vilma Šileikienė, ŠMC TV, Nomedas ir Gediminas Urbonai, Arturas Valiauga, Vita Zaman, Darius Žiūra.

<sup>491</sup> Parodos *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* kuratoriai susidūrė su tuomet dar aktualia „vietinio“ ir globalaus meno skirstymo problema: jos rengimo procese buvo svarstoma, ar tarp reikšmingų kūrinių rodyti išeivijos menininkų (pvz. Kazio Varnelio) kūrinius. Šios idėjos buvo atsisakyta, nes išeivijos menininkų „kūryba susiformavo visai kitokiame kontekste ir buvo veikiami kitokių meno raidos aplinkybių“. Žr. K. Kuizinas, „Lietuvos dailė 1989–1999. Klausimai ir atsakymai, p. 12.

<sup>492</sup> Žr. *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*. Parodos katalogas, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Asta Vaičiulytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010.

argumentuota ir teoriškai pagrįsta. Šiuo požiūriu ją galima laikyti akademiškesniu šiuolaikinio meno istorijos varianto rašymo atveju. Jos sudarytojai taip pat neslėpė, kad paroda – institucinė ir „atspindi rengėjų patirtį, sukauptą dirbant su šiuolaikiniu Lietuvos menu“<sup>493</sup> ir, kaip ir daugelis apžvalginių parodų, kritikuotina dėl apgaulingo nuoseklumo ir tariamai objektyvių vertinimų<sup>494</sup>.

Nepaisant aiškiai deklaruotų parodos sudarymo principų, tikslų ir apibrėžtos kolektyvinio žvilgsnio perspektyvos, vietos meno lauke daugelio ji taip pat buvo įvertinta itin kritiškai. Esminiai kritikos objektai ir argumentacija liko panašūs, nors apžvalgas rašė jau kiti asmenys. Didžiausią kritiką vėlgi pelnė pats ŠMC gestas – siūlyti savo šiuolaikinio meno istorijos versiją. Recenzantai teigė, jog šios parodos „noras ir tikslas yra pristatyti instituciją [...] visa paroda yra skirta institucijos istorijai, institucionalizuotų menininkų galutiniam įtvirtinimui“<sup>495</sup>, parodoje „eksponuojamas institucinis praėjusio dešimtmečio dailės variantas yra net per daug oficialus, paliekantis už skliaustų su centro veikla ir veikėjais nesusijusias marginalijas“<sup>496</sup>, o jos „esmę tiksliausiai atspindėtų sąvoka „ŠMC dailė“<sup>497</sup>. Kritikė Jurgita Ludavičienė pasiūlė parodos struktūrą pagrindžiančias kūrybines strategijas pervadinti į šias: nevizualumas, savitiksliškumas, dokumentalumas, nuspėjamumas, hermetiškumas<sup>498</sup>.

Lietuvos šiuolaikinio meno istoriją kūrė ir ŠMC inicijuotas 2004–2006 m. vykęs lietuvių menininkų asmeninių parodų ciklas *Emisija*, kur, pasak organizatorių,

buvo pristatomi svarbiausi menininkai, dešimtajame dešimtmetyje formavę naują Lietuvos šiuolaikinio meno kalbą, pelnę daugiausiai kritikų dėmesio, dalyvavę svarbiausiose Lietuvos šiuolaikinio meno parodose, ne kartą atstovavę Lietuvą tarptautinėse parodose ir kartu su Šiuolaikinio meno centru per keturiolika jo veiklos metų sukūrę platformą, ant kurios auga naujos menininkų kartos<sup>499</sup>.

Šiame parodų cikle buvo pristatyta Gintaro Makarevičiaus, Dainiaus Liškevičiaus, Artūro Railos, Evaldo Janso, Gedimino ir Nomedos Urbonų, Eglės Rakauskaitės, Deimanto

---

<sup>493</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>494</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>495</sup> Jurgita Ludavičienė, „Institucijos dešimtmetis: Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“, in: *Dailė*, 2010, Nr. 2, p. 17.

<sup>496</sup> Laimos Kreivytytės pasisakymas iš jos, Monikos Krikštopaitytės ir Kęstučio Šapokos pokalbio. Žr. „Apie normalybę, tėvus ir teroristus“, in: *7 meno dienos*, 2010 10 15, p. 6.

<sup>497</sup> Kęstutis Šapoka, „Demokratija, simuliacija ir manipuliacija – sudėtingas ŠMC dailės dešimtmetis“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 10, p. 32.

<sup>498</sup> Jurgita Ludavičienė, „Institucijos dešimtmetis: Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“, *op. cit.*, p. 18.

<sup>499</sup> *Emisija 2004*: Parodos bukletas, in: ŠMC archyvas.

Narkevičiaus, Audriaus Novicko, Dariaus Žiūros, Patricijos Jurkšaitytės, Redo Diržio, Donato Jankausko, Valdo Ozarinsko, Paulinos Eglės Pukytės kūryba<sup>500</sup>.

Nuo XXI a. pradžios Lietuvos meno lauke galima stebėti vis didėjantį kritikų, menininkų, kuratorių nepasitenkinimą minėtų parodų suformuota Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos versija ir pagrindinių meno institucijų – ŠMC ir Nacionalinės dailės galerijos – vykdoma meno politika. Kai kurie kuratoriai šį nepasitenkinimą išreiškia kurdami parodas, kuriose svarsto nusistovėjusius požiūrius į vietos meno istoriją, o taip pat meniniais veiksmais ir tekstais. Geras kitokio istorijos rašymo pavyzdys jiems buvo tame pačiame ŠMC 2001 m. surengta paroda *Savigarba*. Ją sukūrė Andersas Kreugeris – švedų kuratorius, kurį laiką dirbęs Lietuvoje, gerai pažįstantis jos meno sceną<sup>501</sup>. Pasak jo, paroda buvo sumanyta ne kaip reprezentatyvi šiuolaikinio meno apžvalga, o kaip „bandymas vizualiai patyrinti, kaip šiuo metu suvokiamas tautos įvaizdis“<sup>502</sup>, išsiaiškinti „kaip Lietuvos žmonės *jaučiasi*“<sup>503</sup>. Šį sumanymą jis įgyvendino, atrinkęs ir sugretinęs skirtingą simbolinį statusą turinčius vaizdus iš skirtingų istorinių laikotarpių: sukurtus šiuolaikinių menininkų, istorinių autorių, Lietuvos meninės fotografijos atstovų, sovietmečio kino kronikų<sup>504</sup> [il. 33–34]. Skirtingai nuo ankstesnės *Lietuvos dailės*, šioje parodoje kūrinių atranka vykdyta pagal tai, kiek ir kaip jie iliustruoja svarbius savivaizdžio sampratos ir jos konstravimo būdų aspektus, reflektuojamus teorinėje ir (meno) istorijos literatūroje<sup>505</sup>. Nesibaimindamas meno lauke neretai neigiamas konotacijas turinčios iliustracijos sąvokos (kaip kitais būdais išreikštų minčių pakartojimo vizualioms priemonėmis), A. Kreugeris aiškino, kad pagal lotynišką kilmę žodis „ilustruoti“ pirmiausia reiškia „išsiaiškinti, apšviesti“ ir teigė būsiąs laimingas,

<sup>500</sup> Plačiau žr. *Emisija 2004 – ŠMC; Emisija 2005/2006 – ŠMC*.

<sup>501</sup> 1991–1995 A. Kreugeris buvo Šiaurės šalių ministrų Tarybos biuro Lietuvoje direktorius.

<sup>502</sup> *Savigarba*: Parodos anotacija, in: Šiuolaikinio meno centro tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/01/1564>

<sup>503</sup> *Savigarba*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2002, p. 179, kursyvas teksto originale.

<sup>504</sup> Parodoje dalyvavo: „Akademinių pasiruošimo grupė“, Kęstutis Andrašiūnas, Romualdas Augūnas, Arūnas Baltėnas, Vladas Drėma (1910–1995), Arūnas Gudaitis, Haraldur Jónsson (Islandija), Linas Jablonskis, Donatas Jankauskas, Evaldas Jansas, Patricija Jurkšaitytė, Arvydas Každailis, Luisa Lambri (Italija), Dainius Liškevičius, Gintaras Makarevičius, Ieva Martinaitytė-Mediodia, Darius Mikšys, Mindaugas Navakas, Romualdas Požerskis, Liutauras Pšibilskis, Marius Puskunigis, Artūras Raila, Eglė Rakauskaitė, Romualdas Rakauskas, Jurgita Remeikytė, Alma Skersytė, Pranciškus Smuglevičius (1745–1807), Irma Stanaitytė, Svajonė ir Paulius Stanikai, Aloyzas Stasiulevičius, Laura Stasiulytė, Václovas Straukas, Antanas Sutkus, Mykolas Šalkauskas, Vilma Šileikienė, Virgilijus Šonta (1952–1992), Gintautas Trimakas, Nomedas ir Gediminas Urbonai, Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė (1915–1980), Petras Velička (1911–1990), Rimaldas Vikšraitis, „Vision. International People Group“, Darius Žiūra.

<sup>505</sup> Parodos kataloge greta išsamaus parodos sumanymo pristatymo, kūrinių eksplikacijų ir menininkų kūrybinių biografijų A. Kreugeris pateikia ir svarbiausios literatūros, kuria naudojosi, atlikdamas tyrimą, sąrašą. Žr. *Savigarba*, p. 169–171.

jeigu parodos kūrinių kolekcijai pavyks iliustruoti Lietuvą<sup>506</sup>. Parodą sudarė keli teminiai skyriai: „Įvadas“ (supažindinantis su pagrindinėmis parodos kryptimis ir raiškos būdais); „Žmogus“; „Scena“; „Žemė“; „Sostinė“; „Kronika“; „Šalis“; „Gyvenimas“. Taip sugrupuoti vaizdiniai siūlė dabartinio Lietuvos savivaizdžio suvokimo kontūrus. Skirtingai nuo R. Jurėnaitės ar A. Andriuškevičiaus, A. Kreugeris nesistengė „sušiuolaikinti“ praėjusių istorinių epochų meno kūrinių, o pasitelkė juos kaip vaizdinius epochos dokumentus, pasiūlydamas juos įtraukti į šiandienos kritinio mąstymo diskursą. Tokios jo kūrybinės strategijos daugelis meno kritikų, deja, nesugebėjo tinkamai įvertinti, teigdami, kad paroda nepasiūlė netikėtų įžvalgų ir sukūrė korektišką Lietuvos įvaizdį<sup>507</sup>, virto „bandymu pačiam susitapatinti su svetima istorija ir bandymu sutapatinti mus su dar neužmiršta praeitim“<sup>508</sup>, o kuratorius, iš tiesų nesuprasdamas, ką reiškia savigarba, bandė sudaryti iliuziją, kad paroda apima daugiau nei 200 metų Lietuvos istorijos<sup>509</sup>. Parodoje dalyvavo daugelis dažnai ŠMC rodytų jaunosios kartos šiuolaikinių menininkų, kas irgi tapo kritikos objektu ir kūrė įspūdį, kad tik šie autoriai „yra ir bus šitoje savo tėvonijoje su tais pačiais ir naujais darbais, tempiamais ant koncepcijos kurpalio“<sup>510</sup>.

Šiame skyriuje dėmesys skiriamas kuravimo praktikų pavyzdžiams, siekiantiems griauti arba kvestionuoti „monolitinę“ Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos versiją, siūlyti į ją įtraukti naujus herojus, formuoti naujus šiuolaikinio meno apibrėžimo ir vertės kriterijus, steigti alternatyvas instituciniam šiuolaikinio meno kanonui.

#### **4. 1. Kanono dekonstrukcija: Kęstučio Šapokos veikla**

Nepaprastai gausią nepriklausomo kuratoriaus, kritiko ir menininko Kęstučio Šapokos kūrybinę veiklą Lietuvos meno kontekste galima laikyti nuosekliu institucinės kritikos strategijos įgyvendinimo pavyzdžiu. Šią kritiką jis dažniausiai suvokia vienaprasmiškai – kaip konfrontaciją su stambiomis Lietuvos meno lauko institucijomis – ŠMC ir Nacionalinės dailės galerija, jas atstovaujančiais ir kitais panašia meno samprata savo veikloje besivadovaujančiais kuratoriais. Savo opozicinę orientaciją vietos meno lauko isteblišmentui jis reiškia tekstuose, meninėje praktikoje ir kuruodamas parodas. Pagrindiniais jo kritikos taikiniais tampa šių institucijų formuojama meno politika ir „karteliniai susitarimai“ tarp jų

<sup>506</sup> Savigarba, p. 177.

<sup>507</sup> Rima Povilionytė, „Korektiškai saugūs“, in: *Literatūra ir menas*, 2001 09 14, p. 7.

<sup>508</sup> Jurgita Ludavičienė, „Neužgautos“ sąvokos“, in: *Dailė*, 2001, Nr. 1, p. 32.

<sup>509</sup> Laima Kanopkienė, „Apie savigarbą nuobodžiai ir paviršutiniškai“, in: *Kultūros barai*, 2001, Nr. 10, p. 48.

<sup>510</sup> Jurgita Ludavičienė, „Neužgautos“ sąvokos“, p. 32.

vadovų, trikdantys ir iškreipiantys „natūralią“ Lietuvos šiuolaikinio meno raidą. K. Šapoka kovoja už atvirą, demokratišką, ne galios struktūrų, o menininkų valdomą Lietuvos meno pasaulį. Panašu, kad jo įsivaizdavimai apie meno pasaulio struktūrą, menininko vietą ir funkcijas paremti dar XX a. pradžios istorinio avangardo meninių judėjimų programiniais šūkiiais ir manifestais, kuriuose kviesta naikinti muziejus, kovoti už meno dekomercializaciją ir nepataikavimą buržuaziniam skoniui. Kertine jam tampa nepriklausomybės sąvoka. Jo nuomone, tik menininkų nepriklausymas institucijoms ir nepataikavimas jų ideologijai užtikrina „teisingą“ meno raidą:

nepriklausomos iniciatyvos dažniausiai formuojasi (daugiau mažiau) ant *idealistinio* pagrindo, t.y. joms rūpi procesas ir ypač proceso *turinys*, o institucijos (ir grupuotės juose) beveik be išimčių formuojasi lobistinių manipuliacijų arba galios interesų principu<sup>511</sup>.

K. Šapokos požiūriu *tikrąjį* meną kuria patys menininkai, taigi jie ir turėtų apspręsti jo raidą. Veikdami „iš apačios“, menininkai nustato juos dominančių temų ir problemų ratą ir per nekomercinius – „iš idėjos“, o ne dėl paklausos – kuriamus kūrinius, išreiškia savo požiūrį į aplinkinį pasaulį. Tuo tarpu pakliuvę į institucinį „diktatą“ jie negali visapusiškai realizuoti, jų kūrybinės laisvės ribojamos, o kuriama produkcija, R. Diržio žodžiais tariant, tampa meno sistemos „užpildu“<sup>512</sup>. Jo kritikos taikinyje atsiduria ne tik institucinė politika, bet ir sovietinis mentalitetas, kurį reprezentuoja konjunktūriniai mąstymo ir veikimo būdai. Šie, anot jo, į Lietuvos šiuolaikinio meno sferą pateko XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje kartu su „sovietinės nomenklatūros dinastijų atžalomis“ ir visa tai jeigu ne pristabdė, tai bent jau iškreipė jau nepriklausomos Lietuvos kultūrinių institucijų raidą<sup>513</sup>. Savo praktikoje K. Šapoka bando priartėti prie idealistinio, kūrėjų valdomo meno pasaulio modelio, atlikdamas tam tikrus kritinius ir kūrybinius veiksmus.

Įgijęs meninį, o vėliau menotyrinį išsilavinimą<sup>514</sup>, jau daugiau nei dešimtmetį K. Šapoka itin aktyviai reiškiasi kaip meno kritikas: rašo straipsnius Lietuvos kultūros spaudai,

---

<sup>511</sup> „Metus trukęs pokalbis apie knygą, istorijų rašymą, įsivaizduojamas ir tikras (ne)priklausomybės kovas Lietuvos meno scenoje“, p. 19, kursyvas teksto originale.

<sup>512</sup> Pasak R. Diržio, po geležinės uždangos griuvimo Rytų Europos meno institucijos pradėjo tiekti Vakarų rinkai „adaptuotą“ meno produkciją, neturinčią savarankiškos meninės vertės ir geriausiu atveju tinkančią „šiuolaikinės parodos užpildymui“. Žr. „Meno užpildo manifestas“, in: *Emisija 2005/2006 – ŠMC: Parodos katalogas, op. cit.*, p. 73.

<sup>513</sup> Kęstutis Šapoka, „Keletas metodologinių štrichų pastarojo dvidešimtmečio šiuolaikinei Lietuvos dailės istorijai (socialiniu instituciniu aspektu)“, in: *Logos*, 2013, Nr. 77, p. 67.

<sup>514</sup> 1996–2002 m. K. Šapoka studijavo tapybą VDA, vėliau, A. Andrijausko palaikomas, įstojo į menotyros doktorantūrą, kurią pabaigė 2008 m., apsigynęs disertaciją *Dailės terapija kaip integrali sistema: kontekstuali analizė* (mokslinis vadovas – prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas).

sudarė alternatyviai XX a. pabaigos – XXI a. pradžios Lietuvos meno istorijai skirtas tekstų rinktinės<sup>515</sup>. Jo parašytose parodų recenzijose, skirtose tradiciniam ir šiuolaikiniam menui, kitoms kultūros aktualijoms, nestinga (savi)ironijos, autorinių vertinimų, kritinių pastabų. Bendras šių tekstų tonas ir jame išsakomos kritikos lygis vyrauja priklausomai nuo to, ar analizuojamas objektas jam artimas emociškai ir idėjiškai, ar priešingai – gana svetimas, bet besišaukiantis refleksijos tam, kad rašymo metu autoriaus išankstinės nuostatos būtų patvirtintos ar paneigtos. Straipsniuose jis taip pat nevengia A. Andriuškevičiaus maniera pasvarstyti apie savo nuostatas, pasirinktas vertinimo kategorijas ir jų taikymą aptariamųjų reiškinių analizei. Savo recenzijų herojų kūrybą K. Šapoka linkęs aptarinėti vien Lietuvos meno istorijos kontekste. Tekstuose jis pateikia įžvalgų apie bendrą laikotarpio situaciją, vyraujančias meno kūrimo ir vertinimo tendencijas, menininko pažiūras ir jų formavimosi kontekstą, lygina jų kūrinius su kitais tos kartos atstovų darbais. Vertinimus jis dažnai konstruoja formalios meno kritikos rėmuose, beveik neišrasdamas naujų kategorijų: rašo apie kūrinių formą ir turinį, jų plastiką, regimąsias savybes, aptaria tendencijas ir mokyklas, tradicijas ir inovacijos santykį, išraiškos originalumą ir pan. Jo vartojamas žodynas ir vertinimai parodo, kad meno istoriją jis suvokia kaip stilistinių srovių evoliucijos istoriją, o sociopolitinio ir kitų kontekstų žinios ją praturtina tik tiek, kiek padeda paaiškinti individualius menininkų pasirinkimus. Šie tekstai taip pat byloja, kad artimiausias jam kūrinių (ir apskritai meno praktikos) suvokimo būdas – per paties kūrėjo prizmę. Panašiu požiūriu ir verčių sistema K. Šapoka vadovaujasi ir kitose savo veiklos srityse<sup>516</sup>.

Meno kūriniuose – tapybos drobėse, videoperformansuose, koliažuose – taip pat gausu ironijos savo paties kaip tapytojo ir meno kritiko atžvilgiu, o taip pat kritikos vietos kontekste suformuotiems meno produkcijos įteisinimo svertams. Apie saviironišką ir kritinę orientaciją byloja kūrinių pavadinimai ir jų referencijų sistema, kuri laikui bėgant išlieka gana stabili. Pavyzdžiui, 2005 m. V. Klimašausko kuruotoje jaunųjų menininkų parodoje *Entuziastai* ŠMC K. Šapoka pristatė videoperformansą *Povas*. Jame nufilmuota, kaip ant pilvo gulinčiam menininkui į išangę buvo įstatyta puokštė gėlių. K. Šapokos teigimu, jam

---

<sup>515</sup> Jo recenzijos, poleminiai ir kritiniai straipsniai publikuoti kultūros savaitraščiuose *7 meno dienos*, *Literatūra ir menas*, kultūros portaluose [www.artnews.lt](http://www.artnews.lt), [www.kulturpolis.lt](http://www.kulturpolis.lt), parodų kataloguose, taip pat žurnale *Kultūros barai*, kuriame nuo 2008 m. jis dirba dailės skilties redaktoriumi ir yra daugelio straipsnių apie šiuolaikinio ir istorinio meno parodas, meno procesus autorius. Be šių tekstų jis kartu su meno kritiku ir kuratoriumi V. Michelkevičium sudarė dvitomį (*Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos*, kartu su menininku R. Diržiu neseniai išleido knygą *Alytaus avangardizmas: nuo gatvės meno iki visuotinio psichodarbininkų (meno) streiko*, Vilnius: Kitos knygos, 2014.

<sup>516</sup> K. Šapoka taip pat dirba Lietuvos kultūros tyrimų institute, Šiuolaikinės filosofijos skyriuje, dalyvauja mokslinėse konferencijose ir publikuoja tekstus moksliniuose žurnaluose. Jis taip pat yra Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos ryšių su visuomene skyriaus darbuotojas.

išaugo povo uodega ir tokiu būdu jis tapo „labiau gerbiamas ir pasitikintis savimi“<sup>517</sup>, o šio performanso idėja

atsirado natūraliai iš to meto konteksto, tam tikros mūsų su Benigna [Kasparavičiūtė – tapytoja, K. Šapokos žmona – J.F.] socialinės, egzistencinės situacijos. [...] Kartu šiuo performansu bandėmė padiskutuoti su kiek vyresnės tarpdisciplininkų kartos (aktyviausios XX a. 10 deš.) peformatyvia (kartu labai rimta) tradicija<sup>518</sup>.

Taigi pagrindinis šio meninio veiksmo tikslas – oponuoti jo požiūriu perdėm rimtai *emisijos* menininkų kartos kūrybai. Ši instituciškai suformuota karta, pasak K. Šapokos, „gali būti dvasinga, dramatiška, rimta arba ironiška ir ciniškai sarkastiška; [...] visokia, tik ne savikritiška ar saviironiška. Šiai kartai, beje, kaip ir sovietmečio „tyliesiems modernistams“, būdinga mesianizmo dvasia ir savo „neeilinės vertės“ pajauta“<sup>519</sup>. Vizualia raiška (buitinė aplinka, buitine kamera nufilmuoti kadrai, nuogas kūnas) šis performansas artimas ankstyvajai E. Janso kūrybai, tad jį galima interpretuoti ne kaip saviironiją ar kritiką *emisijos* kartos atžvilgiu, bet kaip instituciškai jau „įteisintų“ vizualios komunikacijos būdų naudojimą, siekiant pačiam įsitvirtinti instituciniame diskurse, tapti jo dalimi.

