

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA ir  
LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS  
VILNIUS ACADEMY OF ARTS and  
LITHUNIAN CULTURE RESEARCH INSTITUTE

LINA MICHELKEVIČĖ

**DALYVAVIMO PRAKTIKOS LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME  
MENE: ANALIZĖS KRITERIJŲ IR VERTINIMO PROBLEMA**

**PARTICIPATORY PRACTICES IN LITHUANIAN CONTEM-  
PORARY ART: THE PROBLEM OF CRITERIA FOR ANALYSIS  
AND EVALUATION**

Daktaro disertacija  
Doctoral Dissertation

Humanitariniai mokslai, Menotyra (03H)  
Meno istorija (H310)

Humanities, Art Criticism (03H)  
Art History (H310)

Vilnius, 2014

Disertacija rengta Vilniaus dailės akademijoje 2007–2014 metais

#### MOKSLINĖ VADOVĖ

*Dr. Skaidra Trilupaitytė*

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

Disertacija ginama Vilniaus dailės akademijoje Menotyros mokslo krypties taryboje:

#### PIRMININKĖ

*Dr. Tojana Račiūnaitė*

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

#### NARIAI

*Doc. dr. Linara Dovydaitytė*

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

*Dr. Erika Grigoravičienė*

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

*Doc. dr. Agnė Narušytė*

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

*Prof. dr. Artūras Tereškinas*

Vytauto Didžiojo universitetas, socialiniai mokslai, sociologija, 05S

#### OPONENTĖS

*Doc. dr. Lolita Jablonskienė*

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

*Doc. dr. Renata Šukaitytė*

Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra, 03H

Disertacija ginama viešame Menotyros mokslo krypties tarybos posėdyje 2014 m. birželio 20 d. 14 val. Dizaino inovacijų centre, 112 aud. (Maironio g. 3, 01124 Vilnius).

Disertacija ir jos santrauka išsiųsta 2014 m. gegužės 20 d. Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos ir Lietuvos kultūros tyrimų instituto bibliotekose.



The dissertation was written at Vilnius Academy of Arts, 2007–2014

DOCTORAL SUPERVISOR

*Dr. Skaidra Trilupaitytė*

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

The dissertation will be defended in front of the Academic Board of Art Criticism at Vilnius Academy of Arts:

CHAIR

*Dr. Tojana Račiūnaitė*

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

MEMBERS

*Assoc. Prof. Dr. Linara Dovydaitytė*

Vytautas Magnus University, Humanities, Art Criticism, 03H

*Dr. Erika Grigoravičienė*

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art Criticism, 03H

*Assoc. Prof. Dr. Agnė Narušytė*

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

*Prof. Dr. Artūras Tereškinas*

Vytautas Magnus University, Social Sciences, Sociology, 05S

OPPONENTS

*Assoc. Prof. Dr. Lolita Jablonskienė*

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

*Assoc. Prof. Dr. Renata Šukaitytė*

Vilnius University, Humanities, Art Criticism, 03H

The public defence of the dissertation will be held in front of the Academic Board of Art Criticism on June 20, 2014, 2 p.m., at Design Innovations Centre of Vilnius Academy of Arts, Room 112 (Maironio str. 3, 01124 Vilnius).

The dissertation and its summary were sent out on May 20, 2014. The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts and Lithuanian Culture Research Institute.

# TURINYS

Įvadas 9

1. Dalyvavimo konceptualizavimas meno teorijoje ir kritikoje 27

1.1. Auditorija ir dalyviai 29

1.2. Estetika 37

1.3. Etika 43

1.4. Politiškumas 50

1.5. Darbas 54

2. Dalyvavimas kaip veiksmas ir kartotė 63

2.1. Gamyba ir veiksmas šiuolaikiniame pasaulyje 64

2.1.1. *Poiēsis* ir *praxis* 66

2.1.2. Šnekėtojai-virtuozai: gamyba kaip performansas 72

2.1.3. Oportunistai: gamyba kaip kasdienės taktikos 81

2.1.4. Performatyvumas ir kartotė gamyboje 88

2.2. Veiksmo ir gamybos dialektika dalyvavimo praktikose 94

2.2.1. Dalyvavimas ir žiūrovo sandoris su menininku 95

2.2.2. Socialinis *ready-made*'as 101

2.2.3. Dokumentacija ir reprodukcija 107

3. Dalyvavimo atvejai Lietuvos šiuolaikiniame mene 115

3.1. Dalyvavimas kaip atstovavimas: Artūro Railos performansai 116

3.2. „Pro-testo laboratorija“: bendradarbiavimo strategija kaip viešosios erdvės steigtis 133

3.3. Bendrautojai mieste: „Troleibusas Nr. 0“, „Flash Bar“, „The Joy Is Not Mentioned“, „Tylėjimai“ 153

3.4. Menininkų bendruomenės tyrimai: „Butas'99“ ir „Už baltos užuolaidos“ 170

3.5. (Ne)matomas žiūrovas: ŠMC TV 188

Išvados	203
Literatūros sąrašas	211
Santrumpos	227
Iliustracijos	228
Summary	255
On the Author	275
Santrauka	277
Trumpai apie doktorantę	293



## **PADĖKA**

Ar mokslinis darbas kada išvengia mažesnio ar didesnio kitų dalyvavimo?

Už daugiau kaip šešerius metus trukusią pagalbą dėkoju savo vadovei dr. Skaidrai Trilupaitytei, už teorines inspiracijas – stažuotės Liuveno universitete vadovui prof. dr. Rudi Laermansui. Už pasakojimus ir dokumentacijas – menininkams ir kuratoriams, ypatingai Virginijai Januškevičiūtei, Artūrai Railai, Eglei Budvytytei, Vitalijui Červiakovui, Andriui Rugiui, Audronei Vaupšienei ir Mirjam Wirz.

Už tai, kad neleido mano dukrai nuobodžiauti – tėvams, šešurams ir Mildai. Už viską – svarbiausiems mano darbų dalyviams Vytautui ir Tūlai Vilnei.

## **ACKNOWLEDGMENTS**

Is any scholarly work ever possible without participation of others?

I owe thanks to all the people who willingly contributed to my research: to my doctoral supervisor Dr. Skaidra Trilupaitytė for her continuous help over the course of more than six years; to Prof. Dr. Rudi Laermans at KU Leuven for theoretical inspirations; to artists and curators for stories and documentations of their projects, especially to Virginija Januškevičiūtė, Artūras Raila, Eglė Budvytytė, Vitalij Červiakov, Andrius Rugys, Audronė Vaupšienė, and Mirjam Wirz.

Huge thanks to my family: my parents, parents-in-law, and sister-in-law Milda for the time spent with my little daughter; to Vytautas and Tūla Vilnė, the most important participants of all my works, for everything.



## ĮVADAS

**Dalyvavimo terminas** šioje disertacijoje aprėpia tokias šiuolaikinio meno praktikas, kai menininkas ar kuratorius, siekdamas įgyvendinti savo kūrybinį sumanymą, meno projekte kaip medžiagą pasitelkia žmones. Tai reiškia, kad meno projekto dalyviai nėra vien atlikėjai, bet kartu ir kūrybinis įrankis, ir tyrimo objektas. Be to, dalyviai, turintys patį betarpiškiausią santykį su meno projektu, kuriame dalyvauja, beveik visada yra ir pati pirminė projekto auditorija.

### **Problemos pagrindimas**

Dalyvavimo praktikas galima pavadinti viena iš šiuolaikinį meną charakterizuojančių tendencijų, įsitvirtinusių tiek, kad pats dalyvavimo (angl. *participation*) terminas tapo perdėtai populiariu ir ne visada pagrįstai vartojamu terminu menininkų, kuratorių ir meno kritikų žodyne. Gana įprasta kalbėti apie „dalyvaujamąjį meną“ (angl. *participatory art*), kaip tam tikrą žanrą ar judėjimą, net ir aiškiai suvokiant, kad dalyvavimo praktikų skirtingumas, tikslai, kurių jomis siekia menininkai, funkcionavimo kontekstas (meno institucijos ar socialinė sfera) neleidžia išvesti joms visoms bendro vardiklio, leidžiančio sujungti po vienu žanro skėčiu.

Nepaisant to, kad dalyvavimo terminas yra daugiau negu įprastas menininkų, kuratorių ir meno kritikų žodyne, konceptualiai ir teoriniame lygmenyje ši tema nėra pakankamai išplėtotą. Meno kritikos tekstuose terminai *dalyvaujamas* ar *kolaboracinis* atlieka daugiau epitetų vaidmenį, nesigilinant, apie kokį konkrečiai dalyvavimą eina kalba ir ką dalyvavimas duoda pačiai kūrinio struktūrai, jo pristatymui ir recepcijai. Nepakankamas preciziškumas vartojant terminus veda į konceptualią painiavą, kai padedamas lygybės ženklas tarp dalyvavimo, kolaboracijos ir kolektyviškumo, o tai savo ruožtu gali baigtis klaidingais kritiniais vertinimais, kai iš meno kūrinio reikalaujama laikytis tam tikrų apriorinių etinių ir struktūrinių nuostatų. Pavyzdžiui, gana įprasta dalyvavimą automatiškai sieti su horizontaliu bendradarbiavimu, lygybe, autorystės atsisakymu arba bendraautoryste.