2006 m. videoperformanse *Šeštas* menininkas dokumentuoja savo kaip Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos meno skyriaus darbuotojo kasdienybę. Kūrinyje įamžinta, kaip K. Šapoka padeda kabinti paveikslus bibliotekos patalpose vykstančiai parodai, o videofilmo pabaigoje rodomos parodos atidarymo iškilmės, lydimos pompastiškų kalbų. Šiuo kūriniu jis taipogi svarsto apie savo kartos, dar nepatekusios ir greičiausiai nesiekiančios tapti esamos meno sistemos dalimi, įsitvirtinimo, savigarbos ir saviidentifikacijos problemas. Naudodamas filmavimo kamerą kasdienybei dokumentuoti K. Šapoka ir vėl tarsi mėgdžioja 10-ajame dešimtmetyje iškilusios menininkų kartos raiškos būdus, o kritiniu kūriniu užtaisau tarnauja kūrinių pavadinimas.

Ironišką žvilgsnį į save ir savo padėtį meno lauke demonstravo ir 2010 m. ŠMC vykusi K. Šapokos ir B. Kasparavičiūtės paroda *Meno sparnai*. Pasak menininkų, paroda negvildeno sunkmečio temų ir socialinių aktualijų, jiems rūpėjo tik „išreikšti save“<sup>520</sup>. Parodoje rodyti tapybos kūriniai, videofilmai ir kamerai atlikti performansai, menininko

<sup>517</sup> K. Šapokos kūrybos pristatymas, in: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos internetinė svetainė [interaktyvi], [žiūrėta 2014-11-12], <http://www.letmekoo.lt/artists/kestutis-sapoka/>

<sup>518</sup> *Ibid.*

<sup>519</sup> Kęstutis Šapoka, „Kad sveikas kūnas kadagiais kvėpėtų“, in: *7 meno dienos*, 2014 03 07, p. 6.

<sup>520</sup> *Meno sparnai*: Parodos lydraštis, in: ŠMC archyvas.

pelnyti prizai<sup>521</sup> bylojo, kad kaip pagrindinę kūrinis vienijančią temą pasirinkę anachronistinį saviraiškos imperatyvą, jie bando save priešpastatyti XX a. 10-ajame dešimtmetyje iškilusios menininkų kartos kūrybai. Troškimas formuoti alternatyvą šiuolaikinio meno isteblišmentui, jį kritikuojant, pašiepiant jo atstovams būdingą per didelį rimtumą ir conceptualumą, bet naudojant tuos pačius įteisinimo mechanizmus K. Šapokos poziciją meno lauke daro gana dviprasmišką. Šią savo kaip menininko laikyseną jis pats vėliau apibendrina kaip bandymą

išlikti antiįvaizdžio plotmėje, „iškristi iš diskurso“, nedalyvauti, būti nereprezentatyviam, lokaliai, (pseudo)provincialiam, antibendruomeniškam, retrogradiškam. Tai reiškia daugiau ar mažiau sąmoningą antikarjerizmą (kaip atsaką į dešimtojo dešimtmečio menininkų, dailėtyrinink(i)ų, funkcionierių etinį veidmainiavimą ir liguistą garbėtrošką) ir pan.<sup>522</sup>

Įvairiapusė K. Šapokos veikla veikiausiai jam yra vienas iš būdų kompensuoti nerealizuotas menines ambicijas, išlaikyti tariamą kūrybinę autonomiją ir kartu atkreipti į save dėmesį jei ne kaip į menininką, tai kaip į kritiką ar kuratorių.

K. Šapokos kuravimo praktika taip pat gana nuosekliai orientuota į kovą prieš galios institucijų formuojamą šiuolaikinio meno įvaizdį. Parodose jis siekia parodyti ir įtraukti į šiuolaikinio meno diskursą tuos kūrėjus, kurie, kaip ir jis pats, nesistengia „atitikti“ kanoninių šiuolaikinio meno tendencijų. Tarp jo kuruotų parodų dalyvių – jo kritiškai vertinamos XX a. 10-ajame dešimtmetyje iškilusios kartos atstovai – Evaldas Jansas, Dainius Liškevičius, Konstantinas Bogdanas jaunesnysis, karjeros pradžioje su ŠMC glaudžiai bendradarbiavę Svajonė ir Paulius Stanikai, taip pat jaunosios kartos kūrėjai. Nuolatiniai jo parodų dalyviai – tapytojai Gintaras Znamierowski, Rolandas Rimkūnas, B. Kasparavičiūtė, Donatas Srogis, Rolandas Rimkūnas, Jonas Zagorskas, kurie taip pat pradėjo kūrybinę veiklą XX a. 10-ajame dešimtmetyje, bet dėl įvairių aplinkybių neįsiliejo į pagrindinį šiuolaikinio meno „srautą“ ir liekantys jo užribyje. Panašu, kad svarbiausias K. Šapokai parodų dalyvių atrankos kriterijus – kuratoriui artima menininkų pasaulėžiūra: jų kūrinuose išvelgta laisvė pasiduoti pirminiam ir institucijų dar „nesuformatuotam“ kūrybiniam impulsui, buvimas kritišku savo paties ir vietos meno terpės atžvilgiu. Taigi labiausiai jam imponuoja tie menininkai, kurie

---

<sup>521</sup> Šalia vieno iš parodos kūrinių – performanso *Sapnas ir konvencija* (2008–2009), kurio metu K. Šapoka skaitė pranešimą mokslinėje konferencijoje „Psichoanalitinių idėjų sklaida XX a. Vakarų kultūroje“ ir tuo pat metu viešai šlapinosi į stiklinę – eksponuotas prizas, kurį menininkas gavo už šį originalų pranešimą.

<sup>522</sup> „Metus trukęs pokalbis apie knygą, istorijų rašymą, įsivaizduojamas ir tikras (ne)priklausomybės kovas Lietuvos meno scenoje“, *op. cit.*, p. 25.



„išreiškia save“, kūrinuose reflektuoja savo socialinę situaciją, meninę veiklą suvokia ne kaip karjeros, o kaip egzistencinį pasirinkimą. Kuratoriaus misija tokiose parodose – būti tarpininku tiesiogine šio žodžio prasme: nesikišančiam į individualius kūrėjų sprendimus, neribojančiam jų saviraiškos laisvės, bet vienijančiam juos pagal tam tikrą temą, sukuriančiam terpę juos parodyti.

Viena pirmųjų jo kuruotų parodų *Mūsų laikų herojai* 2009 m. vyko Vilniuje esančiame Jono Meko vizualiųjų menų centre (JMVMC). Joje dalyvavo Paulius Arlauskas ir Gediminas Beržinis, Rokas Dovydenas, Ugnius Gelguda, Benigna Kasparavičiūtė, Aistė Kirvelytė, Dainius Liškevičius, curaređg ir Dainius Labutis, Paul Paper, Algis Ramanauskas, Andrius Šidlauskas, Marius Valančius, Jonas Zagorskas, Gintaras Znamierowski. Pasak kuratoriaus, ši paroda buvo apie „herojaus sąvokos difuziją ir transformacijas“<sup>523</sup>, ja buvo siekiama

sugrįžti atgal ir perrašyti „Mūsų laikų didvyri“ [XIX a. rusų poeto M. Lermontovo romaną – J.F.] arba bent jo prologą, derinant tekstą, metatekstą ir buitines blevyzgas, skirtingus autorius, jų intencijas, prieštaringas sociokultūrinės terpes ir kelias medijas, kurių kiekviena turi ilgesnę ar trumpesnę herojiškumo vaizdavimo istoriją“<sup>524</sup>.

Parodos pavadinimas ir kuratoriaus įvardytas parodos tikslas aiškiai išreiškė siekį sudaryti naują, „tikrų“ laikmečio herojų-menininkų sąrašą ir integruoti jį į vietos meno diskursą. K. Šapokos minimo „perrašymo“ akto metu bandyta atsižvelgti į menininkų ketinimus, jų artimiausios aplinkos poveikį ir tariamai nesvarbius asmeninius dalykus – visas sąlygas ir aplinkybes, kurios tarsi praleidžiamos didžiųjų institucijų rašomoje šiuolaikinio meno istorijos versijoje.

Dalis darbų komentavo ir vaizdavo šiuolaikinės masinės kultūros herojus: Lietuvos krepšininkus (B. Kasparavičiūtės tapybos darbų ciklas), politikus (A. Ramanausko dirbiniai su Rusijos prezidentų atvaizdais), populiarios kultūros atstovus (Dariaus Gerasimavičiaus ir Dainiaus Labučio *Neliesti* – lietuviškos popkultūros žvaigždžių atvaizdų kolekcija stiklinėje vitrinoje). Kitų darbų autoriai įvairiomis priemonėmis gilinosi į tai, kaip konstruojamas herojų įvaizdis: A. Kirvelytės tapybos drobės, kuriose iš senų ir naujų laikraščių iškarpų pertapomos scenos, vaizduojančios moteris ir komentuojančios jos padėtį visuomenėje [il. 35–36]; Jono Zagorsko tapybos drobė, kurioje pavaizduota scena su žymaus futbolo

<sup>523</sup> *Mūsų laikų herojai*: Parodos anotacija, in: Jono Meko vizualiųjų menų centro tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-11-02], [www.mekas.lt](http://www.mekas.lt)

<sup>524</sup> *Ibid.*

vartininko Zinaido Zidaine'o išpuoliu prieš kitos komandos žaidėją ir pan. Atskiri autoriai – D. Liškevičius, U. Gelguda kūrinuose pratęsė ankščiau pradėtus kūrybinius tyrimus, tiesmukai jų nesiedami su parodos tema. Daugeliu atvejų nesudėtingos kūrybinių koncepcijos, nereikalaujančios papildomų paaiškinimų, lengvai atpažįstami kūrybinių herojai kūrė lengvo, žaismingo ir plačiai publikai nesunkiai suvokiamo šiuolaikinio meno išpūdį. Veikiausiai tai buvo kuratoriaus sumanymo dalis ir kartu atspindi jo pažiūras: šiuolaikinis menas turėtų būti demokratiškas, betarpiškai veikti žiūrovą, be užuolankų ir kritiškai kalbėti apie pažįstamą nūdieną ir kasdienybę.

Dar viena K. Šapokos taip pat JMVMC 2010 m. kuruota paroda *Laisvalaikis, sportas, kultūra* pasižymėjo panašiais bruožais. Joje rodyti G. Znamierowskio, J. Valatkevičiaus, D. Srogio, E. Janso, B. Kasparavičiūtės tapybos kūriniai, A. Ramanausko tekstilės dirbiniai, ir keletas medžioklės trofėjų iš kuratoriaus išgalvoto personažo Pšemislovo Mikalkevičiaus privačios kolekcijos. Vietoje kuratorinį sumanymą paaiškinančio teksto K. Šapoka perrašė 1997 m. vyresnės kartos menotyrininkės Nijolės Tumėnienės tekstą, parašytą menininkų grupės *Individualistai* parodos katalogui<sup>525</sup>. K. Šapokos tekstas skelbė, kad jo kuruojamos parodos dalyviai „individualistai [...] susitelkę prieš postmodernizmo propaguojamą kultūrą be idealų, be tradicijų, be ateities ir praeities“<sup>526</sup>, kurie „viską niveliuojančiai postmodernistų nuostatai mėgina priešpastatyti tautiškumą – ne tiesmuką, o žymiai imlesnės apimties, ne apibrėžtą tautinių motyvų ar tam tikrų stiliaus požymių, o sukaupusį dvasinę tautos patirtį“<sup>527</sup> [il. 37–38]. Skambiais programiniais pareiškimais vėlgi siekta pašiepti svarbių parodų koncepcijų retoriką, sukelti žiūrovams ironišką šypsni, o profesionalius apžvalgininkus paskatinti ieškoti „užslėptų“ prasmų ir šiame kuratoriaus sumanyme, ir parodos kūrinuose. Šis K. Šapokos gestas iliustratyviai parodo, kad jis gerai perpratęs įprastus meno įteisinimo mechanizmus ir jais sumaniai manipuliuoja.

Pagal nerašytą susitarimą šiuolaikinio meno parodas dažniausiai lydi kuratorių koncepcijų aprašymai, atliekantys paaiškinančią ir reprezentacinę funkciją, bet galintys iš dalies „atleisti“ parodos kūrėją nuo įsipareigojimų toliau aiškinti žiūrovams prasmines

---

<sup>525</sup> Paroda vyko ŠMC, joje buvo pristatyti tapytojų grupės *Individualistai* narių kūriniai. Šią grupę 1993 m. įkūrė tapytojas Aloyzas Stasiulevičius, jos veikloje skirtingu metu dalyvavo tapytojai Augustinas Savickas, Jonas Čeponis, klaipeidiečiai Algimantas Jusionis, Vydas Pinkevičius, grafikai Algis Kliševičius, Algis Švažas, Ieva Labutytė ir kt.

<sup>526</sup> Kęstutis Šapoka, „Laisvalaikis, sportas, kultūra – žmogų lavinantys ir puošiantys veiksniai“, in: *Idealios perspektyvos triukai / Laisvalaikis, sportas, kultūra: Parodų katalogas*, Vilnius: Jono Meko vizualiųjų menų centras, 2010, p. 6.

<sup>527</sup> *Ibid*, p. 7.

parodos gijas, paliekant jiems laisvę tai daryti patiems<sup>528</sup>. Vietoje parodos koncepcijos pateikę skambų retrogradinę manifestą, K. Šapoka atlieka sau patikėtą mediatoriaus misiją ir iš šono stebi išprovokuotas kritines reakcijas<sup>529</sup>. Šias reakcijas galėjo sukelti ir parodos dalyvių sąrašas. A. Ramanauskas-Greitai ir J. Valatkevičius nėra baigę meno studijų<sup>530</sup>, dar vienas jos dalyvis – iš viso išgalvotas personažas. Apibūdinant visų dalyvių kūrybą kaip kovojančią už tautinio meno idealus, K. Šapoka tuo pačiu teigė, kad jo iškelti herojai formuoja tikrąjį „tautinio“ meno kanoną. Pasak M. Krikštopaitytės, ši K. Šapokos paroda – „tai veikiau atlapaširdžių ir nelabai ko paisančių žmonių kolektyvinis pasakojimas apie pasivaikščiojimus normalios būsenos užribiais, kultūringo elgesio su tykančia beprotybe formos“<sup>531</sup>. Atkreipdama dėmesį į šios kūrybos autorių (išskyrus A. Greitai kūrybinę veiklą, kurią ji pavadino „pažodiška“<sup>532</sup>) nuoširdumą ir įprastų kūrybos konvencijų nepaisymą, kritikė palaikė K. Šapokos sumanymą pristatyti šiuolaikinio meno „marginalų“ kūrybą ir įžvelgė joje maišto potencialą. Kita parodos recenzentė, meno kritikė Eglė Juocevičiūtė, į parodą pažiūrėjo kritiškiau, susiedama joje išsakomą poziciją su K. Šapokos kultivuojama kritiškumo samprata:

Kęstutis Šapoka yra pagarsėjęs įžvalgų kūrėjas. Dažniausiai įžvalgos būna dekonstruojančios, atskleidžiančios sociopolitines vieno ar kito reiškinių struktūras. Dažnai įžvalgos būna neigiančios paviršinį, malonesnį to reiškinių supratimą. *Dažnai įžvalgos būna neigiančios ką nors*<sup>533</sup>.

Pamėginusi apibendrinti po parodos apžiūros likusį kartėlį, kritikė pripažino, kad veikiausiai iš jos buvo tyčiojamasi, kad ji privalėjo parodoje „įžvelgti keliasluoksnę paslėptą prasmę“<sup>534</sup>, bet nesugebėjo to padaryti. Savo straipsnį ji pabaigė tokiais žodžiais: „Paroda manęs

<sup>528</sup> Pasak paties K. Šapokos, šioje parodoje nebuvo jokių užslėptų prasmų: „[...] kūrinių nebandau pritempinėti prie kokios naujos, neregėtos koncepcijos, nes po parodos pavadinimu nėra jokių paslėptų prasmų. Laisvalaikis reiškia laisvalaikį, sportas – sportą, na, o kultūra – kultūrą. Ir visi parodos kūriniai, objektai labai aiškiai, neklaidindami žiūrovų painiomis trydomis, apie tai kalba“. Aistė Bimbirytė, „Svečiuose pas pusdievius. Pokalbis su Kęstučiu Šapoka apie parodą „Laisvalaikis, sportas, kultūra“, in: *Kulturpolis.lt* [interaktyvus], 2010 03 17, <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/406/lang/1/nID/4557>

<sup>529</sup> Apie kuratoriaus iš anksto suplanuotą kritinės recepcijos planą, siekį sukurstyti dar daugiau diskusijų, liudija ir, kaip manoma, paties K. Šapokos, pasirašiusio profesoriaus Vytauto Bukausko-Matuko pseudonimu, parašyta itin kritiška parodos recenzija. Žr. „Man jūsų taip pat gaila, Kęstuti Šapoka!“, in: *Artnews.lt* [interaktyvus], 2010 03 30 [žiūrėta 2014-11-06], <http://www.artnews.lt/man-jusu-taip-pat-gaila-kestuti-sapoka-5398>

<sup>530</sup> A. Greitai – žinomas televizijos laidų vedėjas, pramogų pasaulio atstovas, pagarsėjęs savo necenzūrine leksika ir atvira kritika jam nepatinkantiems reiškiniams ir personoms, J. Valatkevičius – menotyrininkas, dirbęs parodų kuratoriumi ŠMC, bendradarbiavęs su R. Diržiu ir jau ilgą laiką dirbantis reklamos sferoje.

<sup>531</sup> Monika Krikštopaitytė, „Elgesio su beprotybe formos“, in: *7 meno dienos*, 2010 03 19, p. 5.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>533</sup> Eglė Juocevičiūtė, „Neiššifruojami išsireiškimai. Paroda „Laisvalaikis, sportas, kultūra JMVMC“, in: *Artnews.lt* [interaktyvus], 2010 03 20, [žiūrėta 2014-11-04], <http://www.artnews.lt/neissifruojami-issireiskimai-paroda-laisvalaikis-sportas-kultura-jmvmc-5243>, kursyvas mano.

<sup>534</sup> *Ibid.*

neįtikino kaip lietuviško šiuolaikinio meno istebliškumo alternatyva. Matyt esu „tendencingai mūsų rašomos dailės istorijos“ auka<sup>535</sup>. Šios kritikės mintys tik patvirtina, kad toks parodos efektas buvo veikiausiai numatytas paties kuratoriaus. Suvokdamas jo pristatomų menininkų kūrybą kaip programiškai maištingą ir kuriančią atsvarą suformuotam šiuolaikinio meno kanonui, K. Šapoka ją konceptualizuoja taip pat kurdamas maištingus šūkius, pompastiškus parodų pavadinimus, darydamas tiesmukas nuorodas į vietos meno ir kultūros kontekstą ir jame galiojančius meno įteisinimo mechanizmus.

Apie kryptingą siekį perrašyti vietos šiuolaikinio meno istoriją, įtraukti į ją autorius, kurie, kuratoriaus požiūriu, daug geriau reprezentuoja šiuolaikybę, nei instituciškai įtvirtinti menininkai, byloja ir kitos K. Šapokos kuruotos parodos. 2010 m. JMVMC vykusioje parodoje *Idealios perspektyvos triukai* dalyvavo fotografas Antanas Sutkus, K. Bogdanas jaunesnysis, G. Znamierowski, fotografas Darius Vaičekauskas, rašytojas Rolandas Rastauskas, menotyrininkas ir kuratorius Virginijus Kinčinitis, Ričardas Bartkevičius, Aušra Kiudulaitė, Kristijonas Miliūnas, Robertas Gritėnas, Rolandas Rimkūnas, Svajonė ir Paulius Stanikai, Donatas Sruogis ir Adomas Danusevičius. Pasak kuratoriaus, tokią eklektišką parodos dalyvių, kurie galbūt niekada nesusitiktų bendrame projekte, kompaniją jis subūrė specialiai, kai kuriems autoriams buvo pasiūlyta atsisakyti jų įprasto amplua ir parodai sukurti vizualaus meno kūrinį<sup>536</sup>. Šio sumanymo rezultatas – grupinė paroda, kurioje autoriai išreiškia savo asmeninius požiūrius į skirtingas perspektyvos sampratos reikšmes (ideologinę, laiko, erdvės ir kt.) Kaip ir kitos K. Šapokos parodos, ši buvo vizualiai įspūdinga, apjungianti skirtingas medijas – fotografijas, video, tapybą, piešinius, skaitmeninius atspaudus, tekstilės dirbinius, erdvės ir interaktyvias instaliacijas, o žiūrovui buvo palikta pačiam spręsti, kokias temas ir kokių aspektu kūrinuose gvildeno itin skirtingi autoriai. Žvelgiant iš kuratorystės diskurso pozicijų, parodą būtų galima pavadinti kuratoriniu eksperimentu, kai eksperimentuojama su pačiu kuratoriaus darbo procesu. Kaip pripažino pats K. Šapoka, jam buvo tiesiog įdomu sutelkti į bendrą parodą itin skirtingus kūrėjus, juos įkalbėti dalyvauti parodoje, kalbėtis apie parodos temą, įkalbėti pasirodyti kitame, nei jiems įprastas, amplua<sup>537</sup>. Šio eksperimento rezultatas – ne vien paroda su daugeliu meno publikai žinomų vardų, bet ir tam tikra žiūrovų išankstinių nustatymų ir lūkesčių patikra. Šis eksperimentas galėjo būti sėkmingesnis, jei kuratorius būtų aiškiau išdėstęs publikai, koks buvo ne formalus

---

<sup>535</sup> *Ibid.*

<sup>536</sup> *Idealios perspektyvos triukai*: vaizdo reportažas, autorius – E. Jansas, in: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos tinklalapis [interaktyvus], 2010 09 27, [žiūrėta 2014-11-05], <http://www.letmekoo.lt/letmekoo-ty-11-paroda-idealios-perspektyvos-triukai-lt/>

<sup>537</sup> *Ibid.*

(surinkti skirtingus dalyvius), o idėjinis parodos kūrimo išeities taškas – kokios idėjos buvo komunikuojamos skirtingiems menininkams. Jeigu jis būtų apie tai užsiminęs, paroda atsiskleistų ne vien kaip ne itin aiškaus turinio bendradarbiavimo projektas, įgautų daugiau prasminių niuansų.

Reikšmingiausiais Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos perrašymo aktais K. Šapokos kuravimo praktikoje galima laikyti jo inicijuotas minėtų tapytojų G. Znamierowskio ir D. Srogio parodas, surengtas jau po 2010 m. Tai – *Postmodernizmo aukoms atminti: Gintaras Znamierowski / Donatas Srogis. 1988–1995 konceptualizmas* (JMVMC, 2011); *Žmogus, kultūra, poreikiai: mylėti kultūrą – pažinti save – suprasti kitus. Gintaras Znamierowski / Donatas Srogis 1988–2012* (Marijos ir Jurgio Šlapelių namai-muziejus, 2012). Šiose parodose kuratorius itin aiškiai artikuliuoja savo poziciją šių nepelnytai didžiųjų institucijų pamirštų menininkų kūrybos atžvilgiu, koreguodamas oficialią XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos meno istoriografijos versiją. Pasak K. Šapokos, minėtą dešimtmetį „galime suvokti ir kaip „priepuolinį“ laiką, kai viena globali istorijos versija (taip pat jos institucijos) miršta, o kita dar tik formuojasi“<sup>538</sup>, o šiuo laikotarpiu minėtų menininkų kūryboje išvelgiama „kelių skirtingai išgyvenamų laikų idėja“<sup>539</sup>. Peržiūrėjęs G. Znamierowskio ir D. Srogio performansų ir akcijų dokumentaciją, koliažus ir piešinius, K. Šapoka jų kūrybą susistemina pagal taktikas ir atliekamas funkcijas, interpretuoja jų intencijas. Galiausiai jis prieina išvadų, kad ši kūryba – pozityviai netikėta, neeksponuota parodose, nedalyvavusi ir nedalyvaujanti naujos istorijos rašyme, bet gali „retrospektyviai tą istoriją papildyti“<sup>540</sup>.

Atlikdamas archyvinės medžiagos tyrimą, jis remiasi vizualiomis ir konceptualiomis menininkų kūrybos sąšaukomis su meno istorikų pripažintų ir įteisintų menininkų grupių – Maskvos konceptualistų, „Post-Ars“, „Žalias lapas“, „Prarastoji karta“ ir kitų veikla. Jis pabrėžia, kad skirtingai nuo kitų Sąjūdžio ir pirmaisiais nepriklausomybės metais Lietuvoje veikusių menininkų grupių, G. Znamierowski ir D. Srogis vadovavosi kitomis estetinėmis ir politinėmis nuostatomis: jiems rūpėjo ne kritikuoti sovietinę sistemą, o indiferentiškai „preparuoti“ lokalią socio-estetinę ir socio-istorinę erdvę, vadovaujantis principu „taip, kaip yra“<sup>541</sup>. Ši K. Šapokos įžvalga gerai paaiškina ir kartu reziumuoja jo paties kaip menininko ir kuratoriaus kūrybinę poziciją. Kaip menininkas jis pasirenka rodyti „nepagražintą realybę“, artikuliuoti savo santykį su ja. Tuo būdu jis siekia įsitvirtinti kaip savo laikmečio ir aplinkos

---

<sup>538</sup> *Postmodernizmo aukoms atminti: Gintaras Znamierowski / Donatas Srogis. 1988–1995 konceptualizmas: Parodos katalogas*, Vilnius: Jono Meko vizualiųjų menų centras, 2011, p. 2.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 4.

problemas gvildenantis kūrėjas, neveikiamas institucijų suformuoto požiūrio į šiuolaikinį meną, jo vertinimo kriterijus, nors savęs legitimacijas naudoja jau „patikrintą“, kitų menininkų „išrastą“ raiškos priemonių arsenalą. Kurdamas parodas, jis taip pat stengiasi laikytis „nesikišimo“ į individualius menininkų kūrybinius procesus pozicijos, vienija juos pagal jo požiūriu jiems būdingas kūrybines nuostatas. Jo formuluojamos parodų koncepcijos siekia ironiškai pašiepti institucionalizuotos Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos rimtumą, o siūlymai formuoti alternatyvias šios istorijos versijas remiasi siekiu pristatyti jo kartos ir kitus į pagrindinių institucijų parodas (dar) neįtraukiamus autorius kaip „kitoniškus“ tiek estetiniu požiūriu, tiek deklaruojama menine ir visuomenine pozicija.

#### **4. 2. Kuravimas kaip aktyvizmas ir atminties politika: Laimos Kreivyтės projektai**

Meno kritikė, poetė, visuomenės veikėja, lyčių teisių aktyvistė, su įvairiomis šiuolaikinio meno institucijomis ir muziejais bendradarbiaujanti nepriklausoma kuratorė Laima Kreivyтė savo parodomis taip pat ardo ir perkuria Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos kanoną. Jai būdinga parodų kūrimo metodologija artima politinio aktyvizmo sampratai, siejamai su feminizmo ir kitais emancipaciniais judėjimais. Analizuojant L. Kreivyтės parodų ir kitų kūrybinių projektų kūrimo principus, atskleidžiama, kaip ji siekia keisti šiuolaikinio ir sovietmečio Lietuvos meno istoriją.

L. Kreivyтės kuravimo praktikų prasmė geriausiai atsiskleidžia įvertinant visą jos kūrybinės veiklos kontekstą, įskaitant kritikos tekstus ir meno praktikas<sup>542</sup>. Kaip meno kritikė ir kuratorė L. Kreivyтė debiutavo XX a. 10-ojo dešimtmečio viduryje, po studijų VDA<sup>543</sup>, 1995 m. organizavo šios akademijos studentų parodą iš ciklo „Studentų meno dienos“. Jau ankstyviesiems jos kritiniams tekstams būdinga poetiška kalba, meno kūrinių kontekstualizavimas kone taktilinėje plotmėje, per tekstą maksimaliai prie jų priartėjant ir konceptualizuojant patirtus įspūdžius. Pasak L. Kreivyтės, rašydamas kritikas reaguoja ne į patį šiuolaikinio meno kūrinį, o į jo nurodytus kontekstus, o tekstuose ji nepaiso teorinio nuoseklumo, sąmoningai akcentuoja paradoksalius ir netikėtus dalykus, kurie suardo jos

---

<sup>542</sup> L. Kreivyтė yra viena iš anoniminių menininkų grupės „Cooltūristės“, susibūrusios 2005 m. ir kuriančios meninius projektus – performansus, intervencijas, kitus kūrinius, kritiškai analizuojančios viešąjį diskursą, akcijų sumanytoja ir dalyvė.

<sup>543</sup> 1989–1995 m. ji mokėsi Vilniaus dailės akademijos Dailės teorijos ir istorijos katedroje, 1999–2000 m. stažavosi Vidurio Europos universitete (CEU) Budapešte, Vengrijoje (Kultūros ir lyčių studijos).

pačios ir skaitytojų išankstinį žinojimą<sup>544</sup>. Taigi galima sakyti, kad ankstyvuose meno kritikos tekstuose L. Kreivytė derino individualizuotą kūrinių patyrimą su kontekstine analize, kritinę veiklą suvokdama kaip gebančią keisti išankstinius kritiko ir žiūrovų nusistatymus ir meno vartojimo įpročius. Kiek vėliau, jai pradėjus kuruoti parodas, jos požiūris į meno kritiko veiklos funkcijas pasikeičia. Kritiką ji palaipsniui ima suprasti kaip politinę veiklą, galinčią ne vien keisti nuostatas, bet ir įgyti platesnį, išeinantį už meno lauko ribų rezonansą. 2004 m. Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcijos surengtoje konferencijoje L. Kreivytė skaitė pranešimą pavadinimu „Kritikė kaip mičiurinė“, kur apžvelgė meno kritikių Lietuvoje padėtį, jų atliekamą milžinišką, svarbų darbą ir nepakankamą jo įvertinimą tiek finansine, tiek simboline prasme, ir apibrėžė keletą jos kūrybai iki šiol svarbių kritinės veiklos gairių:

[...] kritika, skirtingai nuo į praeitį atsigręžusios istorijos ir į ateitį projektuojančios ideologijos, yra *dabartinė*. Aktualumas, greita reakcija ir staigus suvartojimas ir yra tos savybės, kurios išskiria kritiką kitų teorinių diskursų kontekste. [...] svarbu ne tik kas ir kaip rodo, bet ir ką nori pasakyti. O kritikei svarbiausia, kaip tas „pasakymas“ rezonuoja platesniame socialiniame, kultūriniame, politiniame ir t.t. kontekste<sup>545</sup>.

Laikantis tokio požiūrio, tampa svarbu atrasti adekvačias kritinės raiškos formas – aktualias, betarpiškas ir veiksmingas, galinčias pasiekti ir paveikti įvairiausią auditoriją ir „galios diskursą pastūmėti į krizę“<sup>546</sup>. Tokiomis L. Kreivytei greta kritinių tekstų rašymo tampa parodų kuravimas ir meniniai veiksmai, kuriuos ji inicijuoja ir vykdo kartu su menininkų grupe „Cooltūristės“.

Į anoniminę grupę „Cooltūristės“ susiburiančios menininkės kuria intervencijas, videoperformansus, audiovizualines instaliacijas ir kitus viešosios erdvės sampratą, lyčių disproporciją mene, galios diskursą kvestionuojančius kūrinius. Lietuvoje šios grupės kūriniai buvo pristatyti kaip vienas iš institucinės kritikos pavyzdžių<sup>547</sup>, tarptautiniu mastu jie

---

<sup>544</sup> Laimos Kreivytės, Raimundo Malašausko, Agnės Narušytės ir Jono Valatkevičiaus pokalbis „Jauna kritika: teksto nemalonumai“, in: *Kultūros barai*, 1999, Nr. 4, p. 25, 28.

<sup>545</sup> Laima Kreivytė, „Kritikė kaip mičiurinė“, in: *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, p. 30, kursyvas teksto originale.

<sup>546</sup> Laima Kreivytė, „Dailės kritikos praktika: teorijų perdirbimas ar aktyvizmas?“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 1, p. 32.

<sup>547</sup> Parodoje *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* šių menininkų akcija *Herojų kultui – ne!*, vykusi K. Šapokos parodos *Mūsų laikų herojai* atidarymo metu, buvo pristatyta skiltyje „Institucinė kritika“ kaip vienas iš muziejaus kritikos pavyzdžių.

pristatyti įvairiose šiuolaikinio meno parodose<sup>548</sup>. Kaip galima nesunkiai spėti iš grupės pavadinimo, jis siejasi su kultūra, turizmu ir kultūrizmu bei anglišku žodžiu *cool* (vartojamu slengo prasme). Jis taip pat tiesiogiai siejasi su L. Kreivytės mėgstamomis poetinėmis improvizacijomis, kurių gausu jos kritiniuose tekstuose, tad galima spėti, kad ji yra pagrindinė šios grupės susibūrimo iniciatorė, taip pat įtraukianti jos kuriamus kūrinius į savo kuruojamas parodas<sup>549</sup>. Grupės veikla, kurią galima laikyti gana tipiniu meninio aktyvizmo srities reiškiniu, praktikoje taip pat realizuoja menotyrininkei svarbias teorines ir kritines nuostatas, o kritinę ir politinę šių kūrinių orientaciją išryškina ir jų tekstiniai komentarai. Pavyzdžiui, vienas ankstyvųjų kūrinių – meninė intervencija *Mis(s)apropriacija* (2005) – kai menininkės prie Petro Mazūro skulptūros *Žmogus*, 1991 m. iškilusios prie M. Žilinsko paveikslų galerijos Kaune, pritvirtino iš rožinės medžiagos pasiūtas kregždės, „pasiskolintas“ iš kitos skulptūros – 1964 m. sukurtos Juozo Mikėno *Pirmosios kregždės*, stovinčios prie Nacionalinės dailės galerijos Vilniuje. Šis kūrybinis veiksmas kūrinio anotacijoje aiškinamas kaip universalų žmogų žyminčios nuogo vyro skulptūros tapimas alegorija, kurios reikšmę nusako simboliniai atributai<sup>550</sup>. Kertine čia tampa L. Kreivytės išrasta *mis(s)apropriacijos* sąvoka, kuri reiškia „kartu ir „moterišką“ apropiaciją ir „klaidingą“ pasisavinimo interpretaciją“, siekiančia užgrobti viešumą<sup>551</sup>.

2008 m. grupės „Cooltūristės“ sukurto videodarbo *Didysis penetratorius*, kuriame vaizduojama „Tate Modern“ muziejaus Londone fone „vemianti“ mergina, aprašas skelbia, kad tai – „performatyvi patriarchalinės meno pasaulio struktūros, įkūnytos kalboje ir muziejuje, kritika“<sup>552</sup>. Šie ir panašūs kūrinių prasmų aiškinimai sukuria išpūdį, kad kūrinių estetinė vertė nėra tokia svarbi, kaip gana tiesiogiai „transliuojamas“ pranešimas. Tekstuose žiūrovui paaiškinama, kas tiksliai vyksta tuo ar kitu atveju ir kaip šį pranešimą reikėtų suprasti. Kaip pastebėjo meno istorikė Lena Prents, moteriško žvilgsnio perspektyva ir XXI a. išlieka aktuali, tačiau „Cooltūristės“ kūriniuose labiau kelia ir lokalizuoja problemas ir idėjas, bet jų neišplėtoja, neparemia estetinėmis priemonėmis, todėl kūriniai kaip visuma

<sup>548</sup> Tarp grupinių parodų paminėtinos šios: *Re.Act Feminism 2 – A Performing Archive*, Berlyno meno akademijoje (2013), *Kosmoso keliautojai*, AR/GE Kunst galerija, Bolzano (2013); *Susitikimas. Pavogta Praeitis*, Klaipėdos kultūros komunikacijų centras, Gdanskas, Lažnios šiuolaikinio meno centras (2014).

<sup>549</sup> Pavyzdžiui, viena išsamiausių grupės „Cooltūristės“ produkcijos retrospektyvų – paroda *Susitikimas. Pavogta praeitis*, kurioje taip pat rodyti ir Kristinos Inčiūraitės kūriniai, buvo kuruota L. Kreivytės, šios grupės kūriniai taip pat buvo pristatyti L. Kreivytės kuruotame įvykių cikle *Mediacijos* parodoje *Lietuvos dailė: 18 parodų* ŠMC, 2012 m.

<sup>550</sup> *Susitikimas. Pavogta Praeitis*: Parodos katalogas, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, 2013, p. 4.

<sup>551</sup> Laima Kreivytė, „Dailės kritikos praktika: teorijų perdirbimas ar aktyvizmas?“, p. 34.

<sup>552</sup> *Susitikimas. Pavogta Praeitis*, p. 8.



kuria dirbtinumo įspūdį ir labiau primena edukacinę medžiagą<sup>553</sup>. Sutinkant su šia įžvalga, vis dėlto reikia pripažinti, kad jų keliami klausimai aktualūs šiuolaikinėje pilietinėje visuomenėje, tad veikiausiai jų komentarai meninėmis priemonėmis gali tikėtis sulaukti dėmesio ne vien meno lauke.

L. Kreivytės kuravimo praktikos idėjiniu požiūriu turi daug sąlyčio taškų su jos aktyvistine ir meno kritikės veikla, perskyra tarp kurių laikui bėgant vis labiau dyla. Neatstovaudama jokiai konkrečiai institucijai, ši kuratorė kuria ir šiuolaikinio meno, ir istorines parodas, savo kritines įžvalgas pritaikydama įvairių istorinių epochų menui apmąstyti ir konceptualizuoti. Skirtingai nei K. Šapoka, kuriam parodos yra viena iš didžiųjų meno institucijų veiklos kritikos platformų, o taip pat vieta sutelkti bendraminčius ir kolegas, L. Kreivytė į parodas kviečia skirtingas kartas ir meno pažiūras atstovaujančius, skirtingas medijas ir kūrybines strategijas pasitelkiančius autorius, tikėdamasi, kad jų susitikimas parodos erdvėje užmegs produktyvų prasmių ir reikšmių dialogą. Apie kuratoriaus kaip dialogo kūrimo iniciatoriaus, provokuojančio menininkus naujiems kūrybiniais iššūkiams, sampratą byloja ir kai kurie jos kuruotų parodų ir meninių įvykių pavadinimai: *Šuolis iš savęs. Menininko identitetas* (2005), *Dvigubas žaidimas* (2006), *1907:2007. Privatūs pokalbiai* (2007), *Mediacijos* (2012). Jos kuriamų šiuolaikinio meno parodų ir kitų inicijuotų įvykių idėjos dažnai kyla iš lokaliai aplinkos ir remiasi menininko ne vien kaip kūrėjo, bet ir kaip sąmoningo savo šalies piliečio kūrybinio potencialo realizavimo tyrimais.

L. Kreivytei būdingą meninio aktyvizmo poziciją iliustruoja keletas renginių, kurių idėjos gimė iš gyvos, spontaniškos pilietinės reakcijos į nedemokratiškus politinėje sferoje priimtus sprendimus. Pagrindinis jų tikslas – atkreipti plačios visuomenės dėmesį į juos, skatinti piliečių sąmoningumą, meninėmis priemonėmis komentuoti ir mėginti keisti susidariusią situaciją. Pavyzdžiui, 2009 m. Vilniaus grafikos meno centro galerijoje „Kairė-dešinė“ vos per dvi dienas ji surengė parodą *Už žmogaus teises – be cenzūros*. Tai – kritinė reakcija į Užsienio reikalų ministerijos sprendimą neleisti eksponuoti kelių lietuvių autorių kūrinių transseksualumo tema Ministerijos patalpose vykusioje parodoje *Menininkai – už žmogaus teises* (kuruoti ją buvo pakviestas E. Jansas), skirtai Tarptautinei žmogaus teisių dienai pažymėti. L. Kreivytės sudarytoje parodoje buvo rodomi iš parodos ministerijoje išcenzūruoti Akvilės Anglickaitės, U. Gelgudos, Alinos Melnikovos ir Adomo

---

<sup>553</sup> Lena Prents, „Modernizmas socialistyczny, feminizm i sztuka postsowiecka“, in: *Magazyn Sztuki w Sieci* [interaktyvus], 2013 [žiūrėta 2014-11-08], <http://magazynsztuki.eu/index.php/wydarzenia/199-modernizm-socjalistyczny-feminizm-i-sztuka-postsowiecka>

Danusevičiaus, Laisvydės Šalčiūtės, Kęstūčio Grigaliūno ir kitų autorių kūriniai. 2012 m. L. Kreivytė inicijavo bendrą menininkų grupių „Cooltūristės“ ir „nunu“ performansą *NDG – ne NSO* prie Nacionalinės dailės galerijos, kuri tuo metu buvo uždaryta lankytojams, nes joje vyko Lietuvos pirmininkavimo Europos sąjungos tarybai skirti renginiai. Prie galerijos esančios Juozo Mikėno skulptūros *Pirmosios kregždės* menininkai, skanduodami įvairius poetinius šūkius, daužė porcelianines lėkštes „su raginimais, reikalavimais ir linkėjimais naujiems ateiviams, kurie ruošiasi paversti galeriją biurokratų buveine“<sup>554</sup>.

Permainų meninėje aplinkoje siekė L. Kreivytės kartu su grupe „Cooltūristės“ inicijuota „ekskursija“ po ŠMC parodą *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*. Jos metu prisistačiusi kaip „nesamdyta gidė“ L. Kreivytė į kiekvieną parodos skyrių įterpė jos manymu nepelnytai neįtrauktų kūrinių reprodukcijas [il. 39]<sup>555</sup>. Ši intervencija – gana tipiškas šios kuratorės kritinis gestas, intervencija, siekianti formuoti kritinį požiūrį į meno sistemos funkcionavimą.

Tarp svarbesnių L. Kreivytės kuruotų šiuolaikinio meno parodų, kuriose svarstoma Lietuvos šiuolaikinio meno istorija ir kartu siekiama kūrybiškai peržiūrėti menininko vietą visuomenėje, paminėtina 2005 m. galerijoje „Vartai“ vykusio *Šuolis iš savęs. Menininko identitetas* (14-oji galerijos metinė paroda). Privačioje galerijoje „Vartai“, veikiančioje nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžios ir per tą laiką išmėginusioje įvairiausių institucinio identiteto kūrimo būdus, kuratorė sukūrė šiuolaikinio meno parodą, kurioje pakviesti menininkai „debiutuotų“ jiems neįprastuose amplua: pasirinktų ar pakeistų savo asmeninį „braižą“, išbandytų naujas meninės raiškos priemones, komentuotų savo pasirinktus menininkus / objektus / kūrinius ir tokiu būdu save „perkurtų“. Parodoje, greta galerijoje tuo metu paprastai pristatomų menininkų – Vilmanto Marcinkevičiaus, Sauliaus Vaitiekūno, Audriaus Gražio, naujai sukurtus kūrinius rodė Jurga Barilaitė, Eglė Ganda Bogdaniienė, „Cooltūristės“, Eimantas Ludavičius, Marija Teresė Rožanskaitė, Ričardas Šileika, Gintautas Trimakas, Marta Vosyliūtė, Jurgita Jasinskaitė, Patricija Jurkšaitytė, Konstantinas Bogdanas, Kęstutis Grigaliūnas, Eglė Kuckaitė. Vieni jų savo kūriniuose „komentavo“ didžiąsias istorines Lietuvos meno figūras, pavyzdžiui, tapytojo Ričardo Povilo Vaitiekūno kūrybos ypatybes (jo mėgtą naudoti storą dažų sluoksnį), arba M. K. Čiurlionio portretinį atvaizdą;

<sup>554</sup> Cit. iš *Lietuvos dailė: 18 parodų*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2012, p. 94.

Performansas buvo įtrauktas į L. Kreivytės kuruoto meninių įvykių ciklą *Mediacijos*, parodos metu vykusios ŠMC skaitykloje, programą.

<sup>555</sup> Žr. „Fotopasakojimas iš Cooltūristėjų ekskursijos po parodą „Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“ ŠMC“: in: *Artnews.lt* [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.artnews.lt/fotopasakojimas-is-coolturisciu-ekskursijos-parodoje-%E2%80%9Elietuvos-daile-2000%E2%80%932010-desimt-metu%E2%80%9C-smc-7527>

kiti išbandė naujas kūrybos medijas, dar kiti savo įprastomis kūrybos strategijomis svarstė apie šiuolaikinio menininko identitetą. Parodos prasmės raktu tapo jos pavadinimas ir Lietuvos meno istorijos žinios, nes be jų kūriniai galėjo ir netekti savo kritinio, ironiško ar konceptualaus „užtaiso“. Parodą apžiūrėjusi kritikė Jurgita Ludavičienė teigė patenkinusi savo smalsumą, sužinojusi „kokiems autoriams lietuviai jaučia pagarbą ir kokius metodus mielai skolinasi iš kitų.“<sup>556</sup> L. Kreivytės pasirinkta identiteto tyrimo tema tapo kūrybiniu iššūkiu menininkams ir pažinimo nuotykiu žiūrovams, nors identiteto (per)konstravimas ir įvyko meno lauko ribose.