Tačiau toks apsiribojimas arba susiaurina pačią dalyvavimo sampratą, ignoruojant tas menines praktikas, kai menininkas, įtraukdamas į kūrimo procesą kitus dalyvius, pasilieka sau visišką situacijos suvereno ir kūrinio teiginio formavimo teisę; arba skatina kritikų ar dalyvių nepasitenkinimą dėl neetiškų, nelygiateisių kūrinio dalyvių santykių ar netgi „išnaudojimo“, taip nuvertinant konceptualų menininko darbą ir iškeliant tam tikrus iš anksto apibrėžtus „teisingo“ dalyvavimo modelius. Todėl reikalinga įvairias dalyvavimo praktikas išanalizuoti ir pagrįsti teoriškai, įvardinti jų skirtumus ir pamatines nuostatas, suvokti kokiais dalyvių lūkesčiais ir santykiais jos remiasi ar manipuliuoja, užuot primetus anksto apibrėžtą etinį modelį.

Dalyvavimo praktikų mokslinė analizė, mano požiūriu, ypatingai svarbi norint suvokti, kaip pasikeitė vizualiojo meno samprata. Akivaizdu, kad dalyvavimo praktikos įveda vizualiesiems menams visiškai nebūdingas problemas ir susieja juos su kitais kūrybos laukais, ypač performatyviaisiais menais. Tačiau tuo pačiu matyti, kad dalyvavimas šiuolaikiniame mene toli gražu nėra performanso istorijos, kuri iš principo formavosi veikianti teatro ir ypač šokio, tąsa: dalyviai meno kūrinyje paprastai atlieka ne apibrėžtus estetinius vaidmenis (kaip aktoriai ar šokėjai), bet sau įprastas socialines roles ar kasdienius veiksmus. Dalyvavimo sureikšminimas kvestionuoja pačią vizualumo sampratą, tačiau jos neeliminuoja. Todėl dalyvavimo praktikų artikuliacija moksliniame lygmenyje svarbus, norint suprasti, kokią reikšmę tebeturi vizualumas šiuolaikiniame mene ir kokios vaizdo formos jam yra aktualios.

### **Disertacijos aktualumas ir naujumas**

Nors pastaraisiais metais išleista keletas nuoseklių studijų, bent iš dalies susijusių su dalyvavimo praktikomis mene (žr. toliau skirsnį „Ištirtumas“), tačiau dauguma jų skirtos vienai meninės raiškos ir panaudojimo sričiai (socialiai angažuotam menui ar meniniam aktyvizmui), o ne išsamiai įvairių meninių dalyvavimo strategijų analizei. Išimtis čia yra menotyrininkės Claire Bishop studija, kurioje ji rašo XX–XXI a. meno istoriją iš dalyvavimo perspektyvos: ji, kitaip nei daugelis kitų autorių, nesiekia sukonstruoti vieno dalyvavimo modelio, pagal kurį vertintų visas dalyva-



vimo praktikas mene, tačiau tuo pačiu neslepia savo preferencijų ir kritiko teisės išreikšti nuomonę, koks meno kūrinys yra geras. Kita vertus, Bishop studijai trūks- ta apibrėžtų teorinių įrankių, kurie galėtų būti pritaikomi kituose tyrimuose kitų tyrėjų bei taptų pagrindu artikuliacijai, ką dalyvavimo tendencijos pasako apie šiuolaikinio meno situaciją apskritai.

Savo atlikto **darbo naujumu** laikau būtent tai, kad jame suformuoja- mas koncepcinis modelis, leidžiantis kelti ir analizuoti dalyvavimo įrankius naudo- jančio meno, kaip lygiagrečiai estetinėje ir socialinėje sferoje egzistuojančios prak- tikos, problemas. Tačiau šis modelis, skirtingai nei tokių teoretikų, kaip Grant H. Kesterio ar Shannon Jackson (žr. skirsnį „Ištirtumas“), nėra susietas tik su vieno tipo meno praktika, bet nurodo į pačias bendriausias dalyvavimo praktikų ypaty- bes.

Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad dalyvavimo tendencijos bene akivaizdžiausiai išreiškia meno kūrinio, kaip gaminio, ir kūrimo, kaip gamybos formos, sampratos kaitą nuo pasikartojančio ir numatomo, daugiau mažiau fiksuo- to, išorinį produktą kuriančio proceso į neapibrėžtą, pavaldų progai bei atsitikti- numui, vieša interakcija paremtą ir sau pakankamą veiksmą. Toks kitimas yra pa- skatintas ne vien autonomiškos meno istorijos raidos, bet drauge ir bendresnių šiuolaikinės ekonomikos pokyčių (kaip antai paslaugų ekonomikos plėtros ir ne- materialaus darbo augimo). Todėl teorinėje darbo dalyje, formuodama koncepcinį analizės modelį, siekiau parodyti, kaip šiuolaikinės gamybos ir darbo samprata, paremta klasikinės gamybos ir veiksmo (*poiēsis* ir *praxis*) skirties permąstymu, gali pasitarnauti analizuojant šiuolaikinio meno ypatybes, konkrečiai – dalyvavimo praktikas.

Kita vertus, būtų klaidinga teigti, kad veiksmas išstumia vizualiajam menui įprastas gamybos ir gaminio formas: dalyvavimo praktikos retai pasikliauja vien grynu, sau pakankamu veiksmu, bet veikia yra nuolatinės dialektikos tarp gamybos ir veiksmo išraiška. Apriorinė nuostata, kad į dalyvavimo praktikas mene reikia žiūrėti kaip į gaminio ir prekės kritiką, kurią esą išreiškia menininkų noras atsisakyti autorystės (kaip simbolinio ir ekonominio kapitalo kaupimo įrankio) ir kurti dialogą, santykius ir ryšius, o ne rinkoje cirkuliuojančius objektus, gali paska- tinti inertišką nusivylimą meno projektais, neišpildančiais šių nematerialumo ir

lygiavos lūkesčių. Todėl analizuodama dalyvavimo įrankius naudojančius meno projektus šioje disertacijoje siekiu atskleisti, kaip juose pasireiškia įtampa ir svyravimas tarp gaminio ir nedaiktiškų santykių, autorystės ir bendradarbiavimo, estetinių ir socialinių lūkesčių, aukštojo meno ir kasdienių praktikų. Tai, kad dalyvavimo įrankių naudojimas verčia meną veikti ir pagal estetinius, ir pagal socialinius dėsnius, mano požiūriu, būtent ir yra šių meno kūrybinių specifika, kurios negalima ignoruoti, teigiant meno kūrinio estetinę autonomiją (ir neigiant atsakomybę už socialinius padarinius) ar atvirksčiai, besąlygišką socialinį angažuotumą.

Disertacijos specifika yra ir tai, kad nors naudojami koncepciniai įrankiai yra veikiau universalūs, empirinėje dalyje aš nesiekiau pateikti globalios dalyvavimo praktikų istorijos ar tipologijos. Savo tyrimą apribojau tam tikra geografine ir chronologine atkarpa (Lietuvos vizualaus meno scena po Nepriklausomybės atgavimo iki šių dienų), kurios ribose stebėjau, kokiais galimais būdais menininkai naudoja dalyvavimo įrankius. Tačiau į pasirinktą erdvėlaikį žiūrėjau ne iš meno istorikės, siekiančios aprašyti dalyvavimo formų raidą konkrečios šalies mene ir suarchyvuoti visas įmanomas dalyvavimo apraiškas, pozicijas (kad ir koks intriguojantis būtų toks darbas). Man svarbiau buvo, atsižvelgiant į vietinę situaciją, išskirti ir išanalizuoti pačias specifiškiausias dalyvavimo praktikas, nesvarbu, ar jos reikštųsi tik vieno menininko kūryboje, viename projekte, ar grupėje temiškai ar formaliai artimų (nors laike galbūt nutolusių) projektų.

Manau, kad vienos šalies tam tikrų meno tendencijų analizė, nepaisant pakankamai tolydaus Europos šiuolaikinio meno pobūdžio, vis dar turi prasmę: a) konkrečiai šio darbo atveju – kaip politinis žingsnis, prisidedantis praplečiant Rytų Europos sampratą meno tyrimų kontekste, kurią Vakarų istorikų darbuose paprastai reprezentuoja posocialistinės (bet ne posovietinės) valstybės (Lenkija, Čekija, Slovakija, buvusi Jugoslavija) ir Maskva; b) kaip vientiso socialinio-politinio konteksto sąlygotų meno praktikų tyrimas, leidžiantis išvengti kai kurių globalioms istorijoms būdingų stereotipų (antai minėtas teiginys, esą dalyvavimo tendencijos kritikuoja meno suprekinimą, Lietuvos – šalies, kuri neturi jokios išvystytos meno rinkos, – kontekste atrodo oksimoroniškas).

## Temos iširtumas

*Dalyvavimo* terminas meno kritikos tekstuose pasirodė Fluxus hepeningų ir performansų bei situacionistinio judėjimo Prancūzijoje laikais (6–7-ajame dešimtmeciuose). Dalyvavimas yra vienas iš tų vizualiojo meno aspektų, apie kurį pirmiausia (anksčiau, nei ši tema pateko į meno istorikų ir kritikų akiratį) pradėjo kalbėti patys menininkai: pradedant Situacionizmo pagrindėju Guy Debord'u ir hepeningo sampratos autoriumi Allanu Kaprow, baigiant Josephu Beuysu, Adriana Piper, Suzanne Lacy, Pietų Amerikos menininkais Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meirelesu ir kitais<sup>1</sup>.