Panašia „provokacija“ menininkams buvo grįšta ir kita L. Kreivytės „Vartų“ galerijoje 2006 m. kuruota paroda *Dvigubas žaidimas*. Šioje grupinėje parodoje kuratorė pasiūlė menininkams „tyrinėti ribas tarp to, kas tikra ir kas netikra, slapta ir atvira, oficialu ir konfidencialu, privatu ir vieša, normalu ir nenormalu, gyva ir negyva, natūralu ir dirbtina“<sup>557</sup>. Išskirdama šias binarines opozicijas, L. Kreivytė provokavo juos meninėmis priemonėmis prabilti apie šizofrenišką ir kartu neoliberalios visuomenės sąlygomis „normalią“ dviprasmišką egzistenciją. Ši idėja buvo pristatyta ir anksčiau sukurtuose, ir specialiai parodai sukurtuose kūriniuose. Parodoje dalyvavo grupė „Cooltūristės“, Eglė Kuckaitė, Jonas Gasiūnas, Ugnius Gelguda, Vilmantas Marcinkevičius, Marius Zavadskis, Eglė Vertelkaitė, Konstantinas Bogdanas, Redas Diržys, Konstantinas Gaitanži, Algis Lankelis, Rokas Dovydenas, Eglė Vertelkaitė ir kiti, o parodos visuma atskleidė itin plačią dvilypumo sampratos sklaidą: nuo menininko kaip aktyvisto pilietinės deklaracijos (R. Diržio performansas per parodos spaudos konferenciją [il. 40]) iki ikoninių (ir komerciškai sėkmingų) menininkų atvaizdų integravimo į grafikos atspaudus (E. Vertelkaitė). Kaip ir aukščiau aptarta paroda, *Dvigubas žaidimas* buvo sukurtas remiantis panašiais principais: kuratorė menininkams pasiūlė kūrybiškai interpretuoti jos sumanytą temą, susijusią su jų identitetu, interesų ratu, asmeniniais išgyvenimais, pozicija meno lauke.

Dar viena L. Kreivytės kuruota paroda, kurioje dialogui „susitiko“ Lietuvos tautinio meno klasikai bei šiuolaikiniai menininkai – 2007 m. galerijoje „Vartai“ vykusį *1907:2007. Privatūs pokalbiai*. 1907 m. vyko pirmoji Lietuvių dailės paroda, tad simboliškai pažymint šią sukaktį L. Kreivytė pasiūlė šiuolaikiniams menininkams įsijungti į pokalbį apie praėjusio šimtmečio meną, menininkus, identitetą, istoriją, ieškoti kūrybinio dialogo ir paralelių. Parodoje darbai buvo suskirstyti į keturis skyrius: portretų galerija, Čiurlionio fenomenas, lietuviška mokykla ir peizažo dvasia. Joje rodyti M. K. Čiurlionio, P. Kalpoko, P. Rimšos, K.

<sup>556</sup> Jurgita Ludavičienė, „Šuoliai identiteto link“, in: *Literatūra ir menas*, 2005 04 01, p. 4.

<sup>557</sup> *Dvigubas žaidimas*: Parodos anotacija, in: Laimos Kreivytės asmeninis archyvas.

Sklėriaus, A. Varno, ir A. Źmuidzinaviėiaus darbų originalai ir specialiai parodai sukurti Źiuolaikinių menininkų – Mariaus Zavadskio, Donato Jankausko, grupės „Cooltūristės“, Sigitos Maslauskaitės, Aistės Kirvelytės, Jurgos Barilaitės, Ugniaus Gelgudos, Roko Pralgausko kūriniai, o taip pat jaunųjų Lietuvos dizainerių sukurti darbai – kompiuterinis Źriftas *MKCiurlionis* (Rasa Źpokauskaitė), sukurtas išstudijavus tapytojo ir kompozitoriaus rankraščius, medinė kėdė *Kudirka* (Paulius Vitkauskas). Kūrinių padalijimas į skyrius pagal kūrybos motyvų, nuotaikų, temų sąšaukas tarp tautinio meno klasikų ir Źiuolaikinių menininkų siūlė vizualių išpūdžių ir tiesioginėmis asociacijomis grįstą parodos suvokimą, kuris gali suteikti atpažinimo džiaugsmą [il. 41–42]. Darbų sugretinimas ir ypatingai Źiuolaikinių menininkų kūriniuose gvildenama tautinio meno identiteto problematika atrodė ne kaip produktyvus dialogas tarp skirtingų kartų kūrėjų, o kaip Lietuvos meno istorijoje jau įtvirtintų vertybių, simbolių, verčių ir temų interpretacija ir „inventorizacija“ Źiuolaikinio meno priemonėmis. Tad koncepcijoje numatyti „pokalbiai“ vyko išankstinio žinojimo plotmėje ir nesiūlė originalių ir netikėtų išvalgų, galinčių praplėsti nusistovėjusius meno vertinimus ar padėti į jį pažvelgti iš kito požiūrio taško. Kūrinių gretinimas pagal nominalius kriterijus – komunikuojamas idėjas, vizualinį panašumą, tematiką ir pan. –L. Kreivytei gana būdinga parodų kūrimo strategija. Pasirinkdama mediatoriaus vaidmenį, ji siekia komunikuoti Źiuolaikinio meno produkcijos prasmes plačiai žiūrovų auditorijai, nors dalyvių ir kūrinių atrankos kriterijai neretai „uždaro“ kūrinius jos išvalgtų verčių sistemoje, pristato juos kaip turinčius baigtinį interpretacijų skaičių.

L. Kreivytės kuruotose XX a. antrosios pusės Lietuvos meno parodose *Moters laikas. Skulptūra ir kinas* (2010, kartu su E. Lubyte), Marijos Teresės Rožanskaitės *Rentgenogramos* (2013); Kęstučio Zapkaus *Tapybos retrospektyva* (2014) ir kitose, priešingai, sovietmeėiu sukurtų meno kūrinių sisteminimas pagal juose išvalgtą meninę ir visuomeninę problematiką siūlo aktualias Źio laikotarpio meno paveldo interpretacijas.

Sovietmeėio vizualiuoju menu L. Kreivytė susidomėjo 2000 m. pradėjusi VDA dėstyti XX a. antros pusės Lietuvos dailės istorijos kursą, o pristatydama jį parodose siekia produktyviai komunikuoti su Źiuolaikiniu žiūrovu, analizuoti kūrinius iš dabarties pozicijų, atskleisti tuos kūrybos aspektus, kurie iki Źiol nesusilaukė atidesnio tyrėjų žvilgsnio. 2009 m. Vilniaus kongresų rūmuose veikė L. Kreivytės kuruota Galinos Petrovos-Džiaukštienės paroda, kuri reprezentavo „kitą žvilgsnį“ į Źios menininkės, pradėjusios kurti XX a. 6-ojo dešimtmetyje, chruščiovinio kultūros „atšilimo“ laikotarpiu, kūrybą:

Petrovos moterys žaidžia rankinį [...], šaudo iš lanko, irkluoja, skalbia, darinėja žuvis, maudosi, dirba, šoka. Jos įkvepia veikti. Būtent todėl Galinos Petrovos kūriniai šiandien vėl atrodo aktualūs. Juos galima interpretuoti šiuolaikinių vizualumo teorijų kontekste ir atrasti tai, kas anksčiau liko „pražiūrėta“<sup>558</sup>.

Šią parodą iš dalies įkvėpė užduotis atrinkti lietuvių autorių nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio sukurtus kūrinius, pristatančius įvairius lyties reprezentacijos ir konstravimo aspektus tarptautinei grupinei parodai *Lyties patikra: moteriškumas ir vyriškumas Rytų Europos mene* (angl. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, 2009, MUMOK muziejus, Budapeštas, kuratorė – Bojana Pejič). Tarp kitų L. Kreivytės šiai parodai atrinktų kūrinių buvo ir G. Petrovos paveikslas *Moterys, valančios žuvis* (1969)<sup>559</sup>.

Dar viena sovietmečiu aktyviai kūrusi (ir nepriklausomybės laikotarpiu pratęsusi savo veiklą, tik naudodama skirtingas medijas) autorė, kurios kūrybą L. Kreivytė nuolat įtraukia į dabartinį meno diskursą – Marija Teresė Rožanskaitė. 2005-aisiais, dar menininkei gyvai esant, L. Kreivytė „Vartų“ galerijoje surengė jos sovietmečio laikų figūrinių asambliažų, piešinių ir fotografijų parodą *IstoriJOS istorija*, atskleidžiančią biografijos ir istorijos sąsajas. 2008 m. šios menininkės tapybos kūrinius ji pristatė greta šiuolaikinių menininkų darbų parodoje *PasiJOS* Kauno architektų namų galerijoje<sup>560</sup>. 2012 m. parodoje *Piešinio (at)mintis* galerijoje „Kairė–dešinė“ ji siekė „išryškinti dailininkei svarbių temų ir idėjų plėtotę per jų pasikartojimą skirtingose medijose“ ir ypač pabrėžė T. Rožanskaitės paveikslams būdingą keleriopo stebėjimo situaciją, į kurią įtraukiamas ir žiūrovas<sup>561</sup>. Išsami šios menininkės retrospektyva *Rentgenogramos* Nacionalinėje dailės galerijoje, pasak kuratorės, „konstruojama kaip rentgeno aparatas, peršviečiantis menininkės kūrybą ir jos žiūrovus“, o kūriniai taip pat yra „nepagražintos tikrovės rentgenogramos, kurios šiandien atrodo dar aktualesnės“<sup>562</sup> [il. 43–44]. Akcentuojamas aktualumas sietinas su tam tikrų kūrybos motyvų, temų interpretacija ne formos aspektu, o atskleidžiant kūrybos ir gyvenimo, istorinio konteksto sąryšingumą.

<sup>558</sup> Laima Kreivytė, „Modernios tapybos metraštis“, in: *7 meno dienos*, 2012 07 20, p. 6.

<sup>559</sup> Parodoje taip pat rodyti Violetos Bubelytės, Ugniaus Gelgudos, Stasio Krasausko, Snieguolės Michelkevičiūtės, Jadvygos Mozūraitės-Klemkienės, Eglės Rakauskaitės, M. T. Rožanskaitės, Š. Saukos, M. Skudučio, A. Šaltenio, Virginijaus Šontos, Nomedos ir Gedimino Urbonų ir Sofijos Veiverytės kūriniai.

<sup>560</sup> Šioje parodoje, vykusioje galerijos „Meno parkas“ inicijuoto menų festivalio *Kaunas mene – kontekstai* metu taip pat dalyvavo Joana Deltuvaitė, Kristina Inčiūraitė, Inesa Kurklietytė, Santa Lingevičiūtė, Alina Melnikova, Marija Teresė Rožanskaitė.

<sup>561</sup> Laima Kreivytė, „Piešinio (at)mintis“, in: *7 meno dienos*, 2012 02 24, p. 6. Paroda surengta pristatant monografinį albumą-žodyną: *Marija Teresė Rožanskaitė: vaizdai ir tekstai*, sudarytoja Laima Kreivytė, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos (AICA) Lietuvos skyrius, 2011.

<sup>562</sup> Laima Kreivytė, „Nepagražintos tikrovės rentgenogramos“, in: *Marija Teresė Rožanskaitė. Rentgenogramos: Parodos katalogas*, Vilnius: Nacionalinė dailės galerija, 2013, p. 4.

Parodoje *Moters laikas. Skulptūra ir kinas* jos kuratorės (kartu su projekto konsultantėmis meno istorike G. Jankevičiūte ir kino kritike Živile Pipinyte) atrinko 149 XX a. Lietuvos menininkų sukurtas skulptūras iš įvairių Lietuvos muziejų kolekcijų bei XX a. 7–9 dešimtmečiais sukurtus lietuviškus dokumentinius filmus su tikslu „pristatyti sovietmečio moters viešus ir privačius vaidmenis, parodyti jų sąsajas su XX a. modernizacijos procesais“<sup>563</sup>. Kūriniai parodoje buvo suskirstyti į penkis skyrius: „Didvyrės ir herojės“, „Socialiniai kūnai“, „Privačios erdvės“, „Moteris-puošmena“ ir „Dekonstruota“, taip pateikiant probleminį žvilgsnį į meno istoriją, akcentuojant ne istorinę motyvų ir temų raidą, o moters vizualinių reprezentacijų tipologiją. Kūriniai, rodyti galerijos vestibuliuose, buvo išdėlioti tirštomis „salelėmis“ (parodos architektė – Julija Reklaitė), ant specialių neaukštų ekspozicinių stovų, tad jas apžiūrintys lankytojai galėjo jaustis kaip „tarp pažįstamų, tarsi atėjusių iš namų aplinkos“<sup>564</sup> [il. 45–46]. Projekto visuma (jo metu vyko keletas paskaitų, rodytos dokumentinių filmų programos, lydimos komentarų) buvo vizualiai įtaigi ir teoriškai pagrįsta, o kūrinų tipologizacija svariai paremta feministinio meno kritikoje išplėtotais žvilgsnio teorijos modeliais.

Kuratorių pasirinktas feministinis žvilgsnis į praeities vizualaus meno istoriją Lietuvos meno kritikoje daugelio buvo įvertintas teigiamai, kaip sėkmingai papildantis ir pratęsiantis tokios istorijos rašymo bandymus vietos meno lauke<sup>565</sup>. Parodos recenzentai teigiamai įvertino ir subjektyvaus bei teoriškai pagrįsto žvilgsnio būtinybę apmąstant praeities meno istoriją, ir pačią ekspoziciją, kuri sukūrė terpę betarpiškam santykiui su kūriniais. L. Kreivyтės kuravimo praktikos kontekste šią parodą galima laikyti daugiasluoksniu ir įtaigaus meno istorijos pasakojimo, atskleidžiančio meninio, visuomeninio ir istorinio konteksto sąveiką, kūrimo pavyzdžiu. Ši ir kitos L. Kreivyтės kuruotos sovietmečio menininkų parodos iškelia iki šiol nepakankamai ištirtus tos epochos liudininkų sukurtus vaizdus, parodant jų kūrybinių interpretacijų galimybes, arba išplečia pažįstamų reiškinių suvokimo kontekstus.

Apibendrinant, galima sakyti, kad L. Kreivyтės kuruojamos šiuolaikinio meno parodos orientuotos į Lietuvos šiuolaikinio meno diskurso ribų plėtimą – naujų temų, klausimų, autorių pristatymą. Į šiuolaikinio meno parodas ji dažnai įtraukia skirtingoms

---

<sup>563</sup> *Moters laikas. Skulptūra ir kinas*: Parodos anotacija, in: Nacionalinės dailės galerijos tinklalapis [interaktyvus], 2010 05 21 [žiūrėta 2014-11-08], <http://www.ndg.lt/parodos/buvusios-parodos/moters-laikas-skulpt%C5%ABra-ir-kinas.aspx>

<sup>564</sup> Monika Krikštopaitytė, „Marytė, jos draugės ir giminaitės“, in: *Dailė*, 2010, Nr. 2, p. 23.

<sup>565</sup> 2007 m. Lietuvos dailės muziejuje vyko Ievos Dilytės parengta paroda *Žvilgsnio galia*, skirta panašiai problematikai, pristaciūsi XIX-XX a. tapybos ir grafikos kūriniais iš šio muziejaus kolekcijos.

kartoms atstovaujančius tradicinio meno rūšių ir šiuolaikinio meno kūrėjus, kviesdama juos kartu interpretuoti meninę realybę, svarstyti savo (as)menines pozicijas meno lauke ir visuomeniniame kontekste. Ji kuria kuratoriaus kaip dialogo mediatoriaus vaidmenį, nors neretai gretina kūrinius remiantis jų vizualių panašumų, svarstomų temų ir problemų spektro giminingumu. Tad parodų pasakojimai, nors ir papildo Lietuvos šiuolaikinio meno diskursą naujais kūriniiais ar teminiais pjūviais, ne tiek praplečia ar tiria kuratorės formuluojamą problematiką, kiek ją iliustruoja, paliekant nedaug erdvės interpretacijai, naujoms, kuratorės nenumatytoms išvalgoms atsirasti. Kaip aktyvistei L. Kreivytei būdingas kritinis žvilgsnis ir į meno lauką. Inicijuodama meninius veiksmus ji pasirenka gvildinti aktualius visuomeninius ir socialinius klausimus, kurių svarstymas meninėmis priemonėmis gali tikėtis sulaukti atgarsio ne vien meno, bet ir plačiame sociopolitiniame kontekste. Kuruodama sovietmečio meno parodas, L. Kreivytė siūlo interpretuoti šio laikotarpio meno kūrinius, pasitelkiant šiuolaikines vizualios kultūros tyrimo priemones. Tokiu būdu aktualizuodama sovietinį paveldą ši kuratorė formuoja naują žvilgsnį į praeitį, padedantį atskleisti daugiabriaunes individualios meninės raiškos ir istorinio konteksto sąsajas.

\* \* \*

Kęstutis Šapoka ir Laima Kreivytė – tai du gana skirtingi nepriklausomi parodų kuratoriai, skirtingais būdais kvestionuojantys, praplečiantys ir perkuriantys naujausio Lietuvos meno istorijos kanoną ir siūlantys naujus šios istorijos rašymo variantus. Abiejų kūrybinė ir visuomeninė veikla Lietuvos kontekste išsiskiria įvairiapusiškumu ir produkcijos gausa, o kuratorystė jiems yra ne vienintelis ir net ne pagrindinis užsiėmimas, glaudžiai susijęs su kritiniais tekstais ir meninėmis praktikomis, neretai įgyjančiomis politinį pobūdį.

K. Šapokos veikla remiasi nuoseklia, programine XX a. pabaigoje ŠMC suformuotos šiuolaikinio meno sampratos kritika. Referuodamas į modernistinę meno kaip saviraiškos sampratą tekstuose ir parodose jis stengiasi įrodyti, kad Lietuvos šiuolaikinio meno raida nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio vyko neteisingai: ją lėmė ne tiek menininkų savivokos pokyčiai, kiek didžiųjų institucijų kuratorių „primestas“ meninės raiškos atsinaujinimo imperatyvas. Pasisakydamas už asmeninę kūrėjų laisvę ir nepriklausomybę nuo institucinio konteksto, parodas jis kuria, ieškodamas autentiškų išgyvenamojo laikotarpio interpretacijų Lietuvos menininkų kūriniuose. Jo kuriamų parodų koncepcijos ir į parodas įtraukiami kūriniai liudija, kad jis siekia formuoti alternatyvą institucionalizuotai Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos versijai, kurioje pagrindines meninės kūrybos suvokimo taisykles nustatytų patys kūrėjai, o jų

kūriniai nereikalautų papildomo tekstinio komentaro ir išaiškinimų, veiktų žiūrovus betarpiškai. Nuolat pabrėždamas meninės autonomijos būtinybę, K. Šapoka taip pat formuoja gana vienprasmį požiūrį į šiuolaikinio meno praktikas kaip į vieną iš būdų kovoti su nepalankiomis kūrybai sąlygomis, kaip į tiesioginę menininkų savijautos vietos meno lauke projekciją. Kritiškai vertindamas sovietmečio meno (ir meno lauko) paveldą, K. Šapoka daugiausia dėmesio skiria meno procesams nuo Sąjūdžio iki šių dienų.

L. Kreivytė plėtoja kritinio kuravimo sampratą ir siekia pokyčių ne vien meno lauke, bet ir platesnėje sociopolitinėje sferoje. Kartu su grupe „Cooltūristės“ inicijuodama meninius veiksmus – intervencijas į viešąją erdvę, videoperformansus – meninėmis priemonėmis siekia svarstyti aktualius klausimus, susijusius su viešosios erdvės samprata, lyčių disproporcija, nedemokratiniais galios lauko sprendimais. Šiuolaikinio meno parodose ji sukuria galimybes susitikti skirtingas kartas ir menines pažiūras atstovaujantiems kūrėjams, kurie, kuratorės požiūriu, parodos erdvėje gali suformuoti įtaigų vizualų ir konceptualų dialogą. Tačiau neretai menininkus ir kūrinius ji atrenka pagal vizualinį, komunikuojamų idėjų ar tematikos panašumą, panašią visuomeninę poziciją, tad parodos visuma atsiskleidžia jos numatytoje verčių ir žinojimo struktūroje. Nepaisant to, L. Kreivytės parodos praturtina institucionalizuotą Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos versiją, įtraukia į ją pagrindinių meno institucijų parodose retai rodomų menininkų kūrybą. Jos parodose trinama riba tarp tradicinio meno žanrų (pavyzdžiui, tapybos) ir šiuolaikinio meno raiškos gali pasitarnauti pavyzdžiu ir kitiems parodų kūrėjams, šiuolaikiybę parodose reprezentuojantiems išskirtinai po 1989-ųjų menininkų įvaldytomis naujomis raiškos priemonėmis. Kuruodama sovietmečio meno parodas, L. Kreivytė taip pat naikina skirtumus tarp požiūrių į šiuolaikinio meno ir muziejinių parodų kuravimą, parodydama, kad ir praeitis gali būti kūrybiškai interpretuojama, permąstoma šiuolaikiniam žiūrovui aktualiais pjūviais ir taip skatinti įvairesnes šio laikotarpio meno interpretacijas.



## IŠVADOS

### 1.

Parodų kūrimas – tai svarbi sociokultūriniame kontekste besiskleidžianti kūrybinė praktika, formuojanti požiūrį į meną, steigianti jo prasmes, reikšmes, kurianti jo pridėtinę vertę. Kuruojamos parodos nemenka dalimi lemia tam tikras meno raidos tendencijas, neretai būtent jų dėka realizuojami menininkų sumanymai, t.y. kūriniai įgyja materialų pavidalą. Šiuolaikinio meno kuratorystė pranoksta meno sklaidos (tarpininkavimo) paskirtį ir užsiima meno „išradimu“, savo metodais priartėdama prie meno kūrybos. XX a. pabaigoje pradėjusiame formuotis kuratorystės diskurse daugiausia dėmesio skiriama individualioms parodų kūrimo metodologijoms, subjektyvioms kuratorių pozicijoms meno lauke, išreiškiančiomis jų požiūrį į vykstančius meno procesus, taip pat – kuratorių ir kitų meno lauko agentų bendradarbiavimo modeliams.

Šiame darbe šiuolaikinio meno parodų kuravimo analizei pasitelkiamos *šiuolaikybės* ir *kuratorystės išplėstame lauke* sampratos. *Šiuolaikybės* kategorija naudojama apibrėžiant naujausią, tebevykstantį meno raidos periodą ir kartu – diskursą, kurį kartu steigia menininkai, teoretikai, institucijos, kuratoriai, siūlydami savus esamojo laiko konceptualizavimo instrumentus. Ši kategorija taip pat paranki analizuojant individualias kuratorių formuojamas dabarties meno suvokimo ir pristatymo struktūras. *Kuratorystės išplėstame lauke* teorinė koncepcija siūlo į parodų kūrimą žvelgti dar plačiau – ne vien kaip į parodų rengimo praktiką, bet kaip į plačiame sociokultūriniame kontekste steigiamą ryšių tarp kūrinių, autorių, skirtingų laikų ir realybių kūrimo tinklą. Ji paranki tiriant naujausius kūrybinių parodų rengimo būdų precedentes.

Kuratorystės praktikų suklestėjimas XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigoje – 10-ojo pradžioje sutapo su pasaulinio masto geopolitiniais pokyčiais (nugriauta Berlyno siena, Sovietų sąjungos žlugimu), technologijų plėtra ir globalizacijos procesais, kurie leido atsirasti globaliai meno scenai. Tačiau pasaulio „bienalizacija“ ir pokolonijinių studijų metodai tarptautinių parodų kūrime savo ruožtu veikė ir formavo naujus erdvės įsivaizdavimus. Kiekviena (tarptautinė) paroda yra tarsi mažas geopolitinės erdvės atspindys, tad galima sakyti, kad meno parodos yra veiksmingas erdvės sampratų formavimo instrumentas. Lygiai taip pat jos formuoja ir laiko įsivaizdavimus, nes leidžia aktualizuoti, sudabartinti praeities meno kūrinius. Tendencija parodose derinti skirtingų laikotarpių meną (ar į meno parodas įtraukti praėjusių epochų ne

meno sričiai priklausančius artefaktus) ypač išryškėja XXI a. parodose. Tad erdvės ir laiko kategorijos – labai svarbios kuratorystės diskurse.

## 2.

Laiko ir erdvės kategorijos parankios tiriant Lietuvos kuratorių plėtotas kuratorystės sampratas ir jų raidą. Remiantis parodų kūrimo istorijos faktais, parodų recepcijos bei poveikio meno laukui tyrimais, akcentuojant kūrybinių parodų rengimo metodų precedentus, suformuotas kuratorystės sampratų raidos Lietuvoje nuo XX. 9-ojo dešimtmečio pabaigos iki XXI a. pirmojo dešimtmečio pabaigos modelis. Jį sudaro šie etapai: 1) ankstyvosios kuratorystės praktikos – lokaliajoje aplinkoje užgimę meno kritikų ir menotyrininkų bandymai išsilaisvinti nuo beasmenio meno istorijos rašymo ir kurti autorines jos versijas, siekiant pagrindinę „darbo medžiagą“ – vėlyvojo sovietmečio (XX a. 7–9 dešimtmečio) Lietuvos meną – paversti dabarties meno dalimi ir išryškinti jo europinį pobūdį; 2) po 1992-ųjų Lietuvos meno lauko institucijų steigiamos naujos kuratorystės sampratos, formuojančios globalaus šiuolaikinio meno įvaizdžius; 3) XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje kuratorystė pereina į kokybiškai naują raidos fazę, ji tampa kone savarankiška meno praktika ir, kaip ir patys kūriniai, – mąstymo apie meną forma, kuriančia naują meninę realybę; tai lemia Lietuvos meno raidos sinchronizaciją su pasauliniais procesais, leidžia išsivaduoti iš sovietmečio istorijos nulemtų meno raidos deformacijų ir panaikinti „atsilikimą“ (vienas iš būdų tai pasiekti – heterogeniška laikų sandūra parodoje); 4) XXI a. nepriklausomų parodų kuratorių steigiamos kritinės kuratorystės sampratos siekia permąstyti institucionalizuotas Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos versijas, taip pat siūlo kitą žvilgsnį, naują požiūrį į sovietmečio dailės paveldą (kuris dėl įvairių priežasčių tampa įdomus tarptautiniu mastu), tad vėl aktyviai dalyvauja formuojant kultūros erdvėlaikį.

## 3.

Pirmosios kuruojamos parodos, Lietuvoje kurtos menotyrininkų ir meno kritikų 1988–1992 m., savo misija koreliavo su Atgimimo laikotarpiu svarbiais kultūros lauko atsinaujinimo siekiais. Šių parodų autoriai (Raminta Jurėnaitė, Alfonsas Andriuškevičius, Erika Grigoravičienė, Rasa Andriušytė, Elona Lubytė) parodų funkcijas traktavo panašiai kaip ir kiti meno lauko dalyviai, susirūpinę tuometine inertiška parodų rengimo tvarka ir jose nekūrybiškai formuojamu meno procesų vaizdu. Pagal menotyrines koncepcijas surengtos parodos turėjo paskatinti naujų meno interpretacijų atsiradimą, kelti vaizduojamojo meno ir parodų prestižą visuomenėje, lavinti žiūrovus, formuoti meno vertės kriterijus. Derindami šias funkcijas su asmeniniais profesiniais

interesai, pirmųjų kuruotų parodų autoriai prestižinėse parodų salėse rodė XX a. 7–9 dešimtmečiais lietuvių autorių sukurtus tapybos darbus, skulptūras, fotografijas ir taip siekė sukurti vizualias ir konceptualias jungtis tarp praeitimi pamažu virstančio sovietmečio ir sparčiai besikeičiančios dabarties, parodyti lietuvių meno raidą kaip nenutrūkstamą procesą ir kartu – sukurti naujas sovietmečio laikotarpio meno prasmes ir vertes.

Kuratorystės sampratų raidos požiūriu Alfonso Andriuškevičiaus *Mitas dabarties tapyboje* (1988) ir *Nakties ir dienos tapyba* (1990), Rasos Andriušytės ir Elonos Lubytės *Žmogaus ženklai. Skulptūros, piešiniai, fotografija* (1988), Erikos Grigoravičienės *Veiksmas ir vaizdinys* (1992) – tai pirmi bandymai formuoti ne reportažines, meno būklę parodančias ekspozicijas, o parodas kaip argumentus, siūlančius į meninę realybę žvelgti per pasirinktą probleminę prizmę, tvirtai susiejančią meno istorijos ir teorijos išvalgas su vizualia meno raiška. Šių parodų kūrėjai save suvokė kaip tarpininkus tarp kūrinių ir visuomenės, o į kūrinius žvelgė kaip į vizualius ženklus, perteikiančius universalias reikšmių sistemas arba kūrėjų santykį su pasauliu. Parodas jie sudarė atlikę išsamų pasirinktų meno rūšių tyrimą, taikydami struktūralistinį ar formos analizės metodus. Parodų ekspozicijos kartu su išsamiais kuratorių sumanymus paaiškinančiais tekstais turėjo sukurti vientisus įtaigius pasakojimus, rodančius galimas meno suvokimo ir vertinimo perspektyvas, išaiškinančius žiūrovams meninės kūrybos principus, atskleidžiančius bendraeuropines meno raidos tendencijas lietuvių autorių kūrinuose.

Ankstyvosios kuratorystės praktikos Lietuvoje konstravo naują požiūrį į parodų kūrimą kaip į menotyrinę veiklą, kurios dėka atsiranda naujos meno istorijos ir dabarties interpretacijos. Sukurtos autorizuotos Lietuvos vaizduojamojo meno raidos versijos siekė perteikti sistemingą, mokslinėmis išvalgomis paremtą aktualų meno procesų vaizdą ir kartu naujoje teorinėje ar filosofinėje perspektyvoje pristatyti sovietmečio meno paveldą, išryškinti jo europinę „prigimtį“, pritaikyti jį naujiems ar būsimiems žiūrovams bei tyrėjams.

#### 4.

Kuratorystės kaip nuo meno istorikų ir kritikų savo funkcijomis ir pobūdžiu besiskiriančios kūrybinės praktikos potencialas Lietuvos meno lauke pradėjo atsiskleisti XX a. 10-ajame dešimtmetyje. Tuomet kuratoriai, bendradarbiaudami su menininkais ir institucijomis, finansiškai pajėgėmis imtis naujų projektų realizavimo, pradėjo kurti naują, šiuolaikinį meną konceptualizuojančias struktūras. Iki dešimtmečio pabaigos vietos meno lauke *istorinis* požiūris į šiuolaikybę koegzistavo su *diskursyvių* jos reikšmių ir prasmų kūrimu.

Svarbiais šiuolaikybės diskursą steigiančiais įvykiais to laikotarpio Lietuvos meno lauke tapo Soroso meno centro ir Šiuolaikinio meno centro surengtos parodos. Metinėse Soroso šiuolaikinio meno centro parodose, kuruotose šio centro vadovės Ramintos Jurėnaitės, buvo formuojamas požiūris į šiuolaikybę kaip į naują stilistinę meno srovę, tvirtai susijusią su modernizmo tradicijomis. Parodose *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* (1993), *Duona ir druska* (1994), *Daugiakalbiai peizažai* (1996) pristatė sovietmečio laikotarpio ir naujus šiuolaikinių menininkų sukurtus kūrinius ji siekė parodyti darnų Lietuvos šiuolaikinio meno raidos vaizdą, akcentuoti ne laiko permainas, o stabilias meno reikšmes, laike neapibrėžtų, universalių bendražmogiškų patirčių apmąstymą. Ji kūrė šiuolaikybės kaip naujo meno raidos periodo, kurį charakterizuoja ne meno kalbos ar temų naujovės, o egzistencinių temų ir problemų svarstymas šiuolaikinio meno raiškos priemonėmis, įvaizdį.

Kitų metinių parodų kuratoriai – Raimundas Malašauskas, Sandra Skurvidaitė, Algis Lankelis kuratorystę traktavo kaip kūrybinį aktą, kurio reikšmės ir prasmės atsiranda glaudžiai bendradarbiaujant su menininkais. Jų sukurtos parodos *Dėl grožio* (1995, kuratoriai Raimundas Malašauskas ir Sandra Skurvidaitė) ir *Kasdienybės kalba* (1995, kuratorius Algis Lankelis) kvietė dialogui apie anksčiau fundamentaliomis laikytas kūrybos kategorijas ir galimybes susieti meną ir socialinę aplinką. Šios parodos plėtė šiuolaikybės suvokimą, pristatė ją kaip menininkų ir kuratorių kartu kuriamas esamojo laiko ir meno pavidalų analizės struktūras.

XX a. 10-ajame dešimtmetyje ŠMC surengtos svarbios lietuvių šiuolaikinių menininkų bei tarptautinės parodos kūrė šiuolaikybės diskursą, aktualizuojant naujojo meno raiškos priemones – šviesios ir vaizdo projekcijas, tapybos išraiškos transformacijas ar erdvės instaliacijas. Parodose *Sutemos* (1998, kuratoriai – Kęstutis Kuizinas, Deimantas Narkevičius, Evaldas Stankevičius), *Po tapybos* (1998, kuratoriai Lolita Jablonskienė ir Audrius Novickas) *Cool places* (1998, kuratorius Kęstutis Kuizinas) buvo siekiama pristatyti šiomis naujomis priemonėmis sukurtus kūrinius, kurie perteikia individualų kūrėjų požiūrį į globalizacijos epochos iššūkius, besikeičiančią meno ir sociopolitinę problematiką. Jos pristatė naują Lietuvos šiuolaikinių menininkų kartą, formavo šiuolaikinio meno – naujo savo raiška ir idėjomis, atsirandančio iš kūrybinio bendradarbiavimo tarp kuratorių ir institucijų – sampratą.

## 5.

XX a. pabaigoje ir XXI a. pradžioje Lietuvos meno lauke debiutavę kuratoriai, savo veiklą pradėję Šiuolaikinio meno centre (Raimundas Malašauskas, Valentinas Klimašauskas), plėtoja diskursyvias šiuolaikybės sampratas. Projektuose jie kvestionuoja linijinę laiko sampratą,

eksperimentuoja su parodų struktūromis, jungia parodų formą ir turinį į nedalomą visumą, tiria meninių idėjų ir parodų atsiradimo prielaidas. Šiuolaikybė jų projektuose atsiskleidžia kaip sąlyginė erdvėlaikio vienovė, kuriama kūrybiškai apjungiant kelis istorinius laikus, kaip kuratorių ir menininkų kartu kuriama fikcija, tirianti ir konstruojanti alternatyvią meninę realybę. Jų veikla įkūnija kuratorystės išplėstame lauke sampratą, kai parodų kūrimas suvokimas kaip procesas, kurio metu kuriamas sąveikų tarp menininkų, erdvių ir idėjų tinklas, o paroda vyksta ne vien fizinėje erdvėje, bet ir skleidžiasi suvokėjo sąmonėje. Tokių kuravimo praktikų dėka parodos virsta meno kūriniais, reprezentuojančiais specifinį kuratoriaus mąstymą, o jų reikšmės atsiskleidžia akylai sekant kuratoriaus siūlomą mąstymo ir žiūrėjimo kryptimi.

Šie kuratoriai (ypač – Raimundas Malašauskas), padėję sinchronizuoti Lietuvos šiuolaikinio meno raidą su Europos šalių meno raida, neatsitiktinai pripažinti ir tarptautiniu mastu, bendradarbiauja su įvairiomis prestižinėmis meno institucijomis visame pasaulyje, kviečiami kuruoti svarbius tarptautinius projektus. Be to, galima sakyti, kad Šiuolaikinio meno centro tarptautinė veikla, projektai ir prestižas tarptautiniame meno lauke stipriai prisidėjo prie teigiamo, pažangaus Lietuvos įvaizdžio Europos šalyse formavimo.

## 6.

Kai kuruojant parodas pradėta rašyti XX a. pabaigos – XXI pradžios Lietuvos meno istoriją, formuoti jos kanoną, šiame procese ryškiau nei prieš tai išsiskyrė „pozicija“ (galios pozicijas užimančių meno sklaidos institucijų veikla) ir „opozicija“ – nepriklausomų kuratorių, siekiančių griauti naujai kuriamą meno istorijos kanoną, veikla. Kitaip tariant, susiformavo stipri ir veikli „opozicija“. XXI a. nepriklausomi parodų kuratoriai plėtoja kritines kuratorystės sampratas, savo parodomis praplečia ir perkuria naujausio Lietuvos meno istorijos kanoną, siūlo naujus šiuolaikinio meno istorijos rašymo variantus. Nepaprastai gausi ir įvairialypė Kęstučio Šapokos ir Laimos Kreivytės kūrybinė ir visuomeninė veikla taip pat apima kritinių tekstų rašymą ir meninius veiksmus, kurie siekia kvestionuoti didžiųjų meno institucijų vykdomą meno politiką ir skatinti permainas tiek meno lauke, tiek ir už jo ribų.

Kęstutis Šapoka kurdamas parodas remiasi modernistine meno kaip saviraiškos samprata ir nuosekliai kritikuoja Šiuolaikinio meno centro suformuotus šiuolaikybės suvokimo parametrus. Jis siekia įrodyti, kad Lietuvos meno raidą nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio „iškreipė“ institucinių kuratorių „primesti“ meninės raiškos atsinaujinimo imperatyvai. Pasisakydamas už menininkų nepriklausomybę, išskeldamas juos kaip pagrindinius meno raidos pokyčių protagonistus, jis kuria parodas, ieškodamas XX a. 10-ajame dešimtmetyje ir vėliau

debiutavusių Lietuvos menininkų kūrinuose autentiškų išgyvenamojo laikotarpio interpretacijų. Jo kuriamų parodų koncepcijos, jų sandara ir dalyvių ratas liudija, kad jis siekia formuoti tokį Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos vaizdą, kuriame pagrindines menines kūrybos suvokimo taisykles nustatytų patys kūrėjai, o jų kūriniai veiktų žiūrovus betarpiškai, nereikalautų papildomų kuratoriaus išaiškinimų. Jis formuoja požiūrį į šiuolaikinį meną kaip į tiesioginę menininkų jausmų ir savijautos meno lauke projekciją, kaip priemonę kovoti su nepalankiomis kūrybai sąlygomis.

Laima Kreivytė savo tekstais ir meniniais veiksmais, įgyvendinamais kartu su grupe „Cooltūristės“ plėtoja kritinio kuravimo sampratą ir siekia pokyčių platesnėje sociopolitinėje sferoje. Skirtingai nei Kęstutis Šapoka, ji nesiekia vien tik kritikuoti didžiąsias meno institucijas ar jų suformuotą požiūrį į Lietuvos šiuolaikinio meno istoriją. Bendradarbiaudama su įvairiomis institucijomis, parodose ji siūlo plėsti Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos kanoną. Šiuolaikinio meno parodose ji pristato įvairių kartų, tradicines ir naujasias kūrybos medijas naudojančius menininkus, kviesdama juos interpretuoti jos pasiūlytą temą, susijusią su aktualia Lietuvos meno lauko ir visuomenine problematika. Šios parodos praturtina Lietuvos šiuolaikinio meno istorijos paveikslą: į ją įtraukiami tradicinio meno kūrėjai, kiti menininkai, retai rodomi pagrindinėse parodinėse institucijose. Jos kuruojamos sovietmečio meno parodos šiuolaikinio meno žiūrovui aktualiais rakursais parodo nevienaprasmę to laikotarpio meno ir gyvenimo sąveiką, kūrybiškai permąsto praeitį ir skatina įvairesnes jos interpretacijas.

Naujausios (šiuolaikinio ar dabarties) meno istorijos perrašymas, papildymas, išplėtimas iš dalies tapo postūmiu novatoriškai perrašyti ankstesnių dešimtmečių (sovietmečio) meno istoriją, rengti įdomesnes sovietmečio meno parodas. Visa tai atnaujina muziejinkystę ir naikina XX a. pabaigoje akcentuotą vertybinę priešpriešą tarp šiuolaikinio ir modernaus meno.

## LITERATŪROS SĄRAŠAS

### Literatūra:

1. *Aesthetics and Contemporary Art*, ed. by Armen Avanessian, Luke Skrebowski, Berlin: Sternberg Press, 2011.
2. Alberro Alexander, *Contemporary Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
3. Alberro Alexander, „Periodizing contemporary art“, in: *Texte zur Kunst*, 2009, No. 74, p. 67–73.
4. Altshuler Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20<sup>th</sup> century*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.
5. Altshuler Bruce, „Exhibition history and the Biennale“, in: *Starting from Venice*, ed. by Clarissa Ricci, Milano: et. al, 2010, p. 17–28.
6. Altshuler Bruce, „A Canon of Exhibitions“, in: *Manifesta Journal*, 2010–2011, No.11: *A canon of Curating*, p. 5–12.
7. Altshuler Bruce, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962–2002*, London: Phaidon, 2013.
8. Andersson Linus, „Television sublime: the experimental television of Lithuanian CAC TV“, in: *Television Aesthetics and Style*, ed. by Jason Jacobs, Steven Peacock, London: Bloomsbury, 2013, p. 269–276.
9. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, ed. by Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, London: Duke University Press, 2008.
10. Anušauskas Arvydas, *KGB Lietuvoje. Slaptosios veiklos bruožai*, Vilnius: Asociacija „Atvažiavo meška“, 2008.
11. *Apie dailės kritiką: fikcijos, baimės, sprendimai*, sud. Linara Dovydaitytė, Birutė Pankūnaitė, Tarptautinė dailės kritikų asociacija / Lietuvos sekcija, 2004.
12. *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, ed. by Nina Möntmann, London: Black Dog Publishing, 2006.
13. Bartas Rolandas, „Nulinio rašymo laipsnis“, vertė G. Baužytė-Čepinskienė, in: Rolandas Bartas, *Teksto malonumas*, Vilnius: Vaga, 1991.

14. Bishop Claire, „Introduction // Viewers as producers“, in: *Participation*, ed. by Claire Bishop, London: Whitechapel, MIT Press, 2006.
15. Bishop Claire, *Radical Museology*, London: Koenig Books, 2013.
16. Bismarck Beatrice von, „Curatorial criticality – on the role of freelance curators in the field of contemporary art“, in: *On-curating.org* [interaktyvus], Issue 9, 2011: *Curating Critique*, [žiūrėta 2014-06-08], [http://on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf)
17. Brenson Michael, „The Curator’s Moment“, in: *Theory in Contemporary Art since 1945*, ed. by Zoya Kocur, Simon Leung, Oxford: Wiley-Blackwell, 2004, p. 55–68.
18. *Cautionary Tales: Critical Curating*, ed. by Steven Rand, Heather Kouris, New York: Apexart, 2007.
19. Christian Rattemeyer et. al., *Exhibiting the New Art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969*, London: Afterall Books, 2010.
20. Citvarienė Daiva, „Ideologijų kova: meno diskursas istorijos lūžyje“, in: *Kultūrologija*, Vilnius, 2007, t. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*, sudarytoja Rasa Vasiniauskaitė, p. 339–362.
21. Citvarienė Daiva, *Ideologiniai meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*: Daktaro disertacija, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2008.
22. *Contemporary Art: 1989 to the Present*, ed. by Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson, Malden: Blackwell Publishing, 2013.
23. *Cultures of the Curatorial*, ed. by Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski, Berlin: Sternberg Press, 2012.
24. *Cultures of the Curatorial. Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, ed. by Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff, Thomas Weski, Berlin: Sternberg Press, 2014.
25. *Curating Degree Zero: An International Curating Symposium*, ed. by Dorothee Richter, Eva Schmidt, Nurnberg: Verlag fur Moderne Kunst, 1999.
26. *Curating Subjects*, ed. by Paul O’Neill, Mick Wilson, Amsterdam: De Appel Art Centre, Open Editions, 2007.
27. *Dailė, muzika, teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 1998.