XX a. 7–8-ojo dešimtmečių meną žiūrovo įtraukimo ir meno kūrinio procesualumo aspektu yra daugiau tyrinėjęs meno ir technologijų istorikas Frankas Popperis. Savo studijoje *Art – action and participation (Menas – veiksmai ir dalyvavimas, 1975)* dalyvavimo reikšmės 7-ojo dešimtmečio mene išaugimą jis sieja pirmiausia su kinetiniu menu. Kinetinių skulptūrų kūrėjai, kuriems žiūrovas buvo daugiau ar mažiau baigto meno kūrinio suaktyvintojas, iškėlė, anot Popperio, aplinkos ir dalyvavimo klausimą ir atvėrė galimybes visiškai naujam santykiui tarp estetinio objekto, menininko ir žiūrovo. Šis naujas ryšys skatina meno istorikus sutelkti dėmesį ne tik į estetinius meno kūrinio aspektus, bet ir į psichologinius bei socialinius. Juk kontempliatyvus ir fizinis žiūrovo įtraukimas į meno kūrinį, pasak Popperio, reikalauja iš pastarojo žvelgti į meno kūrinį (ar tiksliau estetinę situaciją, kurioje jis dalyvauja) taip pat rimtai, kaip tai darė – kurdamas – menininkas. Vis dėlto tenka pastebėti, kad nors Popperis pateikia vertingą savo laikmečio meno, taikiusio dalyvavimo įrankius, apžvalgą (pristatydamas ir daug prancūziškų pavyzdžių, mažiau žinomų anglakalbiame meno pasaulyje) ir naujų išvalgų, jo požiūris yra ne tiek analitinis, kiek deklaratyvus, kviečiantis „visapusišką pilnateisį žiūrovo kūrybiškumą“ išlaisvinančiam menui.

Pastarąjį dešimtmetį kilęs aktyvesnis teoretikų susidomėjimas dalyvavimo praktikomis šiuolaikiniame mene prasidėjo nuo prancūzų meno kritiko ir

---

<sup>1</sup> Žr. pvz., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, edited by Suzanne Lacy, WA: Bay Press, 1995; Marion Hohlfeldt, „Strategies for Participation: The Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) under the Sign of Games“, in *Strategies de Participation*, Grenoble: Le Magasin, 1998, p. 37–46; *Cildo Meireles*, ed. by Paulo Herkenhoff, Phaidon Press, 1999; t. p. skyrių „Artists' Writings“ knygoje *Participation*, ed. by Claire Bishop, Cambridge, Mass.: The MIT Press, London: Whitechapel, 2006, p. 94–157.

kuratoriaus Nicolas Bourriaud suformuotos *santykių estetikos* sampratos, apibrėžiamos jo esė rinktinėje *Esthétique relationnelle* (*Santykių estetika*, 1998 – prancūzų k., 2002 – anglų k.). Bourriaud į šiuolaikinį meną žvelgia kaip į žmogiškųjų ryšių ir jų socialinio konteksto tyrimų ir produkavimo lauką: meno projektų dėmesio centru tampa kūrinio poveikis publikai arba šis „poveikis“ būtent ir yra pats kūrinys. Bourriaud kritikai<sup>2</sup> kvestionuoja santykių estetikos sampratą ir meno kūrinius, kuriems ją taiko Bourriaud, dėl jų per didelio nesuinteresuotumo: atrodo, kad čia mėgaujamosi dalyvavimu dėl dalyvavimo, santykiais dėl santykių, o realios visuomeninių santykių problemos lieka nuošalyje. Kitą teoretiką Grantą H. Kesterį, rašiusį paraleliai Bourriaud, tuo tarpu domina socialiai aktyvūs meno projektai – tokie, kurių estetinė ašimi tampa dialogas pats savaime, o menininkas atlieka ne kūrėjo, bet dialogo palengvintojo, konteksto tiekėjo vaidmenį.<sup>3</sup> Vis dėlto ir Kesteris, ir kiti meno kritikai mėgindami vertinti tokius meno projektus patenka į akligatvį, kurį menotyrininkė Claire Bishop pavadino *etiniu posūkiu* meno kritikoje<sup>4</sup>. Estetinių vertinimą keičia etiniai kriterijai, teisiantys kūrinį pagal jo lygiateisiškumą, demokratiškumą dalyvaujančios nemenininkų bendruomenės atžvilgiu. Bishop kritiniai tekstai ir Bourriaud, ir Kesterio atžvilgiu tapo dalyvavimo praktikų šiuolaikiniame mene studijos pradžia – jos knygoje *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) išsakytos kai kurios nuostatos svarbios ir šioje disertacijoje.

Dalyvavimo, bendradarbiavimo ir santykio su auditorija praktikos yra nagrinėtos ir šiose tekstų bei projektų rinktinėse: Blake'o Stimsono ir Gregory Shuttle'ette'o sudarytoje *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* (2007), Johannos Billing, Marijos Lind ir Larso Nilssono sudarytoje *Taking*

---

<sup>2</sup> Žr. Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October*, Fall 2004, No. 110, p. 51–79; Hal Foster, „Chat Rooms“, in *Participation* (ed. Claire Bishop), Mass.: The MIT Press, London: Whitechapel, 2006, p. 190–195; *Idem*, „(Dis)engaged Art“, in *Right About now: Art and Theory since the 1990s* (Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, eds.), Amsterdam: Valiz, 2007, p. 73–85.

<sup>3</sup> Žr. Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004; *Idem*., „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art“, in: *Theory in Contemporary Art since 1985*, edited by Zoya Kocur and Simon Leung, Blackwell Publishing, 2006, p. 76–88; *Idem*, *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham and London: Duke University Press Books, 2011.

<sup>4</sup> Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“, in: *Artforum*, [interaktyvus], February 2006, XLIV, No. 6, [žiūrėta 2008-07-23], <http://artforum.com/inprint/id=10274>.

*Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (2007), Willio Bradley sudarytoje *Art and Social Change: A Critical Reader* (2007), Annos Dezeuze sudarytoje *The 'do-it-yourself' artwork: Participation from Fluxus to new Media* (2010), Jeni Walwin sudarytoje *Searching for Art's New Publics* (2010), Nato Thompsono sudarytoje *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (2012). Jose, išskyrus Dezeuze sudarytą knygą, pagrindinis dėmesys skiriamas tik vienam dalyvavimo praktikų tipui, vadinamajam socialiai angažuotam menui, o socialinės dimensijos reikšmę autoriams parodo ir tai, kad paskutiniuoju knygoje (*Living as Form*, liet. *Gyvenimas kaip forma*) meninės praktikos rikiuojamos lygia greta su socialiniais-politiniais judėjimais, tokiais kaip Arabų pavasaris, „Occupy“ ir kt.

Su dalyvavimo tema iš dalies susiduria teoretikai, tyrinėjantys įvietintą (*site-specific*) ar viešųjų erdvių meną (Malcolm Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures* (1997), Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity* (2004), Nina Möntmann, *Kunst als Soziale Raum* (2002) ir kt.); stiliaus problemas (Ina Blom, *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture* (2007)); socialinį performatyvumą (Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (2011)). Markusas Miessenas knygoje *The Nightmare of Participation (Dalyvavimo košmaras, 2010)* iškelia bendresnes dalyvavimo demokratinėje visuomenėje problemas, gretindamas jas su savo, architekto, praktika, ir teigdamas, kad dalyvavimas šiuolaikinėje visuomenėje yra veikiau pasyvumo ir pritarimo visuotiniam konsensusui, nei aktyvumo ir kritikos forma.

Lietuvoje apie dalyvavimo praktikų mene problematiką buvo prabylama nebent probėgšmais pavieniuose kritiniuose straipsniuose kultūrinėje spaudoje ar meno parodų kataloguose: apie pasikeitusią žiūrovo funkciją yra užsiminęs Alfonsas Andriuškevičius, Lolita Jablonskienė, apie bendruomenės reikšmę Lietuvos šiuolaikinio meno projektuose – Erika Grigoravičienė, Liutauras Pšibilskis<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Žr.: Alfonsas Andriuškevičius, „Nesu joks politinis menininkas“ (interviu su Artūru Raila), in: *Šiaurės Atėnai*, Vilnius, 2003, Nr. 643; Idem, „Meno medžiaga: nuo dožų iki automobilininkų“, in: *Lietuvių dailė: 1996–2005*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 164–167; Idem, „Nemaudžia nei kepenų, nei sąžinės“ (interviu su Evaldu Jansu), in: *Emisija 2004 – ŠMC*, sudarytoja Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005, p. 74–75; Lolita Jablonskienė, „Trys „d““, in: *Emisija 2004 – ŠMC*, sudarytoja Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005, p. 46–47; Erika Grigoravičienė, „Šiuolaikinis Lietuvos menas: temos ir technologijos“, in: *Emisija 2004 –*

Apie meno ir kasdienio gyvenimo suartėjimą ir šiuolaikinio meno dialogiškumą keletą sykių yra rašiusi meno kritikė Daiva Citvarienė<sup>6</sup>: tačiau jos tekstai labiau deklaratyvūs, apibendrinti, paremti normatyviais užsienio menininkų ir teoretikų manifestais. Citvarienė kalbėjo ne tiek apie realius pokyčius šiuolaikiniame mene, kiek apie tai, kokio meno mums reikia, priskirdama jam grynai etinę misiją. Kitas pavienis bandymas Lietuvoje pristatyti aukščiau minėtas teorijas – Dovilės Tumpytės straipsnis „Aktualiojo meno raktažodžiai: tarpdiscipliniškumas, medijos ir reliacinė estetika“<sup>7</sup>, kuriame aptariamos Nicolas Bourriaud santykių (autorė vartoja terminą *reliacinė*) estetikos ir meno sampratos, nors jų trūkumai ar santykis su kitų autorių teorinėmis išvalgomis plačiau neanalizuojami. Mokymo tikslais dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene ir jas apibūdinančios sąvokos buvo pristatytos metodiniame leidinyje *Kultūros animacija (2007)*<sup>8</sup>. Su dalyvavimo ir kolektyviškumo klausimais susidūrė menotyrininkė Aušra Trakšelytė, analizuodama įvietinto meno praktikas ir teoriją. Savo disertacijoje *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene* ji skyrė atskirą dėmesį tiems kolektyviniams šiuolaikinio meno projektams, kurie remiasi glaudžiu bendruomenės ir vietos ryšiu, teigiant, kad vietą čia apibrėžia ne tiek geografiniai ar urbanistiniai parametrai, kiek su ja susijusios pastovios ar trumpalaikės bendruomenės santykiai ir kuriama tapatybė. Kadangi Trakšelytės tema yra įvietintas menas, dalyvavimo problematikos ji neiškelia į pirmą planą, kolektyvo ir bendruomenės idėja labiau naudodamasi tam, kad apibrėžtų naujas vietos ir meno kūrinio santykio su ja sampratas. Darbe nagrinėjama keletas projektų, kurie yra ir

---

ŠMC, sudarytoja Linara Dovydaitytė, Vilnius: Šiuolaikinio meno centras, 2005, p. 15–17; Liutauras Pšibilskis, „Social Observation and Social Participation in Lithuanian Art, Sketch for a Retrospective View“, in *The Others Are Me: The Social Instinct in Lithuanian Art: catalogue*, Krakow: The Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, 2004.

<sup>6</sup> Daiva Citvarienė, „Menas, politika ir naujoji paradigma“, in: *Dailė*, Vilnius, 2004, Nr. 1, p. 4–5; Idem, „Šiuolaikinio meno kontekstai – nauji iššūkiai XXI amžiuje“, in: *Inter-studia humanitatis: Meno pasaulis: uždaras sociumas ar neribotos galimybės*, sudarytojas Virginijus Kinčinitis, Nr. 2, Šiauliai, 2005, p. 41–49.

<sup>7</sup> Dovilė Tumpytė, „Aktualiojo meno raktažodžiai: tarpdiscipliniškumas, medijos ir reliacinė estetika“, in: *Balsas*, [interaktyvus], 2005-10-17, [žiūrėta 2008-07-17], <http://www.balsas.cc/aktualiojo-meno-raktaazodziai/>.

<sup>8</sup> Rasa Žukienė, Rūta Mažeikienė, Linara Dovydaitytė, *Kultūros animacija: Metodinė priemonė*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2007 (ypač skyriai: Linara Dovydaitytė, „10. Aktyvizmas šiuolaikiniame mene“, p. 119–127, ir „13. Bendruomene paremtas menas“, p. 152–164).

tarp šios disertacijos empirinės analizės objektų (Nomedos ir Gedimino Urbonų „Pro-testo laboratorija“, Mirjam Wirz bei kitų „Flash bar“, Dariaus Mikšio „Už balto užuolaidos“ ir kt.). Reikia pastebėti, kad Trakšelytė, nors ir gana glaustai, išryškina kai kurias šių projektų tendencijas (pvz., institucinės kritikos) ir apibrėžia su jais susijusias sąvokas (pvz., žinojimo lauko), kurias savo darbe, stengdamasi akcentuoti dalyvaujimą pusę, pati palieku nuošaly<sup>9</sup>.

Atskirai verta paminėti menotyrininko ir menininko Kęstučio Šapokos kritinį straipsnį *Kultūros baruose* „Estetiškumas“ ir „socialumas“ šiuolaikiniame Lietuvos mene“<sup>10</sup>. Nors autorius savo tekste akcentuoja ne konkrečiai dalyvavimo problematiką, bet šiuolaikinio (pradedant XX a. 10-ojo dešimtmečio pradžia) meno posūkį link socialumo ar „socialinės estetikos“ platesniąja prasme, jis svarbus kaip pirmas ryškesnis bandymas taikyti santykių (reliacinės) estetikos sampratą Lietuvos šiuolaikiniam menui – ir ne tik taikyti, bet ir kvestionuoti, svarstyti, kiek Lietuvos šiuolaikinė dailė gali būti aptariama „socialumo“ terminais. Tačiau straipsniui trūksta aiškaus apibrėžimo, ką būtent autorius norėtų vadinti socialumu mene, dažnai ne visai pagrįstai šį gerokai platesnį terminą tapatinant su Bourriaud santykių estetikos sąvoka.

Kalbant apie geografinį aspektą, reikia pastebėti, kad beveik visa Rytų Europa, ypač turint omenyje posovietines (ne posocialistines, bet priklausiusias TSRS) šalis, vis dar menkai tefigūruoja publikuojamose menotyrinėse studijose. Kalbant apie Rytų Europą ir jos meno procesus, daugiausia dėmesio skiriama Lenkijos, buvusios Jugoslavijos (ypač Serbijos), Čekijos bei Slovakijos ir Maskvos situacijai. Vienas iš tokių pavyzdžių – Claire Bishop ir Martos Dziewańskos sudarytas tekstų, dokumentų ir diskusijų rinkinys *1968–1989. Political Upheaval and Artistic Change* (2011). Mane stebina ne tai, kad šios šalys Rytų Europos studijų kontekste sulaukia išskirtinio dėmesio. Akivaizdu, kad jį lemia specifinė Serbijos politinė raida, Maskvos, kaip Rytų Europos metropolio, išskirtinumas, bei Lenkijos, Čekijos ir

---

<sup>9</sup> Aušra Trakšelytė, *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene*, Vilniaus dailės akademija, 2012; t. p. žr. straipsnius Idem, „Vietos specifikos samprata ir problemiškas šiuolaikinėje Lietuvos dailėje“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 53: *Kūrinys kontekste*, 2009, p. 55–70; Idem, „Įvietinto šiuolaikinio meno teorinis diskursas“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, 2012, p. 123–134.

<sup>10</sup> Kęstutis Šapoka, „‘Estetiškumas’ ir ‘socialumas’ šiuolaikiniame Lietuvos mene“, in: *Kultūros barai*, Vilnius, 2008, Nr. 3 (521), p. 41–50.

Slovakijos, kurios net ir socializmo laikotarpiu turėjo gerokai daugiau ryšių su Vakarais, kompleksiškesnė meno scena. Tačiau paradoksali atrodo Vakarų tyrėjų tekstuose juntama nuostata, kad šie pavyzdžiai reprezentuoja visą buvusį Rytų bloką, kalbant tiek apie sovietinio-socialistinio, tiek posovietinio-posocialistinio laikotarpio studijas. Todėl noriu išskirti keletą pastarųjų metų publikacijų, kuriose didelis dėmesys skiriamas būtent buvusios Tarybų Sąjungos šalių meno scenai: tarp šių studijų – tai latvių menotyrininkės Ievos Astahovskos sudarytos rinktinės *Recovering the Invisible Past* (2012) bei ypač *90ies. Contemporary art in Latvia* (2010) ir lenkų menotyrininko Piotro Piotrowskio knyga *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (2012). Piotrowskio knygoje nagrinėjamos kai kurios temos, aktualios ir mano disertacijai (politiškumo, bendradarbiavimo, socialinio angažavimo), jis taip pat mini ir keletą čia analizuojamų menininkų bei projektų (Artūro Railos, Nomedos ir Gedimino Urbonų). Vis dėlto reikia pastebėti, kad studija daugelyje vietų labai paviršutinė: siekiama aprėpti plačios geografijos ir temos reiškinius, tad analizė dažnai lieka skurdi, referuojanti, be to, knygoje nemažai ir faktinių klaidų. Nepaisant to, visos šios publikacijos, kuriose analizuojamas ne tik posocialistinių, bet ir posovietinių šalių menas, dirbantis su socialinėmis-politinėmis temomis, man atrodo visų pirma politiškai reikšmingas žingsnis pasaulio menotyros kontekste.

## **Objektas**

Disertacijos objektas yra dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene ir jį supančiame diskurse. Nors dalyvavimo sąvoka nesvetima ir kitoms šiandienės menotyros (muzikologijos, teatrologijos, architektūros ir urbanistikos studijų) ar kultūros studijų sritims, čia bus apsiribojama menu, kuriu iš principo vizualiojo meno lauke ir todėl susiduriančiu su specifiniais iššūkiais ir lūkesčiais.