28. *Dailėtyra: teorijos, metodai, praktikos: Vadovėlis*, sudarytoja Giedrė Mickūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012.
29. *Dešimtojo dešimtmečio dailės procesai ir kontekstai*, sudarytojos Erika Grigoravičienė, Elona Lubytė, Tarptautinė dailės kritikų asociacijos Lietuvos sekcija, 2001.
30. *Deviņdesmittie. Laimetīgā Māksla Latvijā / Nineties. Contemporary Art in Latvia*, ed. by Ieva Astahovska, Riga: The Latvian Centre for Contemporary Art, 2010.
31. Doherty Claire, „New Institutionalism and exhibition as situation“, [interaktyvus], 2006, [žiūrėta 2014-03-12], <http://postcurating.net/wp-content/uploads/2012/07/doherty-institutionalism.pdf>
32. Donskis Leonidas, *Tarp Karlailio ir Klaipėdos: visuomenės ir kultūros kritikos etiudai*, Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 1997.
33. Dovydaitytė Linara, *Ekspresyvumo kategorija sovietmečio Lietuvos tapyboje: meniniai ir sociopolitiniai aspektai: Daktaro disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Architektūros ir statybos institutas, 2006.
34. Grigoravičienė Erika, „The Others Are Me, or the Emergence and the Distinctiveness of Lithuanian Contemporary Art“, in: *The Others Are Me: the Social Instinct in Lithuanian art: Parodos katalogas*, Krakow: Bunkier Sztuki, 2004, p. 6–10.
35. Gumauskaitė Vida, *Struktūralizmo apmatai: sąvokos, metodas, filosofija*, Vilnius: Lietuvos filosofijos ir sociologijos institutas, 2000.
36. *Handbuch Ausstellungstheorie und – praxis*, ARGE schnittpunkt (Hg.), Wien: Böhlau Verlag, 2013.
37. *Harald Szeemann: Individual Methodology*, ed. by Florence Derieux, Zurich: JRP|Ringier, 2007.
38. Helme Sirje, „The Soros Center for Contemporary Arts, Estonia in the Extreme Decadal“, in: *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of 1990s*, Tallinn: Centre for Contemporary Arts, 2001, p. 35–52.
39. Hoffmann Jens, „Overture“, in: *The Exhibitionist*, 2010, No. 1, p. 3.
40. Jablonskienė Lolita, „XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos dailės parodų muziejinės tendencijos“, in: *Menotyra*, 2001, Nr. 4 (25), p. 35–39.
41. Jablonskienė Lolita, „Naujausiųjų laikų Lietuvos dailės istorijos klausimu“, in: *Menotyra*, 2002, Nr. 2 (27), p.9–12.

42. Jablonskienė Lolita, „XX a. pabaigos Lietuvos šiuolaikinės dailės greitkeliai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2010, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sudarytoja Agnė Narušytė, p. 167–178.
43. Jablonskienė Lolita, Kreivytė Laima, „Istorijos (per)rašymai: feministinės kuravimo ir kritikos strategijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2011, t. 62: *Moters savastis dailėje*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 193–202.
44. Kivimaa Katrin, „Rethinking our im/possibilities: or do the Baltic States need feminist curating?“, in: *Working With Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, ed. by. Katrin Kivimaa, Tallinn: TLU Press, 2012, p. 64–97.
45. Kucharskienė Živilė, „Lietuvos meno legitimacijos kaita XX a. II pusėje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 1999, t. 16: *Tūkstantmečio pabaigos meno mutacijos*, sudarytoja Živilė Kucharskienė, p. 112–123.
46. „Kuruojamų parodų patirtis“, in: *Dailė*, 1999, Nr.2, p. 4–7.
47. Levi-Strauss Claude, „Mitų struktūra“, in: *Mitologija šiandien. Antologija*, sud. A.J.Greimas, T.M.Keane, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 50–76.
48. *Lietuvos dailės kaita 1990–1996: institucinis aspektas*, Vilnius: Tarptautinė dailės kritikų asociacija AICA, Lietuvos sekcija, 1997.
49. Mažeikis Gintautas, „Šalia estetikos: Lietuvos šiuolaikinės dailės strategijos ir poetika“, in: *Baltos lankos*, 2001, Nr. 13, p. 45–84.
50. Milevska Suzana, „Curating as an Agency of Cultural and Geopolitical Change“, in: *Continuing Dialogues. A Tribute to Igor Zabel*, ed. Christa Benzer, Christine Bohler, Christiane Erkharter, Vienna: JRP Ringier, 2008, p. 186.
51. *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos*, sudarytojai Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2011.
52. *(Ne)priklausomos šiuolaikinio meno istorijos. Savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2014*, sud. Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka, Vilnius: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga, 2014.
53. *New Institutionalism. Verksted #1*, ed. Jonas Ekeberg, Oslo: Office for Contemporary Art, 2003.
54. *Now is the Time. Art and Theory in the 21<sup>st</sup> Century*, ed. by Jelle Bouwhuis, Ingrid Commandeur, Gijs Frieling et al., Amstserdam: NAI Publishers, 2009.
55. Obrist Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP|Ringier, 2008.

56. *October*, 2009, No. 130: *Questionnaire on 'the Contemporary'*, ed. by Hal Foster et al.
57. O'Neill Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.
58. Osborne Peter, *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso, 2013.
59. *Pažymėtos teritorijos*, sud. Rūta Goštautienė, Lolita Jablonskienė, Vilnius: Tyto Alba, 2005.
60. *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, ed. by Maria Lind, Berlin: Sternberg Press, Tensta konsthall, ArtMonitor / University of Gothenburg, 2012.
61. Račiūnaitė Tojana, „Reprezentacija ir meno istorijos pabaiga“, in: *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis*, sud. Jolita Mulevičiūtė, Dalia Klajumienė, Vilnius: Lietuvos dailės istorikų draugija, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 7–12.
62. Rogoff Irit, „What is a Theorist?“, in: *On Knowledge Production: a Critical Reader in Contemporary Art (BAK Critical Reader Series)*, ed. by Maria Hlavajova, Jill Winder, Binna Choi, Utrecht: BAK, 2008. p. 142–158.
63. Rusteikaitė Ieva, „Claude'as Levi Straussas ir struktūrinės antropologijos aukso dešimtmečiai: 100-ąsias gimimo metines paminint“, in: *Tautosakos darbai*, 2008, Nr. XXXVI, p. 269–276.
64. Sabolius Kristupas, *Įsivaizduojamybė: Monografija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.
65. Schubert Karsten, *The Curator's Egg: the Evolution of Museum Concept From the French Revolution to the Present Day*, London: Ridinghouse, 2009.
66. *Selected Maria Lind Writings*, ed. by Brian Kuan Wood, Berlin: Sternberg Press, 2010.
67. Smith Terry, „Contemporary Art and Contemporaneity“, in: *Critical Inquiry*, 2006, No. 32, p. 681–707.
68. Smith Terry, *What is Contemporary Art?*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
69. Smith Terry, *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International, 2012.
70. „Some questions, some answers. Interview with Barnaby Drabble“, in: *A-Desk.org* [interaktyvus], [žiūrėta 2012-01-28], <http://www.a-desk.org/03/fabritius.php>

71. Sontag Susan, „Preface“, in: Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Boston: Beacon Press, 1967, p. xi–xxv.
72. *Stopping the Process? Contemporary View on Arts and Exhibitions*, ed. by Mika Hannula Helsinki: NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, 1998.
73. *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, ed. by Jean-Paul Martinon, London: Bloomsbury, 2013.
74. *The Edge of Everything: Reflections On Curatorial Practice*, ed. by Catherine Thomas, Banff: Banff Centre Press, 2002.
75. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds: Parodos katalogas*, ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, Karlsruhe: ZKM, London: MIT Press, 2013.
76. *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*, sudarytoja Pilė Veljataga, Vilnius: Academia, 1992.
77. Šuvakovič Miško, „The ideology of exhibition: on the ideologies of Manifesta“, in: *Platforma SCCA*, [interaktyvus], 2002, January, no. 3, [žiūrėta 2012-05-15], <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>
78. *Ten Fundamental Questions of Curating*, ed. by Jens Hoffmann, Milan: Mousse Publishing, 2013.
79. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed. by Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, Cambridge: MIT Press, Roomade, 2005.
80. *Thinking About Exhibitions*, ed. by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London: Routledge, 1996.
81. Trakšelytė Aušra, *Ivietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene: Daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012.
82. Trilupaitytė Skaidra, „Menininkų institucijos vėlyvuoju sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir atgimimas“, *Kultūrologija*, 2002, t. 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, sudarytoja Aleksandra Aleksandravičiūtė, p. 410–427.
83. Trilupaitytė Skaidra, *Lietuvių dailės gyvenimas institucijų kaitos požiūriu: devintojo dešimtmečio pabaiga-dešimtojo dešimtmečio pradžia: Daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2003.

84. Trilupaitytė Skaidra, „Socialinių lūžių ir tęstinumų problema XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos – dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2006, t. 43: *Formų difuzijos XX a. dailėje*, sudarytojai Algė Andriulytė, Austėja Čepauskaitė, Viktoras Liutkus, p. 225–234.
85. Vidokle Anton, „Art Without Artists?“, in: *e-flux journal*, [interaktyvus], 2010, Nr. 16, [žiūrėta 2014-05-15], <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.
86. Vitkienė Virginija, „Moteriškieji meno istorijos perrašymai XXI a. kuratorystės praktikoje Lietuvoje“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2013, t.68: *Moteriškoji tapatybė ir dailė*, sudarytoja Ramutė Rachlevičiūtė, p. 95–116.
87. Vogel Felix, „Notes on exhibition history in curatorial discourse“, in: *on-curating.org*, [interaktyvus], Issue 21, 2014, January, p.48, [žiūrėta 2014-03-19], <http://on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.VZ5RTBuqpBc>
88. *What makes a great exhibition?*, ed. by Joseph N. Newland, Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
89. Zubaitė Justina, „Performatyvus naratyvumas kaip meninė strategija ir nauji menininko-kritiko–kuratoriaus sąveikos būdai“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vilnius, 2014, t. 74: *Menas ir publika*, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Julija Fomina, p. 97–109.
90. *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius: Academia, 1992.

**Publikuoti šaltiniai:**

91. Andriuškevičius Alfonsas, *Lietuvių dailė: 1975–1995*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
92. Andriuškevičius Alfonsas, *Lietuvių dailė: 1996–2005*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006.
93. Andriuškevičius Alfonsas, „Mitas ir mūsų nūdienė tapyba“, in: *Kultūros barai*, 1988, Nr. 7, p. 31–36.
94. Andriuškevičius Alfonsas, „Nakties“ ir „dienos“ tapyba“, in: *Krantai*, 1990, Nr.7–8, p. 57–59.

95. Andriuškevičius Alfonsas, „Mitas dabarties tapyboje“, in: *Dailė*, 1991, kn.30, p. 46–47.
96. Andriuškevičius Alfonsas, „Kostas Dereškevičius. Karvė prie plento. 1972“, in: *Kultūros barai*, 1993, Nr. 6, p. 16.
97. Andriuškevičius Alfonsas, „Kas man patiko, kas ne“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 10 28.
98. Andriuškevičius Alfonsas, „Gražios ir veiksmingos „Sutemos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1998 02 21.
99. Andriuškevičius Alfonsas, „Dvi klasikos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1999 10 09.
100. Andriušytė Rasa, „Skulptūra ir fotografija: dialogas su daiktais“, in: *Kultūros barai*, 1989, Nr. 4, p. 8–11.
101. Andriušytė Rasa, „Visiems reikliesiems pesimistams“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 2, p. 11–14.
102. „Antra kasetė“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 11 10; *Literatūra ir menas*, 2000 11 17.
103. „Apie nesamą grožį kasdienybės kalba. Iš diskusijos „Lietuviškas avangardas?“, įvykusios Atviros Lietuvos fondo namuose lapkričio 20 d.“, in: *Kultūros barai*, 1995, Nr.12, p. 27–30.
104. „Apie normalybę, tėvus ir teroristus“, in: *7 meno dienos*, 2010 10 15.
105. „Ar verta realizuoti idėją?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 10 21.
106. Bimbirytė Aistė, „Svečiuose pas pusdievius. Pokalbis su Kęstučiu Šapoka apie parodą „Laisvalaikis, sportas, kultūra“, in: *Kulturpolis.lt* [interaktyvus], 2010 03 17, <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/406/lang/1/nID/4557>
107. Bishop Claire, „Now You See It“, in: *Artforum*, 2013, September Issue, p. 319.
108. „Broadcast News“, in: *Frieze*, [interaktyvus], 2007, Issue 7, [žiūrėta 2014 02 14], [http://www.frieze.com/issue/article/broadcast\\_news/](http://www.frieze.com/issue/article/broadcast_news/)
109. Bukauskas-Matukas Vytautas, „Man jūsų taip pat gaila, Kęstuti Šapoka!“, in: *Artnews.lt* [interaktyvus], 2010 03 30 [žiūrėta 2014-11-06], <http://www.artnews.lt/man-jusu-taip-pat-gaila-kestuti-sapoka-5398>
110. Carr Adam, „Questions and answers united with Raimundas Malasauskas“, in: *Uovo*, 2008, No.16, p. 37–47.
111. Carr Adam, „Vilnius. An Interview with Valentinas Klimašauskas & Jonas Žakaitis“, in: *Uovo*, 2008, Nr. 18, p. 544–551.

112. Černiauskaitė Neringa, „Kai kuratorius tampa menininku“, in: *artnews.lt* [interaktyvus], 2008 12 22, [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.artnews.lt/kai-kuratorius-tampa-menininku-807>
113. „Dailė dabartinėje lietuvių kultūroje“, in: *Kultūros barai*, 1987, Nr. 11, p. 5–9, 21.
114. „Dainius Liškevičius ir Gintaras Makarevičius. Pirmą kasetę“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 06.
115. *Daugiakalbiai peizažai*: Parodos katalogas, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1997.
116. *Dėl grožio*: Parodos katalogas, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1995.
117. *Duona ir druska*: Parodos katalogas, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1994.
118. „Duona ir druska“: įdomiausio jaunojo dailininko titulas“, in: *Lietuvos rytas*, 1994 12 02.
119. Elona Lubytė, „Žmogaus ženklai“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 50–52.
120. *Emisija 2004*: Parodos bukletas, in: ŠMC archyvas.
121. *Emisija 2004 – ŠMC*: Parodos katalogas, sudarytoja Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005.
122. *Emisija 2005/2006 – ŠMC*: Parodos katalogas, sudarytoja Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2007.
123. „Fotopasakojimas iš Cooltūrisčių ekskursijos po parodą „Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“ ŠMC“, in: *Artnews.lt* [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.artnews.lt/fotopasakojimas-is-coolturisciu-ekskursijos-parodoje-lietuvos-daile-2000-2010-desimt-metu-smc-7527>
124. Gailius Gabrielius, „Po cool places su chronometru“, in: *7 meno dienos*, 1998 10 09.
125. Gerliakas Kęstutis, „Pusryčiai ant žolės“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 10 28.
126. Gerliakas Kęstutis, „Pamokantis peizažas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1996 12 28.
127. Grigoravičienė Erika, „Nakties ir dienos tapyba“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr.11, p. 24–25.
128. Grigoravičienė Erika, „Savimonės keblumai“, in: *Kultūros barai*, 1991, Nr. 3, p. 13–15.
129. Grigoravičienė Erika, „Veiksmas ir vaizdinys. Būsimos parodos įvadinis komentaras“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 2, p. 15–18.
130. Grigoravičienė Erika, „Sausi užkandžiai“, in: *7 meno dienos*, 1994 11 18.

131. Grigoravičienė Erika, „Atsainus, ironiškas ir abejingas „Sutemų“ punktyras“, in: *Kultūros barai*, 1998, Nr.3, p.19–22.
132. Grigoravičienė Erika, „Po tapybos, prieš...“, in: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 4, p. 28–31.
133. Grigoravičius Saulius, „Forma Antropologica: „lietuviškojo fragmento“ nesėkmė“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 5, p. 19–20.
134. *Idealios perspektyvos triukai / Laisvalaikis, sportas, kultūra*: Parodų katalogas, Vilnius: Jono Meko vizualiųjų menų centras, 2010.
135. *Idealios perspektyvos triukai*: vaizdo reportažas, autorius – E. Jansas, in: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos tinklalapis [interaktyvi], 2010 09 27, [žiūrėta 2014-11-05], <http://www.letmekoo.lt/letmekoo-tv-11-paroda-idealios-perspektyvos-triukai-lt/>
136. Jablonskienė Audronė, „Menas yra niekas, gyvenimas yra viskas“, in: *Respublika*, 1998 03 25.
137. Jablonskienė Lolita, „Ką reiškia *versus*?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1997 05 31.
138. Janonytė Rasa, „Kultūra kaip šnekėjimas“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 05 16.
139. Janonytė Rasa, „Išnašos. Po tapybos / po menotyros“, in: *7 meno dienos*, 1998 03 27.
140. *Jei tu žinai, kad „čia yra ranka“*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2010, [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/10/4174>
141. Juocevičiūtė Eglė, „Neiššifruojami išsireiškimai. Paroda „Laisvalaikis, sportas, kultūra JMVMC“, in: *Artnews.lt* [interaktyvus], 2010 03 20, [žiūrėta 2014-11-04], <http://www.artnews.lt/neissifruojami-issireiskimai-paroda-laisvalaikis-sportas-kultura-jmvmc-5243>
142. *Idealios perspektyvos triukai / Laisvalaikis, sportas, kultūra*: Parodų katalogas, Vilnius: Jono Meko vizualiųjų menų centras, 2010.
143. „Ilgų klausimų interviu“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 03 28.
144. „Kaip manai, kas tu esi? Alfonsą Andriuškevičių kalbina Arūnas Sverdiolas ir Saulius Žukas“, in: *Baltos lankos*, 2007, Nr.24, p. 5–60.
145. Kanopkienė Laima, „Apie savigarbą nuobodžiai ir paviršutiniškai“, in: *Kultūros barai*, 2001, Nr. 10, p. 48.
146. *Kasdienybės kalba*: Parodos katalogas, Vilnius: Sorošo šiuolaikinio meno centras, 1995.



147. Kiaugienė Gražina, „Normalūs“ ar „geri“?, in: *Lietuvos aidas*, 1990 08 30.
148. Kiaugienė Gražina, „Akto pirmoji“, in: Gražina Kiaugienė, *Straipsniai*, sud. Danutė Zovienė, Vilnius: Lietuvos dailininkų sąjungos PĮ, p. 129–130.
149. Klimašauskas Valentinas, „Interjeras kaip kritika kaip peizažas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2006 09 16.
150. Klimašauskas Valentinas, *B and /or an Exhibithion Guide In Search of Its Exhibition*, Oslo: Torpedo Press, 2014.
151. „Komunikacija meno ir komunikacijos tema: visą savaitę dvidešimt keturias valandas per parą“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 10 03.
152. Kreivytė Laima, Malašauskas, Raimundas, Narušytė, Agnė, Valatkevičius, Jonas „Jauna kritika: teksto nemalonumai“, in: *Kultūros barai*, 1999, Nr. 4, p. 25–31.
153. Kreivytė Laima, „Menas ant ratų“, in: *Literatūra ir menas*, 1995 11 04.
154. Kreivytė Laima, „Mentaliniai Rytų Europos peizažai“, in: *7 meno dienos*, 1996 11 29.
155. Kreivytė Laima, „Dailės kritikos praktika: teorijų perdirbimas ar aktyvizmas?“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 1, p. 32–35.
156. Kreivytė Laima, „Piešino (at)mintis“, in: *7 meno dienos*, 2012 02 24.
157. Kreivytė Laima, „Modernios tapybos metraštis“, in: *7 meno dienos*, 2012 07 20.
158. Krikštopaitytė Monika, „BMW“ nesiekia būti suprastas“, in: *7 meno dienos*, 2005 09 30.
159. Krikštopaitytė Monika, „Elgesio su beprotybe formos“, in: *7 meno dienos*, 2010 03 19.
160. Krikštopaitytė Monika, „Marytė, jos draugės ir giminaitės“, in: *Dailė*, 2010, Nr. 2, p. 23–24.
161. Kuizinas Kęstutis, „Naujametinė kalba“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1991 01 09.
162. Kunčius Herkus, „Džentelmenų karuselės ir asilo žabangos“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 05 16.
163. „Kuruojamų parodų patirtis“, in: *Dailė*, 1999, Nr. 2, p. 4–7.
164. Laimos Kreivytės ir Skaidros Trilupaitytės pokalbis „Laisvu stiliumi. Dar kartą apie „Daugiakalbius peizažus“, in: *7 meno dienos*, 1997 01 03.
165. „Liaudies meno tradicija XX a. Lietuvos dailėje“, in: *Dailė*, 1991, kn. 30, p. 54–56.
166. *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1999.

167. *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/10/4126>
168. *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*: Parodos katalogas, sudarytojos Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Asta Vaičiulytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010.
169. *Lietuvos dailė: 18 parodų*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2012.
170. Lipšic Monika, „Ranka hologramoje“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2012 01 20.
171. Liutkus Viktoras, „Žingsnis koncepcijos link“, in: *Dailė*, 1989, kn. 28, p. 55–59.
172. Ludavičienė Jurgita, „Ar tamsa yra pakankama sąlyga atsirasti geram menui?“, in: *Lietuvos aidas*, 1998 01 27.
173. Ludavičienė Jurgita, „Neužgautos“ sąvokos“, in: *Dailė*, 2001, Nr. 1, p. 29–33.
174. Ludavičienė Jurgita, „Šuoliai identiteto link“, in: *Literatūra ir menas*, 2005 04 01.
175. Ludavičienė Jurgita, „Institucijos dešimtmetis: Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų“, in: *Dailė*, 2010, Nr. 2, p. 17–18.
176. Malašauskas Raimundas, „Prae scriptum“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 03 18.
177. Malašauskas Raimundas, „Supinti natūrai kasas“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 08 26.
178. Malašauskas Raimundas, „Po puotos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1994 11 05.
179. Malašauskas Raimundas, „Moteris iš keturių kišenių“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1995 01 14.
180. Malašauskas Raimundas, „Stichiškai kontekstinė dailės kritika“, in: *Kultūros barai*, 1995, Nr.8–9, p. 40–46.
181. Malašauskas Raimundas, „Menininko portretas“, in: *Луня*, 1998, Nr.1, p. 75–83.
182. Malašauskas Raimundas, „2–211“, in: *Balsas: aktualios ir medijų kultūros žurnalas* [interaktyvus], 2007, teminis numeris: *Ateitis*, redaktorius Valentinas Klimašauskas, [žiūrėta 2014-10-18], [http://www.balsas.cc/wp-content/uploads/ateitis\\_internetui.pdf](http://www.balsas.cc/wp-content/uploads/ateitis_internetui.pdf).
183. Marcinkevičiūtė Rūta, „Soroso meno centro paroda – jaunų kuratorių rankose“, in: *Lietuvos Rytas*, 1995 10 13.
184. *Marija Teresė Rožanskaitė. Rentgenogramos*: Parodos katalogas, Vilnius: Nacionalinė dailės galerija, 2013.
185. *Mitas dabarties tapyboje*: Parodos katalogas. Vilnius: Lietuvos TSR Dailininkų sąjunga, Lietuvos TSR dailės fondas, 1988.
186. Montrimaitė Julija, „Kas nebijo tamsos...“, in: *Literatūra ir menas*, 1998 01 31.