## **Empirinės analizės pagrindimas**

Meno projektus analizei pasirinkau pagal tai, kiek jie padeda atkleisti dalyvavimo įrankių naudojimo specifiškumą ir leidžia iškelti kokias nors specifines su dalyvavimu susijusias problemas. Ne visi dalyvius įtraukiantys projektai, nors įdomūs ir



sėkmingi, yra probleminiai ar ką nors pasako apie dalyvavimą kaip tokį. Daug menininkų ar kuratorių dalyvavimu naudojami tiesiog kaip priemone praplėsti meninio tyrimo ribas, pasinaudoti kitų profesinių laukų kompetencijomis, patekti į tam tikras socialines situacijas, praplėsti auditorijas ir pan.<sup>11</sup> Profesiniu bendradarbiavimu kuriamuose projektuose kaip pagrindinė medžiaga ir turinys paprastai panaudojamas ne pats dalyvavimas (žmonės), bet jų kuriami produktai ar teikiamos paslaugos<sup>12</sup>.

Nenorėčiau teigti, kad analizuojami Lietuvos šiuolaikinio meno kūriniai yra kažkuo išskirtiniai lyginant su Vakarų Europa. Labiau specifiška yra tai, kad Lietuvoje iki šiol beveik nėra arba reta kai kurių tendencijų (pavyzdžiui, bendruomeninio meno projektų). Tačiau nemaža dalis mano pasirinktų projektų, net ir naudodamiesi veikiau universaliais dalyvavimo modeliais, yra neatsiejami nuo konkrečios socialinės-kultūrinės situacijos, kurioje yra įgyvendinti, ir ją reflektuoja.

Su dauguma šių projektų esu susipažinusi kaip antrinė auditorija: per jų dokumentaciją, menininkų pasakojimus, meno kritikos tekstus. Net ir tie, kuriuose iš dalies esu dalyvavusi („Pro-testo laboratorija“, „Flash Bar“, „Troleibusas Nr. 0“), ne visada pakankamai lengvai atsiskleidžia atsitiktiniam dalyviui, nepasiruošusiam ilgalaikiam ar daugkartiniam dalyvavimui. Viena vertus, manau, kad neįsitraukimas leidžia išlaikyti tam tikrą kritinį atstumą, tačiau kita vertus, pripažįstu, kad rašant apie patį dalyvavimo reiškinį būtų absurdiška neigti dalyvavimo, kaip supratimo įrankio, pirmenybę. Todėl verta sutikti su Claire Bishop, teigiančia,

---

<sup>11</sup> Tai būdinga, pavyzdžiui, pastaruosiu metu atsirandančiomis kultūrinėms, dažnai su miestų mikrorajonais susijusioms iniciatyvomis: tokioms kaip Kauno Šančių mikrorajono tyrimo projektas (2011–2013), inicijuotas Vitos Gelūnienės ir Edo Carrollio (projekto „Miesto tyrimai: viešumo patirtys“ dalis), Vilniaus Karoliniškių architektūros laboratorija K-LAB (2013), kultūros platforma Neries pakrantėje Vilniaus centre „Kultflux“ (2008–2010).

„Vilniaus – Europos kultūros sostinės 2009“ inicijuotuose plataus masto projektuose „Tebūnie naktis“ ar „Menas netikėtose erdvėse“ dalyvavimas reiškė būdą pritraukti masines auditorijas; šių strategijų naudojimo analizė būtų įdomi kultūros vadybos ir politikos požiūriu, tačiau nutolsta nuo šiuolaikinio meno lauko ir mano nuostatos nagrinėti dalyvavimą mene kaip gamybos ir veiksmo dialektiką.

<sup>12</sup> Nomedas ir Gediminas Urbonas visuose savo bendruose projektuose naudojami dalyvavimu ir bendradarbiavimu, tačiau jų dalyviai dažnai yra tiesiog kitų sričių profesionalai, kviečiami labiau tam, kad suteiktų kokią nors specifinę paslaugą (pvz., paskolintų balandžius projekte „Villa Lituania“ (2007)) ar sukurtų produktą (pvz., psichiatrų komentarus „Transakcijoje“ (2000), drabužius ir garso takelį projekte „Ruta Remake“ (2004)).

kad dalyvius įtraukiantis projektas turėtų leisti artikuliuojamas keliais lygmenimis – taip, kad būtų suvokiamas bei paveikus ir antrinei auditorijai. Žmogui kaip tokiam yra būdinga empatija – įsijautimas į kito situaciją. Manau, kad dalyvaujamojo meno kūrinio poveikumą ir išlikimą meno istorijoje iš dalies lemia ir tai, kiek jis stengiasi sukelti tokią antrinės publikos empatiją, užuot prisirišęs prie tiesioginio dalyvavimo kaip vienintelės patirties formos.

Tai, kad analizuodama kūrinius nemažai remiuosi tekstiniu diskursu ir kad teorinėje dalyje išskirtinį dėmesį skiriu pasakojimui, kaip dokumentacijos formai, atskleidžia mano nuostatą, kad pasakojimas gali būti tas kūrinio sklaidos pavidalas, kuris skatina antrinę auditoriją įsijausti į dalyvio vaidmenį ir tam tikra prasme apropriuoti meno kūrinio patirtis. Todėl skaitytojas, atkreipęs dėmesį, pastebės, kad didelė dalis mano atsirinktų projektų yra virtę ar linksta virsti pasakojimais, ar sureikšmina šneką ir pasakojimą kaip tokį, ir todėl palengvina supratimą ir analizės darbą.

### **Chronologinės tyrimo ribos**

Dalyvavimo praktikų pasirodymo Lietuvos meno lauke (kaip ir daugelio kitų šiuolaikiniam menui būdingų bruožų) ryškesne data galima laikyti XX a. 9-ojo dešimtmečio pabaigą ar 10-ojo dešimtmečio pradžią, t. y. Sąjūdžio ir Nepriklausomybės atkūrimo laikus. Erika Grigoravičienė, rašydama apie XX a. paskutiniojo dešimtmečio lietuvių dailės lauką, teigė, kad tuometinio meno raidos procesai esą artimi 7-ojo dešimtmečio Vakarų Europos ir JAV avangardizmo sąjūdžiams<sup>13</sup>. Nauja politinė situacija, vieną vertus, vertė menininkus ieškoti naujų „išgyvenimo“ būdų (kurti menininkų valdomas organizacijas, taip palengvinant finansavimo paieškas ir parodų organizavimą), kitą vertus, skatino imtis naujų meno formų, kurios netilpo į sovietinių meno kategorijų rėmus, – kaip antai instaliacijos, akcijos, hepeningai, performansai<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Erika Grigoravičienė, „Tarpdiscipliniškumas: nuo multimedia prie „kritinio diskurso“, in: *LTMKS tinklalapis*. Prieiga per internetą: <<http://letmekoo.lt/index.php/pageid/201/articlepage/0/articleid/26>>, [žiūrėta: 2008-09-10].

<sup>14</sup> Živilė Kucharskienė, „Netradicinio meno ir nacionalinio išsivadavimo sąjūdžių sąsajos“, in: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, Vilnius: VDA, LMA, 1998, p. 56.

Iš dalies sekimas minėtomis 7–8-ojo dešimtmečių Vakarų dailės tendencijomis, o ypač visose viešojo gyvenimo srityse išaugęs bendruomeniškumo poreikis ir noras prisišlieti prie istorinių įvykių (plg. politinius masinio pobūdžio įvykius, kaip antai Baltijos kelias 1989 m., Sąjūdžio organizuoti mitingai, masiniai budėjimai prie valstybinės svarbos objektų (TV bokšto, Spaudos rūmų, Seimo rūmų) ar kultūrinius judėjimus – 1988 m. plūstelėjusią roko koncertų ir ekologinių žygių bangą<sup>15</sup>; ir kt.) skatino ir Lietuvos menininkus burtis į grupuotes ir imtis kolektyvinės kūrybos, o menininkų kolektyvams dalyvavimo klausimų kėlimas yra simptomiškas reiškinys. Šios disertacijos temai ypač svarbus Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos (LTMKS) susikūrimas, kuri buvo įsteigta 1998 m. ankstesnės organizacijos „Metastudija“ pagrindu.

Dalyvavimo tendencijų atsiradimui ypač svarbu tai, kad 10-ojo dešimtmečio viduryje išpopuliarėjo meno projektai už galerijų ribų, kuriais buvo deklaruojamas tiek meno priartinimas prie kasdienybės, tiek aktyvesnis žiūrovo įtraukimas. Tokie projektai, kaip *Kasdienybės kalba* ir *Sau ir kitiems* Vilniaus gatvėse ir ne meno erdvėse (1995), Redo Diržio kuruotos vienadienės akcijos *Tiesė. Pjūvis* Alytuje (nuo 1993 m.) nuo tarybiniais metais vykusių retų menininkų susibūrimų (pvz., Kazės Zimblytės 1978 m. inicijuotų „konceptualių žaidimų“ Jeruzalės skulptūrų sode) skyrėsi akivaizdžiai viešu pobūdžiu – buvo skirti ne tik „sau“ (uždaram bendraminčių ratui), bet ir „kitiems“ (bet kokiam atsitiktiniam praeiviui).