187. *Moters laikas. Skulptūra ir kinas*: Parodos anotacija, in: Nacionalinės dailės galerijos tinklalapis [interaktyvus], 2010 05 21 [žiūrėta 2014-11-08], <http://www.ndg.lt/parodos/buvusios-parodos/moters-laikas-skulpt%C5%ABra-ir-kinas.aspx>
188. *Mūsų laikų herojai*: Parodos anotacija, in: Jono Meko vizualiųjų menų centro tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-11-02], [www.mekas.lt](http://www.mekas.lt)
189. *Nakties ir dienos tapyba*: Parodos katalogas, Vilnius: Lietuvos dailės parodų direkcija, 1990.
190. Narušytė Agnė, „Formalinės progresijos“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2000 11 04.
191. Narušytė Agnė, „Kur aš?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1998 11 14.
192. Pankūnaitė Birutė, „Šalta ekstazė, subkultūra ir šiaurės šviesa“, in: *Kultūros barai*, 1998, Nr. 11, p. 14–17.
193. Pankūnaitė Birutė, „Milesas DAVISAS ir kiti“, in: *7 meno dienos*, 2003 09 19.
194. „Pelai ir grūdai“, in: *7 meno dienos*, 1997 02 14.
195. *Paralelinės progresijos*: Projekto anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2001 [žiūrėta 2014-05-10], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/00/1582>
196. „Paralelinės progresijos“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 13, *Literatūra ir menas*, 2000 10 27.
197. Pejič Bojana, „The Dialectics of Normality“, in: *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*: Parodos katalogas, ed. by Bojana Pejič, David Elliot, Stockholm: Moderna Museet, 1999, p. 16–28.
198. *Pirmą ir antrą kartą*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2008, [žiūrėta 2014-10-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/08/836>
199. *Pirmą ir antrą kartą*: Parodos gidas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2008.
200. „Pirmoji metinė paroda – ir šiuolaikiniam menui pritaikomi objektyvūs kriterijai“, in: *Lietuvos Rytas*, 1994 01 07.
201. „Pokalbis prieblandos zonoje“, in: *7 meno dienos*, 1998 01 30.
202. „Pokalbis apie kuratorystę“, in: *3xposition.lt* [interaktyvus], 2006, [žiūrėta 2014-10-28], <http://www.3xposition.lt/?p=124>
203. „Pokalbis su Kęstučiu Šapoka apie parodą „Laisvalaikis, sportas, kultūra“, in: *Kulturpolis.lt* [interaktyvus], 2010 03 17, <http://www.kulturpolis.lt/old/main.php/id/406/lang/1/nID/4557>

204. *Postmodernizmo aukoms atminti: Gintaras Znamierowski / Donatas Srogis. 1988–1955 konceptualizmas: Parodos katalogas*, Vilnius: Jono Meko vizualiųjų menų centras, 2011.
205. *Po tapybos: Parodos anotacija*, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 1998, [žiūrėta 2014-08-25], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1658>
206. *Po tapybos: Parodos katalogas*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998.
207. Povilionytė Rima, „Korektiškai saugūs“, in: *Literatūra ir menas*, 2001 09 14.
208. Prents Lena, „Modernizm socjalistyczny, feminizm i sztuka postsowiecka“, in: *Magazyn Sztuki w Sieci* [interaktyvus], 2013 [žiūrėta 2014-11-08], <http://magazynsztuki.eu/index.php/wydarzenia/199-modernizm-socjalistyczny-feminizm-i-sztuka-postsowiecka>
209. Projekto *3xpozicija* tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-10-28], [http://www.3xposition.lt/kartografija/?page\\_id=2](http://www.3xposition.lt/kartografija/?page_id=2)
210. *Pro A. A. prizmę. Su Alfonsu Andriuškevičiumi kalbasi Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė*, Vilnius: Modernaus meno centras, 2013.
211. Pukytė Eglė Paulina, „Pažadėtasis menas“, in: 7 meno dienos [interaktyvus], 2013 09 20 [žiūrėta 2014-03-15], <http://www.7md.lt/daile/2013-09-20/Pazadetasis-menas>
212. Raimundo Malašausko atsakymai į dažniausiai užduodamus klausimus apie „Hipnotinį šou“ [interaktyvus], [žiūrėta 2014-06-08], <http://www.rye.tw/HYPNOFAQandSCRIPTS.pdf>
213. Račiūnaitė Tojana, „Čiuožimas ant ledo – 1991“, in: *Literatūra ir menas*, 1992 01 25.
214. Račiūnaitė Tojana, „Refleksijai nuteikianti paroda“, in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 6, p. 19–20.
215. Rindzevičiūtė Eglė, „Kas čia per žaidimas, kuriame negaliu dalyvauti?“, in: *Šiaurės Atėnai*, 1998 03 21.
216. *Savigarba: Parodos katalogas*, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2002.
217. „Senieji muziejinkai pasakoja“, in: *Literatūra ir menas*, 1988 07 16.
218. *Skulptoriaus dosjė: Vladas Urbanavičius*, sud. Giedrė Jankevičiūtė, Kaunas, Vilnius: Tarptautinės dailės kritikų asociacijos AICA Lietuvos sekcija, Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 2009.
219. Skurvidaitė Sandra, „Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai“, in: *Literatūra ir menas*, 1994 01 08.

220. Skurvidaitė Sandra, „Donelaičio apologetika Šiuolaikinio meno centre“, in: *Lietuvos rytas*, 1994 11 18.
221. „Specifinė erdvė tarp objekto ir skulptūros“, in: *Lietuvos Rytas*, 1993 12 24.
222. Stauskaitė Jūratė, „Labanakt?!“, in: *Literatūra ir menas*, 1990 09 15.
223. Stoma Saulius, „Pasaulis – mitas“, in: *Literatūra ir menas*, 1988 09 10.
224. *Susitikimas. Pavogta Praeitis*: Parodos katalogas, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, 2013.
225. *Sutemos*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 1998, [žiūrėta 2014-08-30], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/98/1662>
226. *Sutemos*: Parodos katalogas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 1998.
227. Šapoka, Kęstutis: kūrybos pristatymas, in: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos tinklalapis [interaktyvus], [žiūrėta 2014-11-12], <http://www.letmekoo.lt/artists/kestutis-sapoka/>
228. Šapoka Kęstutis, „Demokratija, simuliacija ir manipuliacija – sudėtingas ŠMC dailės dešimtmetis“, in: *Kultūros barai*, 2010, Nr. 10, p. 31–38.
229. Šapoka Kęstutis, „Keletas metodologinių štrichų pastarojo dvidešimtmečio šiuolaikinei Lietuvos dailės istorijai (socialiniu instituciniu aspektu)“, in: *Logos*, 2013, Nr. 77, p. 64–75.
230. Šapoka Kęstutis, „Kad sveikas kūnas kadagiais kvėpėtų“, in: *7 meno dienos*, 2014 03 07.
231. Šarūnas Tadas, „ŠMC TV: televizija apie televiziją, medija apie mediją“, in: *Balsas.cc* [interaktyvus], 2006 01 05 [žiūrėta 2014-05-05], <http://www.balsas.cc/smc-tv-televizija-apie-televizija-medija-apie-medija/>
232. Ščerbavičiūtė Renata, „Katalogas ir ekspozicija“, in: *Dailė*, 2002, Nr. 2, p. 20–21.
233. *Šuoliai ir kilpos*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2009, [žiūrėta 2014-10-28], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/09/2356>
234. *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai*: Parodos katalogas, Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras, 1993.
235. *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai*: Parodos lankstinukas, ŠMC archyvas.
236. „Trečia nemušta karta“, in: *Kultūros barai*, 1990, Nr. 3, p. 30–34.
237. Trilupaitytė Skaidra, „Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje 1993-2000. Iš laiko perspektyvos“, in: *Nacionalinės dailės galerijos internetinis portalas*, [interaktyvus], 2008, [žiūrėta 2011-02-01], <http://ic.ndg.lt/index.php?id=147>

238. Trilupaitytė Skaidra, „Apie pozityvų negatyvumą, arba „naujovės“ šiemetinėse parodose“, in: *Dailė*, 1998, Nr. 2, p. 22–24.
239. Trilupaitytė Skaidra, „Kelios šaltos trienalės temos“, in: *Literatūra ir menas*, 1998 10 31.
240. Tumpytė Dovilė, „Nacionalinės kultūros teatras. Apie LDS ir ŠMC konsensuso paieškas“, in: *7 meno dienos*, 2005 03 11 [interaktyvus], [žiūrėta 2014-07-25], [http://www.7md.lt/archyvas.php?leid\\_id=652&str\\_id=3883](http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=652&str_id=3883) .
241. Tumpytė Dovilė, „BMW / Juodosios rinkos pasaulių strategijos: pastangos suprasti“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 1, p. 35–39.
242. „Už dėžes – ordinas?“, in: *Lietuvos Rytas*, 1995 10 25.
243. Valentaitė Milda, „Madingos vietos“, in: *7 meno dienos*, 1998 10 23.
244. „Vasaros įspūdžiai“, in: *Literatūra ir menas*, 2000 10 27.
245. „Viso pasaulio negana?“, in: *7 meno dienos*, 2000 10 20.
246. „Viešasis kuravimas ir eksponavimas“, in: *7 meno dienos*, 2006 06 23.
247. *Veiksmas ir vaizdinys*: Parodos katalogas, Vilnius: Dailės parodų direkcija, 1992.
248. Virbickaitė Aistė, „Visa para – dar ne amžinybė...“, in: *Literatūra ir menas*, 2003 09
249. *Žmogaus ženklai skulptūroje, piešiniuose, fotografijoje*: Parodos katalogas, Vilnius: LTSR Kultūros ministerija, 1988.
250. *2420 Čiurlionis*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 2007, [žiūrėta 2014-10-28], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/07/1332>
251. 7-oji Baltijos šalių meno trienalė *Cool places*: Parodos anotacija, in: ŠMC tinklalapis [interaktyvus], 1997, [žiūrėta 2014-09-05], <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/triennial/576>

***Nepublikuoti šaltiniai:***

252. Donato Jankausko (Duonio) parodos *Retrospektyva* anotacija, 1999, Šiuolaikinio meno centro archyvas.
253. *Dvigubas žaidimas*: Parodos anotacija, L. Kreivytės asmeninis archyvas.
254. 7-osios Baltijos šalių meno trienalės *Cool places* informacinė brošiūra, Šiuolaikinio meno centro archyvas.
255. „Parodos „Žmogaus ženklai skulptūroje, piešiniuose, fotografijoje“ scenarijus“, 1988, E. Lubytės asmeninis archyvas.
256. Lietuvos dailės muziejaus skulptūros rinkinio apskaitos knyga.

257. Kęstučio Šapokos ir Benignos Kasparavičiūtės parodos *Meno sparnai*, vykusios Šiuolaikinio meno centre 2010.03.19–05.09 lydraštis, ŠMC archyvas.
258. *Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network: Procedures Manual*, 1993, Nacionalinės dailės galerijos Informacijos centro archyvas.
259. SŠMC valdybos posėdžio 1995-05-12 Protokolas Nr. 3, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.
260. SŠMC valdybos posėdžio 1995-05-29 Protokolas Nr.4, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.
261. SŠMC valdybos posėdžio 1997-05-12 Protokolas Nr.3, Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.
262. Susirašinėjimas el. paštu su E. Lubyte, autorės asmeninis archyvas.
263. SŠMC metinės parodos *Duona ir Druska* videodokumentacija (1994 m., rež. V. Snarskis), Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.
264. SŠMC metinės parodos *Dėl grožio* videodokumentacija (1995 m.), Nacionalinės dailės galerijos informacijos centro archyvas.
265. *Idealios perspektyvos triukai*: vaizdo reportažas, autorius – E. Jansas, in: Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos internetinė svetainė [interaktyvi], 2010 09 27, [žiūrėta 2014-11-05], <http://www.letmekoo.lt/letmekoo-tv-11-paroda-idealios-perspektyvos-triukai-lt/>

## SANTRUMPOS

DS – Dailininkų sąjunga

LDS – Lietuvos dailininkų sąjunga

LKP CK – Lietuvos komunistų partijos Centro komitetas

LSSR – Lietuvos Sovietų Socialistinė Respublika

SŠMC – Soroso šiuolaikinio meno centras

SSRS – Sovietų Socialistinių Respublikų Sąjunga

ŠMC – Šiuolaikinio meno centras

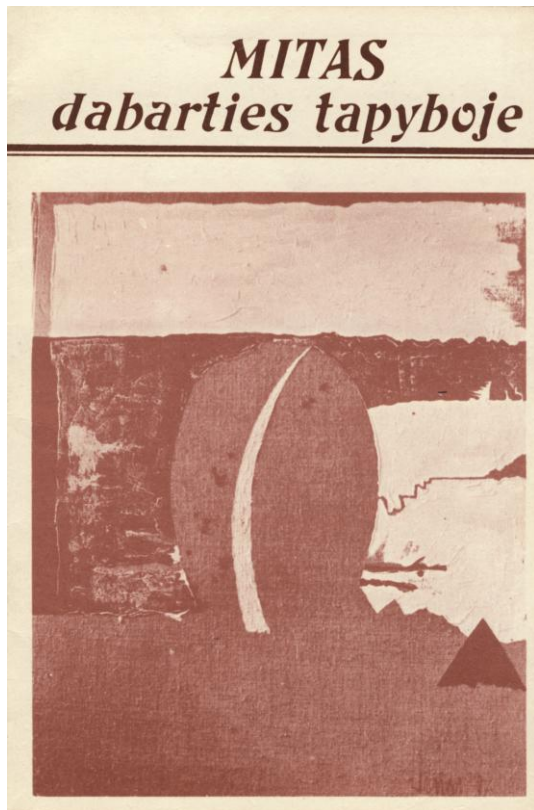
VDA – Vilniaus dailės akademija

## ILIUSTRACIJOS

1. Parodos *Mitas dabarties tapyboje* (1988) katalogo viršelis. Nuotrauka iš Modernaus meno centro archyvo, fotografas – Vytautas Balčytis.
2. Parodos *Nakties ir dienos tapyba* (1990) ekspozicijos fragmentas. Nuotrauka iš 1990 m. rugsėjo 1 d. laikraščio *Respublika*, fotografas – Vygantas Brajus.
- 3–4. Parodos *Žmogaus ženklai. Skulptūra, piešiniai, fotografija* (1988) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš asmeninio Elonos Lubytės archyvo, fotografas – Gintautas Trimakas.
- 5–6. Parodos *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* (1993) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo.
- 7–8. Parodos *Daugiakalbiai peizažai* (1996) kvietimas ir ekspozicijos fragmentas. Nuotraukos iš ŠMC archyvo, fotografas – Kęstutis Stoškus.
9. Parodos *Dėl grožio* (1995) ekspozicijos fragmentas. Nuotrauka iš ŠMC archyvo.
- 10–11. Parodos *Kasdienybės kalba* (1995) fragmentai. Nuotraukos iš parodos katalogo.
- 12–13. Šiuolaikinio meno centro fasadas su parodos *Sutemos* (1998) plakatu ir parodos ekspozicijos fragmentas. Nuotraukos iš ŠMC archyvo.
- 14–15. Parodos *Po tapybos* (1998) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo.
- 16–18. Parodos *Cool places* (1998) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo.
19. Donato Jankausko parodos *Retrospektyva* (1999) ekspozicijos fragmentas. Nuotrauka iš ŠMC archyvo.
20. Parodos *24/7: Wilno-Nueva York (visą parą)* (2003) ekspozicijos fragmentas. Nuotrauka iš ŠMC archyvo.
- 21–22. IX Baltijos tarptautinio meno trienalės *BMW* (2005) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo, fotografas – Paulius Mazūras.
- 23–24. Parodos *Fotofinišas* (2011) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo, fotografas – Gintautas Trimakas.
25. Bendro Lietuvos ir Kipro paviljono 55-ojoje Venecijos bienalėje (2013) ekspozicijos fragmentas, fotografas – Robertas Narkus.
- 26–27. Parodos *Pirmą ir antrą kartą. STROOM Premium menininkai ir retroaktyvi ankščiau neqrąžintų darbų paroda* (2008) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo.
28. Parodos *Jei tu žinai, kad „čia yra ranka“* (2010) ekspozicijos fragmentas. Nuotrauka iš ŠMC archyvo.



- 29–30. Parodos *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (1999) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo.
- 31–32. Parodos *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (2010) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo, fotografas – Artūras Valiauga.
- 33–34. Parodos *Savigarba* (2001) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš ŠMC archyvo, fotografė – Alma Skersytė.
- 35–36. Parodos *Mūsų laikų herojai* (2009) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš asmeninio Gintaro Znamierowskio archyvo, fotografas – Gintaras Znamierowski.
- 37–38. Parodos *Laisvalaikis, sportas, kultūra* (2010) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš asmeninio Gintaro Znamierowskio archyvo, fotografas – Gintaras Znamierowski.
39. Menininkų grupės „Cooltūristės“ ekskursija-intervencija į parodą *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (2010). Nuotrauka iš ŠMC archyvo.
40. Menininko Redo Diržio performansas parodoje *Dvigubas žaidimas* (2006). Nuotrauka iš asmeninio Laimos Kreivytės archyvo, fotografas – Povilas Abečiūnas.
- 41–42. Parodos *1907:2007. Privatūs pokalbiai* (2007) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš galerijos „Vartai“ archyvo.
- 43–44. Marijos Teresės Rožanskaitės parodos *Rentgenogramos* (2013) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš Nacionalinės dailės galerijos archyvo, fotografas – Tomas Kapočius.
- 45–46. Parodos *Moters laikas. Skulptūra ir kinas* (2010) ekspozicijos fragmentai. Nuotraukos iš Nacionalinės dailės galerijos archyvo, fotografas – Vaidotas Aukštaitis.



1. Parodos *Mitas dabarties tapyboje* (1988) katalogo viršelis su L. Katino paveikslo *Siluetas, I* reprodukcija.



2. Parodos *Nakties ir dienos tapyba* (1990) ekspozicijos fragmentas su R. Šližio tapybos darbais.



3–4. Parodos *Žmogaus ženklai* (1988) ekspozicijos fragmentai su G. Karaliaus, G. Trimako, V. Urbanavičiaus kūriniais.



5–6. Parodos *Tarp skulptūros ir objekto – lietuviškai* (1993) ekspozicijos fragmentai su L.Striogos, R. Antinio, A. Andriuškevičiaus, S. Kuizino, D. Katino, Č. Lukensko, D. Jankausko kūriniais.



7–8. Parodos *Daugiakalbiai peizažai* (1996) kvietimas su A. Csörgö šviesos instaliacijos atvaizdu ir ekspozicijos fragmentas su K. Bednarskio instaliacija.



9. Parodos *Dėl grožio* (1995) ekspozicijos fragmentas su Gintaro Znamierowskio kūriniais.



10. Parodos *Kasdienybės kalba* (1995) fragmentas – G. Makarevičiaus instaliacija.



11. Parodos *Kasdienybės kalba* (1995) fragmentas – A. Railos performansas.



12. Šiuolaikinio meno centro fasadas su parodos *Sutemos* (1998) plakatu.