Šioms XX a. 10-ojo dešimtmečio tendencijoms disertacijoje atstovauja projektas „Butas’99“, kuruotas Algio Lankelio, taip pat dalis Artūro Railos performansų, pradėtų kurti nuo dešimtmečio vidurio. Kiti analizuojami projektai yra įgyvendinti jau šiame amžiuje, subrendus bendram Lietuvos šiuolaikinio meno laukui. Disertacijoje, kaip minėjau, nesiekiu atspindėti Nepriklausomybės laikotarpio meno istorijos, todėl projektai nėra analizuojami nuosekliai ar chronologiškai, o aukščiau aprašyti meno lauko pokyčiai (kolektyvizmas, grupių veikla ir bendradarbiavimas, akcijų ir performansų išpopuliarėjimas) traktuojami labiau kaip kontekstas ir nėra disertacijos objekto dalis.

---

<sup>15</sup> *Ten pat*, p. 56.

## **Tikslas ir uždaviniai**

Disertacijos **tikslas** yra suformuoti koncepcinį modelį, leidžiantį pagrįsti ir paaiškinti menininkų naudojamas dalyvavimo strategijas per gamybos ir veiksmo santykį, ir naudojantis juo išanalizuoti dalyvavimo praktikas Lietuvos šiuolaikiniame mene.

Siekdama šio tikslo iškėliau tokius **uždavinius**:

1) Išryškinti pagrindines temas ir problemas, su kuriomis susiduria dalyvavimo praktikas analizuojantys menotyrininkai ir meno kritikai; aptarti ir palyginti skirtingus teoretikų požiūrius į minėtas problemas, jų siūlomus sprendimo būdus;

2) Pristatyti ir į vientisą modelį susieti teorines koncepcijas, apibūdinančias šiuolaikinės gamybos ypatybes per veiksmo ir gamybos santykį;

3) Parodyti, kaip šis koncepcinis modelis leidžia išryškinti dalyvavimo praktikų šiuolaikiniame mene bendrąsias problemas ir kuriamas opozicijas;

4) Išskirti specifinius dalyvavimo panaudojimo atvejus Lietuvos šiuolaikiniame mene, išanalizuoti, kokiomis dalyvavimo formomis ir strategijomis jie naudojasi ir nustatyti, kiek pasirinktos strategijos yra efektyvios estetineje ir socialinėje plotmėje;

5) Naudojantis teorinėje dalyje apibrėžtais koncepciniais įrankiais, išryškinti, kaip analizuojami meno projektai kelia ir (ar) sprendžia aukščiau išskirtas ir naujas su dalyvavimu susijusias problemas ir įtampas.

## **Ginami teiginiai**

1) Žvelgiant per gamybos ir veiksmo santykio prizmę, dalyvavimo praktikas šiuolaikiniame mene galima apibūdinti kaip viešą kooperaciją, kurios pagrindinė gamybos priemonė yra šneka ir derybos, o pagrindinė raiškos forma – kasdienių praktikų kartotė.

2) Dalyvavimas ir bendradarbiavimas eksploatuojami intensyviausiai būtent tuose meno projektuose, kurie turi aiškiai išreikštą autorių ir naudojami juo kaip legitimacijos, sklaidos, vertinimo mechanizmu.

3) Dalyvavimą naudojantys meno projektai dažnai funkcionuoja drauge kaip veiksmas ir gaminys, neapibrėžtas meno projektas ir aiškios struktūros meno kūrinys. Procesas nėra, kaip dažnai manoma, vienintelė ir tikroji dalyvavimo praktikų forma.

4) Dalyvavimo praktikų atliekamas dvigubas įvykis – socialinis ir estetiškas – suteikia menininkui galimybę dalyvauti konkrečiuose socialiniuose procesuose ir tuo pačiu, naudojantis meno sfera, universalizuoti sukauptą patirtį ir suteikti jai simbolinę vertę.

5) Dalyvavimo praktikoms šiuolaikiniame mene dažnai būdingas pramogos aspektas tampa priemone (nebūtinai įsisąmoninta) atlyginti projekto dalyviams už jų, dažniausiai neapmokamą, dalyvavimo darbą.

6) Politiškai efektyviomis galima vadinti tas dalyvaujamojo meno praktikas, kurios ne tik tęsia tam tikrą socialinį ar meninį performansą, bet kartu bent iš dalies siekia įsteigti naujas konvencijas, bendruomenes ar formas, t. y. būti politiniu veiksmu.

## **Metodologija**

Disertacijoje, siekdama išryškinti pagrindines problemas, su kuriomis susiduria ir kurias kelia dalyvavimo praktikas mene analizuojantys menotyrininkai, naudojami kritinė ir lyginamąja teorijų analize. Darbe atlikau tik sinchroninę pačių aktualiausių ir labiausiai išplėtotų teorijų analizę, nesiekdama pateikti istorinės dalyvavimo sampratos apžvalgos. Analizuodama teorinius ir kritinius požiūrius, dėmesį sutelkiau į pasikartojančias problemas, o ne į paskirų autorių apžvalgą, palikdama nuosaly tuos jų teorijų aspektus, kurie buvo nesusiję su išskirtomis problemomis ar man atrodė mažiau aktualūs.

Darbas atsispiria nuo prielaidos, kad dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene yra apraiška tų pokyčių, neatsiejamų nuo platesnių šiuolaikinės ekonomikos tendencijų, kai numatomą, daugiau mažiau fiksuotą ir išorinio produkto sukūrimą orientuotą procesą keičia neapibrėžtas, atsitiktinis, socialiniais santykiais grįstas ir sau pakankamas veiksmas. Todėl disertacijoje, remdamasi klasikine gamybos ir veiksmo (*poiēsis* ir *praxis*) skirtį permąstančiomis teorijomis, siekiu

sukonstruoti koncepcinį modelį, kuris leistų artikuliuoti su dalyvavimu susijusias problemas ir tuo pačiu būtų analizės įrankis atliekant praktinius tyrimus. Pamatinė prielaida, kad šiuolaikinė gamyba vis labiau panėšėja į veiksmą (Paolo Virno, Giorgio Agambenas), leido į vieną tinklą susieti skirtingas filosofines koncepcijas (šnekos, taktikos, kasdienių praktikų, performatyvumo, kartotės), padedančias apibūdinti šiuolaikinės gamybos ypatybes.

Taikydama suformuotą koncepcinį modelį dalyvavimo šiuolaikiniame mene temai, laikiausi probleminio požiūrio, t. y. siekiau atskleisti, kaip jis padeda artikuliuoti aukščiau iškeltas menotyrines problemas. Tai leido parodyti, kad dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene išreiškia ne kūrybos, kaip gamybos formos, virtimą veiksmu, bet nuolatinę gamybos ir veiksmo dialektiką, ir savo ruožtu padėjo įvardinti ją apibūdinančias opozicijas.

Analizuodama Lietuvos šiuolaikinio meno projektus, laikiausi požiūrio, kad dalyvavimu grįstas meno projektas funkcionuoja ne kaip apibrėžta struktūra, bet kaip kintantis, atsitiktinumui ir progai pavaldus santykių, pasakojimų ir atlikimų tinklas. Todėl vaizdinę ir žodinę medžiagą (dokumentaciją, pasakojimus, menininkų ir kritikų teiginius), kuria remiausi analizuodama meno projektus, laikiau ne apie projektus kalbančiu diskursu, bet integralia projektų dalimi, galimai ištesiančia tokių projektų gyvavimą erdvėje ir laike. Tai reiškia, kad meno projektu šioje disertacijoje vadinu ne autoriaus sumanytą vienkartinę formą, bet jos atlikimų, pavidalų ir generuojamų pasakojimų visumą, kurią dažnai lemia autoriui nepavaldžios aplinkybės.

### **Naudojama literatūra ir šaltiniai**

Disertacijoje naudojamą literatūrą galima suskirstyti į keletą pagrindinių grupių. Viena jų – tai menotyrinė literatūra disertacijos tema. Darbe daugiausia analizavau labiausiai išplėtotus požiūrius į dalyvavimo šiuolaikiniame mene problemas – jau minėtas Nicolas Bourriaud, Grant H. Kesterio ir Claire Bishop studijas. Kur reikalinga, remiausi ir kitų meno teoretikų pavieniais straipsniais, pasirodžiusiais straipsnių rinktinėse ir kataloguose (*Participation* (2006), *Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (2007), *The 'do-*

*it-yourself' artwork: Participation from Fluxus to new Media* (2010), *Searching for Art's New Publics* (2010), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (2012), ir kt.).

Antroji literatūros grupė – tai filosofijos ir politinės teorijos veikalai, kuriais rėmiausi formuodama koncepcinį modelį dalyvavimo problemų analizei. Pagrindiniai šios grupės autoriai yra Hannah Arendt, Paolo Virno, Giorgio Agambenas, Michelis de Certeau, J. L. Austinas ir Judith Butler. Taip pat pasitelkiau sociologų Pascalio Gieleno ir Rudi Laermanso, performanso teoretikų Bojanos Cvejič bei Anos Vujanovič, Peggy Phelan, Erikos Fischer-Lichte's komentarus ir įžvalgas.