13. Parodos *Sutemos* (1998) ekspozicijos fragmentas su G. Makarevičiaus instaliacija.



14. Parodos *Po tapybos* (1998) ekspozicijos fragmentas su D. Žiūros kūriniumi.





15. Parodos *Po tapybos* (1998) ekspozicijos fragmentas su E. Janso kūrinium.



16. Parodos *Cool places* (1998) ekspozicijos fragmentas su O. Eliassono kūrinium.



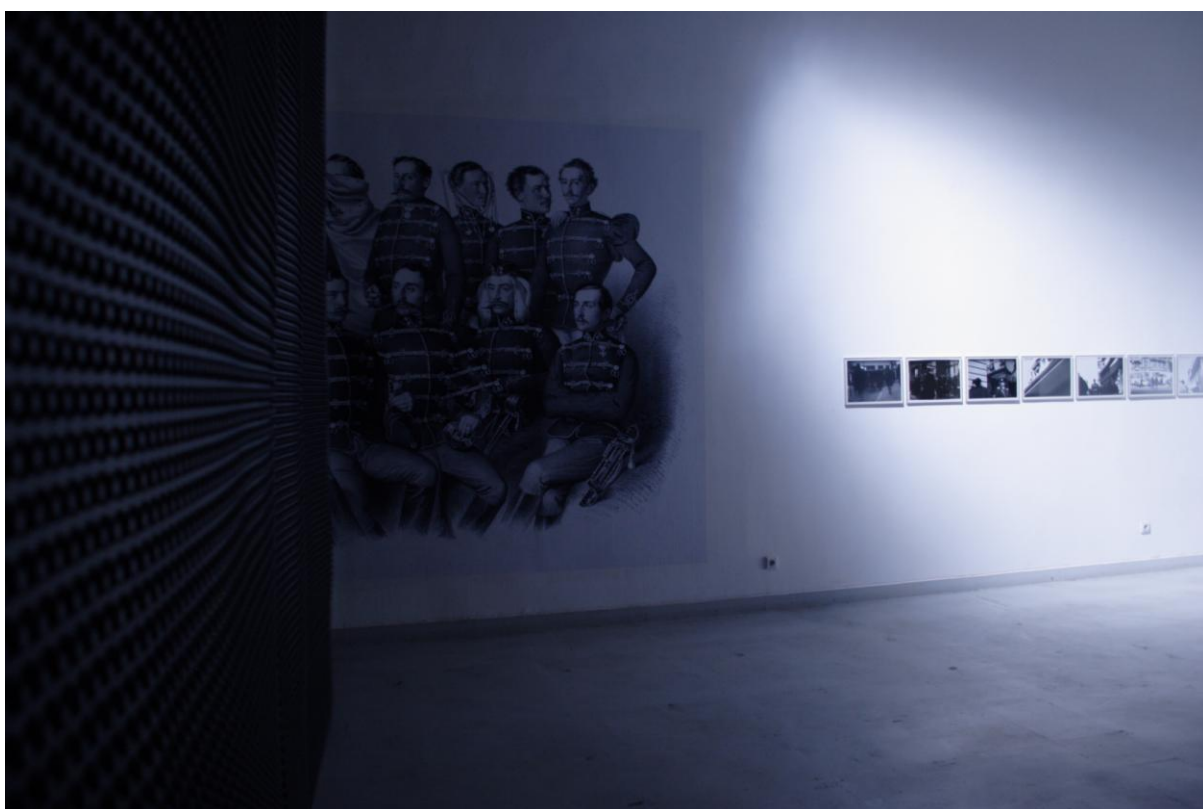
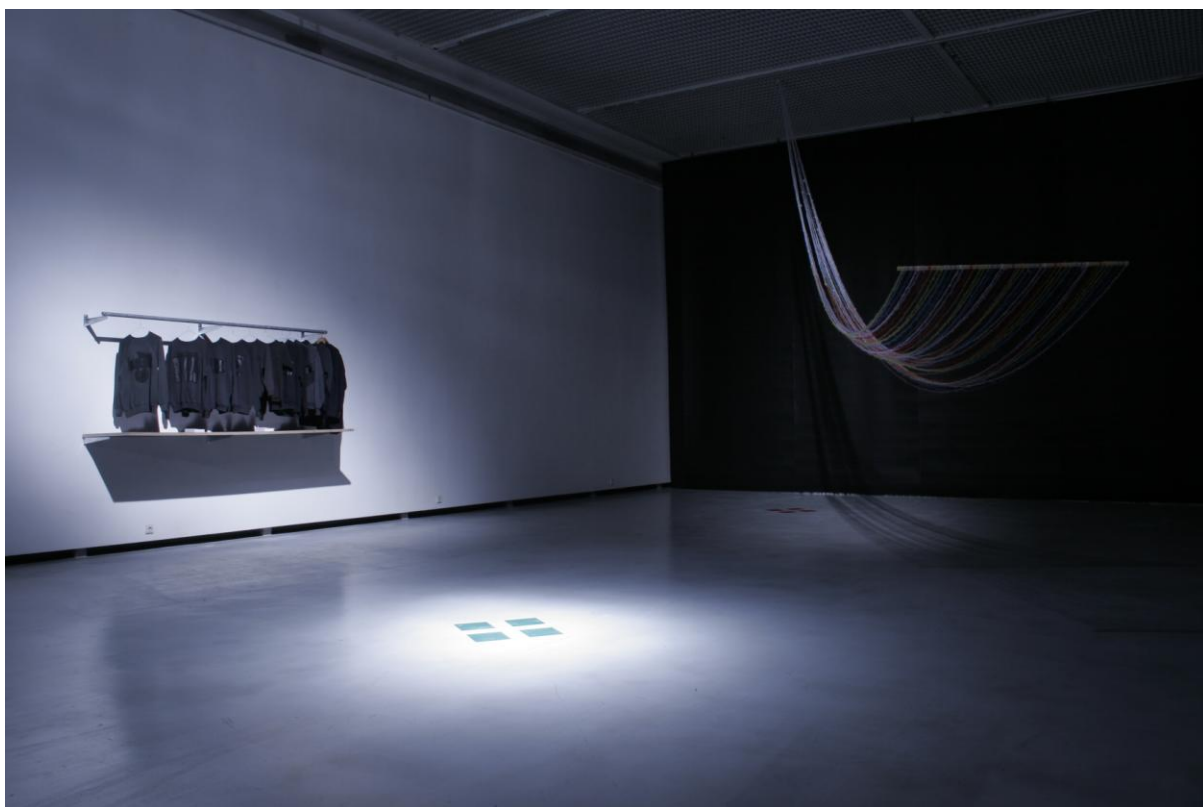
17–18. Parodos *Cool places* (1998) ekspozicijos fragmentai su menininkų grupių „OLO“, „N55“, menininkų Ingaro Dragseto ir Michaelo Elmgreeno, Miriam Bäckström, Børre Sæthre kūriniais.



19. Donato Jankausko parodos *Retrospektyva* (1999) ekspozicijos fragmentas.



20. Parodos *24/7: Wilno-Nueva York (visą parą)* (2003) ekspozicijos fragmentas.



21–22. IX Baltijos tarptautinio meno trienalės *BMW* (2005) ekspozicijos fragmentai su M. Gottschal, V. Gastaldon, A. Railos, M. Schinwaldo, I. Grigorescu kūriniais.



23–24. Parodos *Fotofinišas* (2011) ekspozicijos fragmentai.



25. Bendro Lietuvos ir Kipro paviljono 55-ojoje Venecijos bienalėje (2013) ekspozicijos fragmentas.



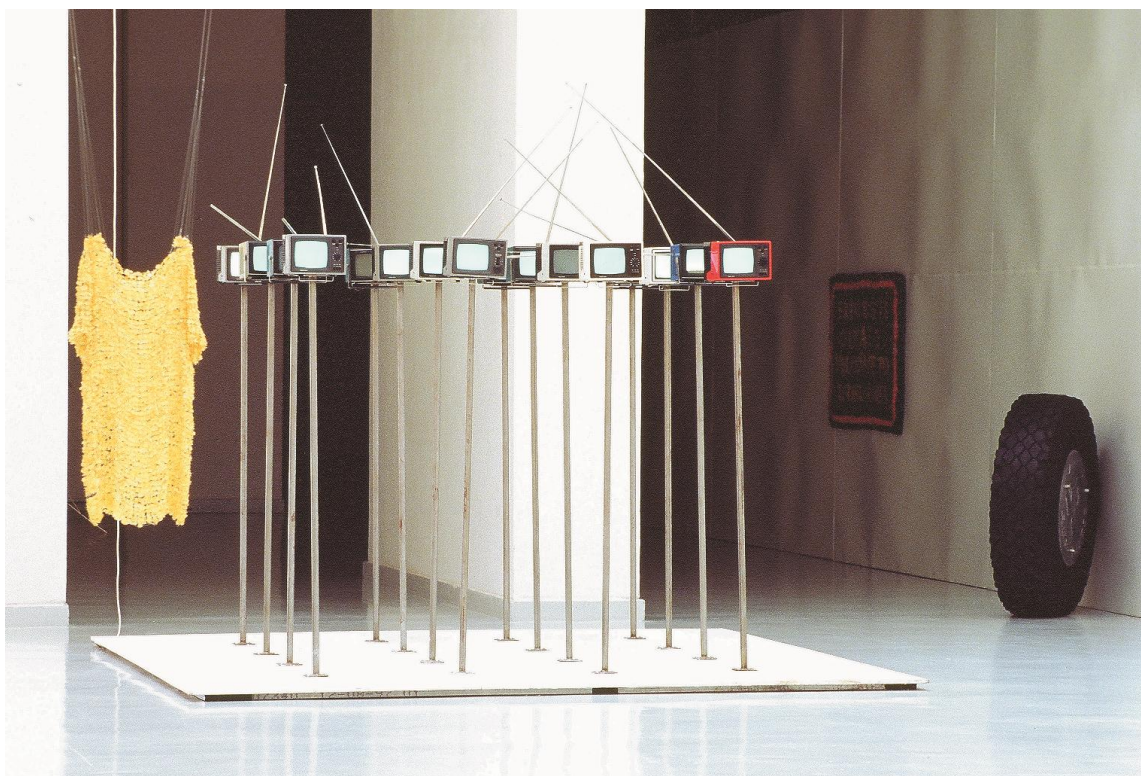
26. Parodos *Pirma ir antra karta. STROOM Premium menininkai ir retroaktyvi anksčiau negrąžintų darbų paroda* (2008) ekspozicijos fragmentas su B. Krivicko tapybos darbais.



27. Parodos *Pirmą ir antrą kartą. STROOM Premium menininkai ir retroaktyvi anksčiau neqržintų darbų paroda* (2008) ekspozicijos fragmentas su K. Bogdano kūrinium.



28. Parodos *Jeigu tu žinai, kad „čia yra ranka“* (2010) ekspozicijos fragmentas ŠMC vitrinoje su O. Vasiljevos ir L. Buklio kūriniais.

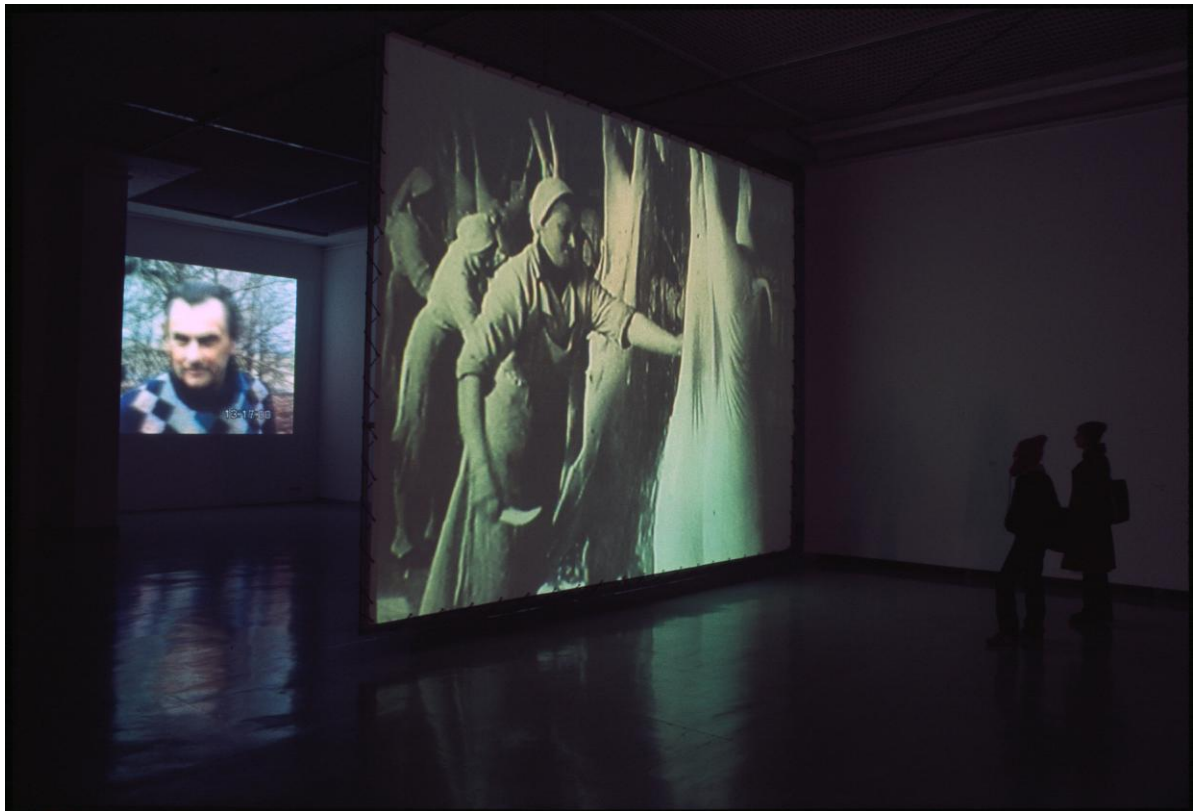


29–30. Parodos *Lietuvos dailė 1989–1999: dešimt metų* (1999) ekspozicijos fragmentai su A. Novicko, S. ir P. Stanikų, E. Rakauskaitės, A. Beinaravičiaus, Akademinio pasiruošimo grupės, D. Liškevičiaus ir kitų autorių kūriniais.





31–32. Parodos *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (2010) ekspozicijos fragmentai su A. Railos ir A. Valiaugos kūriniais.



33–34. Parodos *Savigarba* (2001) ekspozicijos fragmentai. Apačioje – P. Jurkšaitytės ir M. Puskunigio instaliacija.



35–36. Parodos *Mūsų laikų herojai* (2009) ekspozicijos fragmentai su A. Kirvelytės kūriniais.



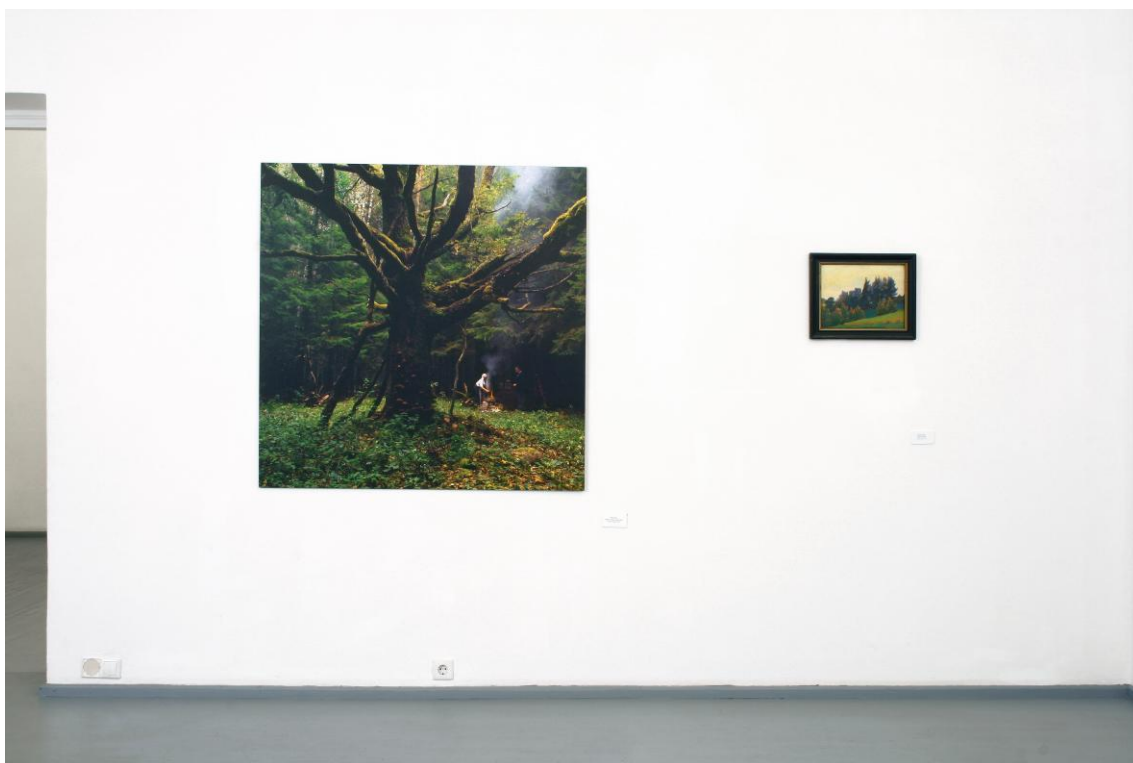
37–38. Parodos *Laisvalaikis, sportas, kultūra* (2010) ekspozīcijas fragmenti su G. Znamierowskio, D. Srogio, E. Janso kūriniais.



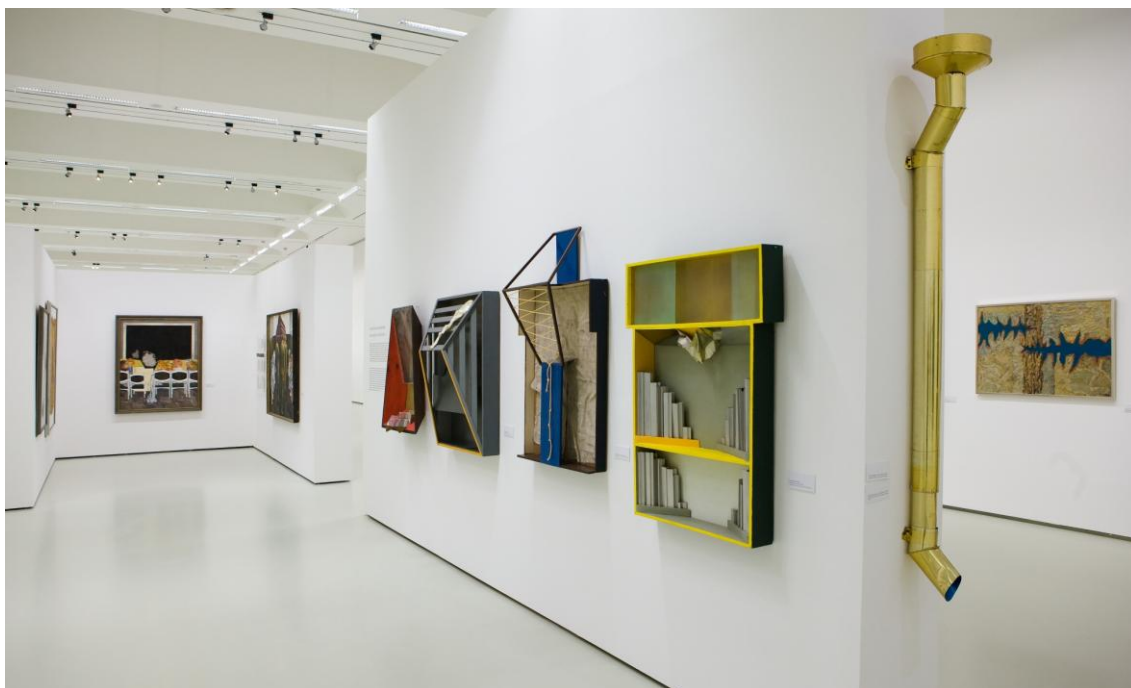
39. Menininkių grupės „Cooltūristės“ ekskursija-intervencija į parodą *Lietuvos dailė 2000-2010: dešimt metų* (2010).



40. Menininko R. Diržio performansas parodoje *Dvigubas žaidimas* (2006).



41–42. Parodos 1907:2007. *Privatūs pokalbiai* (2007) ekspozīcijas fragmenti su A. Railos, A. Žmuidzīnavičiaus, P. Vitkausko, A. Anglickaitės kūriniais.



43–44. Marijos Teresės Rožanskaitės parodos *Rentgenogramos* (2013) ekspozicijos fragmentai.



45–46. Parodos *Moters laikas. Skulptūra ir kinas* (2010) ekspozicijos fragmentai su B. Pundziaus, J. Mikėno, R. Antinio vyresniojo ir kitų autorių kūriniais.



## TRUMPOS ŽINIOS APIE DOKTORANTĘ

Julija Fomina gimė 1982 m. Kaune. Menotyrininkė ir parodų kuratorė. 2004 m. baigė menotyros bakalauro studijas Vytauto Didžiojo universitete ir pradėjo dirbti Šiuolaikinio meno centre. 2004–2006 m. studijavo Vilniaus dailės akademijos UNESCO kultūros vadybos ir kultūros politikos katedroje, įgijo menų magistro laipsnį. 2010–2014 m. studijavo Lietuvos kultūros tyrimų instituto menotyros krypties doktorantūroje.

### Publikacijos disertacijos tema mokslo leidiniuose:

1. Julija Fomina, „Šiuolaikinis menas ir jo publika: Soroso šiuolaikinio meno centro metinės parodos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2012, t. 64: *Vizualioji kultūra: problemas ir interpretacijos*, sudarytoja Monika Saukaitė, p. 153–167. ISSN 1392-0316; ISBN 978-609-447-049-3.
2. Julija Fomina, „Kuratorystė kaip vaizdų tvarkos praktika: Alfonso Andriuškevičiaus parodos „Mitas dabarties tapyboje“ (1988) ir „Nakties ir dienos tapyba“ (1990)“, in: *Dailės istorijos studijos*, 2014, Nr. 6: *Vaizdo kontrolė*, sudarytoja dr. Erika Grigoravičienė, p. 245–265. ISSN 1822-2285; ISBN 978-9955-868-72-9.
3. Julija Fomina, „Šiuolaikybės kuravimas: Raimundo Malašausko veikla“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, t. 74 : *Menas ir publika*, sudarytojos dr. Linara Dovydaitytė, Julija Fomina, p. 81–94. ISSN 1392-0316; ISBN 978-609-447-158-2.

### Pranešimai konferencijose disertacijos tema:

1. Julija Fomina, „Paveikslų paskirtis kuruojamose parodose: Alfonso Andriuškevičiaus „Mitas dabarties tapyboje“ (1988) ir „Nakties ir dienos tapyba“ (1990). Tarpdalykinė konferencija *Vaizdo kontrolė* (2013 m. spalio 24–25 d., Lietuvos kultūros tyrimų institutas).
2. Julija Fomina, „Globalization And Its Discontents in the Field of Contemporary Art: a Case of Post-Soviet Lithuania“. 10th International Conference on the Arts in Society *The Work of Art in the Age of Networked Society* (2015 m. liepos 22–24 d., Imperial College London, Jungtinė Karalystė).

### **Kitos publikacijos ir pranešimai disertacijos tema:**

1. „Parodų, muziejinių rinkinių, kolekcijų, aukcionų katalogai“, in: *Dailės istorijos šaltiniai: nuo seniausių laikų iki mūsų dienų*: Antologija, sudarytoja prof. dr. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012, p. 100–122. ISBN 978-609-447-040-0.
2. „Parodų istoriją arba viskas, ką norėjote sužinoti apie parodas, bet nežinojote, kaip paklausti“ (rusų k.), pranešimas paskaitų cikle *Европейское кафе. Открытые лекции о современном искусстве* (2012 m. gegužės 11 d., galerija „Art Siadziba“, Minskas, Baltarusija).

### **Sudaryti mokslo ir kiti leidiniai:**

1. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, 2014, t. 74 : *Menas ir publika*, sudarytojos dr. Linara Dovydaitytė, Julija Fomina, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014. ISSN 1392-0316; ISBN 978-609-447-158-2.
2. *Вильнюсская беседка / Vilnius Pavilion*: Parodos katalogas, sudarytojai: Julija Fomina, Inesa Pavlovskaitė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2013. ISBN 978-9986-957-56-0.
3. *Opening the Door? Belarusian art today*: Parodos katalogas, sudarytojai: Julija Fomina, Kęstutis Kuizinas, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2010. ISBN 978-9986-957-48-5.

### **Svarbiausios kuruotos parodos:**

1. *Vilniaus pavėsinė / Vilnius Pavilion*, 2013, Valstybinis šiuolaikinio meno centras, Maskva.
2. *Iliuzionistai: apie scenografiją ir šiuolaikinį meną* (kartu su Virginija Januškevičiūte), 2013, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius.
3. Marija Olšauskaitė, *Aukcionas (Lietuvos dailė: 18 parodų dalis)*, 2012, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius.

4. *Lietuvos dailė 2000-2010: dešimt metų* (kartu su Linara Dovydaitytė, Renata Dubinskaitė, Virginija Januškevičiūtė, Valentinu Klimašausku, Ūla Tornau), 2010, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius.



**Julija Fomina**

**Meno parodų kuratorystė Lietuvoje: sampratos ir raida**

**Daktaro disertacija**

Tiražas 50 egz.

ISBN 978-609-447-178-0

Vilniaus dailės akademijos leidykla  
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius  
Tel. 8 5 2791015  
leidykla@vda.lt  
www.leidykla.vda.lt