Empirinei analizei atlikti naudojausi žodiniais ir vaizdiniais šaltiniais: parodų ir meno projektų dokumentacijomis ir katalogais; meno ir kultūros kritikos straipsniais Lietuvos kultūrinėje spaudoje (savaitraščiuose *7 meno dienos*, *Šiaurės Atėnai*, *Literatūra ir menas*, *Nemunas*, mėnraščiuose *Kultūros barai*, *Naujasis židynys-Aidai*, žurnale *Dailė*, interneto svetainėse *artnews.lt*, *balsas.cc*, *letmekoo.lt*, *kulturpolis.lt* ir kt.) bei dienraščiuose ar žiniasklaidos interneto svetainėse; menininkų pasisakymais spaudoje, manifestais, kūrinių aprašymais; publikuotais ir nepublikuotais interviu su menininkais ir kuratoriais; Nacionalinės dailės galerijos Dailės informacijos centro (NDG DIC) ir Šiuolaikinio meno centro (ŠMC) sukauptais vaizdo archyvais, menininkų interneto svetainėmis ir asmeniniais archyvais.

## **Struktūra**

Pirmojoje darbo dalyje analizuoju menotyros diskursą, tiesiogiai ar iš dalies susijusį su dalyvavimo praktikomis mene. Atlikdama analizę ir lygindama skirtingus teorinius požiūrius, išskyriau penkias pagrindines temas (auditorija ir dalyviai, estetika, etika, politiškumas, darbas), kurios, mano požiūriu, kelia daugiausia klausimų bei problemų ir yra pagrindinių menotyrinių ir meno kritikos kontraversijų priežastis. Šia analize stengiausi ne tik problemiška apibendrinti menotyrinį lauką, kuriame rašoma mano pačios disertacija, bet ir išryškinti aspektus, apibrėžti sąvokas, bei nusistatyti požiūrius, kurie bus aktualūs atliekant empirinę analizę.

Antrojoje disertacijos dalyje siekiau sukonstruoti koncepcinį modelį, leidžiantį kelti ir analizuoti dalyvavimą naudojančio meno, kaip lygiagrečiai esteti-

nėje ir socialinėje sferoje egzistuojančios praktikos, problemas. Šis modelis remiasi prielaida, kad dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene išreiškia kūrimo proceso, kaip gamybos, ir kūrinio, kaip gaminio, sampratų pokyčius, kurie būdingi ir platesniam šiandieninės gamybos laukui, todėl yra paremtas autoriais ir koncepcijomis, kurios padeda apibūdinti postfordistinės gamybos savitumus. Pirmajame šios dalies skyriuje aiškinamos pagrindinės pasirinktos filosofijos ir politinės teorijos sąvokos (gamybos vs. veiksmo, šnekos, kasdienybės praktikų, strategijos vs. taktikos, performatyvumo, veiksmo vs. performanso) ir tarp jų nutiesiami konceptualūs saitai. Antrajame skyriuje aptariamas sąvokų validumas šiuolaikinio meno kontekste, parodant, kaip jos gali padėti spręsti pirmojoje disertacijos dalyje aptartas menotyrines problemas.

Trečioji disertacijos dalis skirta dalyvavimo praktikų Lietuvos šiuolaikiniame mene analizei. Analizuodama skirtingus dalyvavimo įrankių taikymo pavyzdžius, naudojami pirmosiose darbo dalyse apibrėžtomis koncepcijomis ir vadovausi iškeltomis menotyrinėmis problemomis, kaip tam tikromis gairėmis. Tačiau tuo pačiu siekiu ir parodyti, kaip paskiri atvejai (meno projektas ar jų grupė) gali iškelti naujus probleminius aspektus, kai kurias problemas užaštrinti ir sureikšminti, kai kurias sušvelninti ar eliminuoti.



# 1. DALYVAVIMO KONCEPTUALIZAVIMAS MENO TEORIJOJE IR KRITIKOJE

Nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio antros pusės meno teorijoje raktažodžiai, vienaip ar kitaip susiję su dalyvavimo idėja, pradėjo tiesiog daugintis: analizuodami diskursą, susiduriame su tokiais (pirmiausia – anglų kalbos) sąvokomis kaip *participatory art* (dalyvaujamas menas), *community-based art* (bendruomeninis menas), *collaborative art* (bendradarbiavimu paremtas menas), *collective art* (kolektyvinis menas), *dialogic art* (dialoginis menas), *relational art* (santykių (reliacinis) menas), *new genre public art* (naujojo stiliaus viešasis menas), *socially engaged art* (socialinis menas), *interventionist art* (intervencinis menas), *art activism* (meninis aktyvizmas), *interactive art* (interaktyvus menas), *do-it-yourself art* („pasidaryk pats“ menas) ir kt. Akivaizdu, kad šių terminų tipologinis statusas nėra vienodas ir vargu ar bent vienas jų gali būti taikomas žanrui ar judėjimui apibrėžti – kad šie pavadinimai sprendžia ne žanrines problemas rodo ir tai, jog dalis jų cirkuliuoja gretimai su estetinės „tipologijos“ terminais (dialoginė estetika, santykių estetika, socialinė estetika). Vieni jų tiesiogiai nurodo į meninės praktikos strategiją, kuri suponuoja kitų žmonių įtraukimą į kūrybos ar pristatymo procesą (dalyvaujamas, bendradarbiavimu paremtas menas, dialoginis menas, bendruomeninis menas, kolektyvinis menas), kiti veikia įvardina ne tiek meninę strategiją, kiek kūrinio funkcionavimo būdą (interaktyvus menas, „pasidaryk pats“ menas), treči, kaip klasikinėje žanrinėje tipologijoje, – teminį ar „medžiaginį“ apibrėžtumą (santykių menas, socialinis menas). Terminų įvairovė nereiškia viso labo lingvistinės problemos, kai neapsisprendžiama, kuris terminas taikliausiai apibūdintų kokią nors meninę tendenciją. Atvirkščiai, ji nurodo į platų meno interesų, strategijų ir prieštarų lauką, kuris, nors ir įgavęs aiškesnį teorinį bei praktinį pavidalą pastaraisiais dviem dešimtmečiais, nėra apribotas istoriškai, konkrečiau meninio judėjimo ar stiliaus.

Kita vertus, „konkretumo“ trūkumas nereiškia, kad šie terminai meno diskurse cirkuliuoja laisvai ir neapibrėžtai – veikia atvirkščiai, dauguma jų savyje kondensuoja tam tikrą praktinį ir teorinį (kritinį) modelį, kuriame meno projektų

pavyzdžiai sunkiai atplėšiami nuo juos apibrėžusio ir teoretizavusio kritinio požiūrio. Tokia paradoksali praktikos ir teorijos konsolidacija ne tik sunkiai leidžiasi išardoma, bet neretai veda į nesusipratimus teorinėse diskusijose, kai kritikuojant teorinį požiūrį, remiamasi veikiau konkrečioms meno kūriniais, o ne teoriniams teiginiais oponuojančiais argumentais, ir atvirkščiai<sup>16</sup>. Tokioje situacijoje meno teoretikui ir kuratoriui kyla grėsmė tapti savo teorijos meninių referencijų advokatu, o ne analitiku. Svarbu aiškiai suprasti, kad tai, ką skirtingi teoretikai vadina „dalyvavimu“, apima plačią praktikų, veiksnių, taisyklių ir santykių skalę, kuri skirtingų teoretikų tekstuose būna skirtingos apimtys ir išsidėstymo, kartais persidengia, kartais turi tik keletą sueigos taškų. Nepaisant to, teorinėse diskusijose ne visada atsižvelgiama į šiuos skirtumus ir tai, kad skirtingi dalyvavimo būdai gali reikalauti skirtingų kritikos įrankių. Kritiniai vertinimai neretai pasiduoda „konceptualiai painiavai“, kai tie patys vertinimo kriterijai taikomi bendradarbiavimo, žiūrovų įtraukimo, ar, tarkim, interaktyvių medijų pagrindu kuriamiems projektams. Šios teorinės disertacijos dalies vienas iš tikslų ir bus išryškinti tokius nesusipratimų taškus, pabrėžiant, kad skirtingos paties dalyvavimo sampratos veikia ne tik kūrinio formą ir temas, bet į ją turi būti atsižvelgiama ir vertinant bei analizuojant konkretų projektą.

Toliau šioje dalyje sieksiu pristatyti, mano nuomone, ryškiausius pastarųjų dviejų dešimtmečių menotyrinius bandymus teorizuoti su dalyvavimu susijusias problemas<sup>17</sup>, lygindama juos bei komentuodama tarp skirtingų požiūrių įsi-

---

<sup>16</sup> Pavyzdžiui, Claire Bishop straipsnyje „Antagonism and Relational Aesthetics“, polemizuojančiame su Nicolas Bourriaud „santykių estetikos“ samprata, dažnai savo kritiką paremia ne tik nurodydama Bourriaud teorijos silpnąsias vietas, bet ir kritikuodama jo, kaip kuratoriaus pasirinkimus ir proteguojamus menininkus (konkrečiai šiame tekste Rirkritą Tiravanija'ą bei Liamą Gillicką) bei jų strategijas už tai, kad pasitenkina generuodami neįpareigotą komunikaciją tarp meno pasaulio dalyvių ir vengia politiškai pažvelgti į komunikacijos problemą. Ji netgi teigia, kad Tiravanija'o darbai *at-spindi* Bourriaud santykių meno, kaip produkuojančio absoliučiai harmoningus santykius, sampratą, taip sukeisdama priešastį (meno kūrinį) su pasekme (kritikos tekstu) (žr. Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, p. 68). Panašiai Grantas H. Kesteris, tyrinėjantį bendruomeninį ir socialinį meną, kritiškai atsiliepia apie Bishop ir Bourriaud analizuojamų menininkų (tarp jų Santiago Sierros, Thomaso Hirshhorno, Rirkrito Tiravanija'o) politinę poziciją ir nekritiškumą meno pasaulio atžvilgiu, vadindamas juos bienalių menininkais, – ir tai tampa vienu iš argumentų kritikuojant pačias Bourriaud ir Bishop sampratas (Kester, *The One and The Many*, p. 29–38).

<sup>17</sup> Tarp jų – nuosekliausiai suformuotus požiūrius, pagrįstus daugiau ar mažiau išsamia meno istorijos ir meno bei filosofijos koncepcijų analize: Nicolas Bourriaud „santykių estetikos“ teoriją, Claire Bishop antagonistinę dalyvaujamojo meno sampratą, Grantas H. Kesterio „dialoginio meno“ ir kolaboracijos sampratas; taip pat keletą kitų autorių, kurių indėlis šiame lauke labiau apsiribojo

plieskusias diskusijas. Noriu pabrėžti, kad tik dalis šių autorių konceptualizuoja ir pagrindinį dėmesį skiria pačiam „dalyvavimo“, arba žiūrovų įtraukimo, klausimui – čia išskirtinė būtų Claire Bishop knyga *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (*Dirbtiniai pragariai: dalyvaujamas menas ir žiūrovystės politika*, 2012) bei Annos Dezeuze „pasidaryk pats“ kūrinio (angl. *do-it-yourself artwork*) koncepcija. Kiti teoretikai šneka ne tiesiogiai apie „dalyvavimą“, bet apie vienokią ar kitokią tarpžmogiškosios sąveikos medžiagą (Nicolas Bourriaud – santykius, Grantas H. Kesteris – dialogą, komunikaciją, bendradarbiavimą), menininkų praktikoje įgaunančią estetinę reikšmę. Tačiau ji suponuoja kritines, estetines ir etines su žmonių dalyvavimu meno kūrime ir pristatyme susijusias problemas, kurios su kitais teoriniais-kritiniais požiūriais sudaro vientisą, nors ir prieštaringą, diskursą. Tolesniame dėstyme stengsiuosi sutelkti dėmesį ne tiek į istoriografinį teorinių požiūrių pristatymą, kiek mėginsiu įvardinti mano darbui aktualias šio diskurso temas (auditorija ir dalyviai, estetika, etika, politiškumas ir darbas) bei nesutarimų taškus ir aptarti bei įvertinti iš jų kylančias diskusijas.

## 1.1. Auditorija ir dalyviai

Auditorijos problema, kaip galima suprasti, kartu su susijusiais veiksmo raktažodžiais *įtraukti, dalyvauti, bendradarbiauti, žiūrėti* ir epitetais *aktyvus, pasyvus, kolektyvinis, individualus*, dalyvaujamojo meno praktikoms yra esminė. Čia norėčiau susitelkti į klausimus, kas yra auditorija, kaip ji apibrėžiama, kas ją sudaro, ką ji veikia bei kokias atlieka užduotis? Auditorijos temą supantys klausimai skyla į keletą grupių, kurių viena apima auditorijos vaidmenį meno kūrinyje (projekte), dalyvavimo pobūdį, santykį su menininku (autoriumi) ir meno kūriniumi, kita – auditorijos, kaip vertinančios kūrinį (kitaip – antrinės auditorijos), poziciją.

Pirmiausia, reikėtų atskirti terminus, apibūdinančius vienokią ar kitokią auditorijos vaidmenį meno kūrinyje (tokius kaip dalyvavimas, bendradarbiavimas, kolektyviškumas, interaktyvumas), – sinoniminis jų vartojimas trukdo įvertinti

---

straipsniais ir kuratorystė, tačiau kai kurie jų išryškinti aspektai ar problemos reikšmingai papildė mano išskirtas pagrindines problemas.

kiekvienos šių strategijų specifiką ir parinkti tinkamus kritikos įrankius. Meno istorikas Christianas Kravagna atskiria terminus *dalyvavimas*, *interaktyvumas* ir *kolektyviškumas*, kaip išreiškiančius skirtingą santykį su meno kūrinio struktūra bei gamintojo ir gavėjo skirtimi. Interaktyvumas, visų pirma, – tai galimybė žiūrovui paveikti meno kūrinį, fundamentaliai nekeičiant ar neįtakojant jo struktūros – dažniausiai šie gestai būna trumpalaikiai, gali būti atšaukiami ar pakartojami. Tai yra, interaktyvumas paprastai nusako ne santykį tarp žmonių, bet tarp žiūrovo ir meno kūrinio medžiagiškumo ar tam tikrų jo savybių ir yra būdingas kinetiniams, medijų meno kūriniais, taip pat meno objektams, kurie gali būti liečiami, dėvimi, judinami. Kolektyviškumas, pasak Kravagnos, apibrėžia kūrybinį santykį tarp grupės žmonių, kurie iš esmės lygiavertiškai dalyvauja kūrinio sumanyme, gamyboje ir įgyvendinime. Iš principo, taip apibrėžtas terminas, mano nuomone, daugiausia gali būti taikomas ilgalaikiams menininkų kolektyvams, kur sąlyginis anonimiškumas bent teoriškai garantuoja lygiavertį dalyvavimą visame kūrybiniame procese, kai tuo tarpu projektinis menininkų ir neprofesionalų ar bendruomenių bendradarbiavimas paprastai apima daug sudėtingesnius profesinius bei socialinius santykius ir autorystės problemas. Vis dėlto reikia pastebėti, kad šis terminas ir ypač epitetas *kolektyvinis* meno diskurse cirkuliuoja pakankamai laisvai, dažnai nereikšdamas nieko daugiau, nei tai, kad meno projektą įgyvendino keletas žmonių (kūrėjų) drauge. Dalyvavimą Kravagnai apibrėžia skirtis tarp gamintojų ir gavėjų, kai pastarieji dalyvauja meno projekte, atlikdami didelę dalį darbo kurioje nors kūrybinio proceso stadijoje (sumanymo, gamybos ar pristatymo)<sup>18</sup>. Anna Dezeuze, apibrėždama savo „pasidaryk pats“ kūrybinę koncepciją, remiasi šiais Kravagnos išskirtais tipais, tačiau kolektyviškumo terminą pakeičia bendradarbiavimu (kuris, kaip minėjau, taikliau apibrėžia kompleksiškesnius santykius). „Pasidaryk pats“ meno kūrybinių kategorija, kaip ją supranta Dezeuze, apima dalyvavimo bei interaktyvumo strategijas, o tuo tarpu bendradarbiavimas, kurį grindžia bent preliminaria-

---

<sup>18</sup> Christian Kravagna, „Working on the Community: Models of Participatory Practice“, in: *The „do-it-yourself“ artwork: Participation from Fluxus to New Media* (ed. Anna Dezeuze), Manchester University Press, 2010, p. 241.

rus noras ištrinti skirtį tarp gamintojo ir priėmėjo, lieka už jos sampratos ribų dėl savo fundamentaliai skirtingos prigimties<sup>19</sup>.

Ne visada aišku, kuri iš šių sąvokų galėtų būti skėtinė, leidžianti šnekėti apie platesnį reiškinį ir bendresnes problemas. Štai meno kritikė ir kuratorė Maria Lind teigia, kad bendradarbiavimas, arba kolaboracija, yra atvira sąvoka, apimanti visas kitas – kooperaciją, interakciją, dalyvavimą, kolektyvinį veiksma, kai tuo tarpu dalyvavimas čia labiau suprantamas kaip veiksmas kažkieno kito sukurtame kontekste, kuris, tačiau, suteikia galimybę daugiau ar mažiau paveikti šį kontekstą<sup>20</sup>. Vis dėlto man atrodo, kad tokia klasifikacija yra ir įžvalgi, bet drauge ir klaidinanti: pasirinkus *bendradarbiavimą* kaip bendrą terminą, automatiškai suponuojamos bendrumo ir darbo paradigmos, kurios toli gražu ne kiekviename žmones įtraukiančiame projekte realizuojamos. Be to, bendradarbiavimas nurodo ir į gana atskirą temą, nagrinėjančią menininkų grupių ar porų darbo specifiką, kuri neturi nieko bendra su čia aktualių menininko ir auditorijos santykiu klausimu (nebent tai būtų menininkų grupės kūrybinės praktikos dalis)<sup>21</sup>. Menininkas ir teoretikas Dave'as Beechas taikliai pastebi, kad klaidinantis dalyvavimo tapatinimas su bendradarbiavimu neretai tampa argumentu kritikuojant dalyvaujamuosius kūrinius dėl to, kad išlaikydami skirtį tarp autoriaus ir dalyvių bei jų veiksmų laisvės, jie esą ne keičia, o atkartoja hierarchinę priešpriešą tarp elitinės meno bendruomenės ir likusios visuomenės. Tačiau bendradarbiai, pabrėžia Beechas, turi tokias bendraautorystės teises kūrinio, jo struktūros ir įgyvendinimo atžvilgiu, kurių neturi dalyviai. Todėl jeigu bendradarbiai gali reikalauti tam tikros lygiateisiškumo etikos, kūrybinės laisvės, galų gale – bendraautorystės, tai dalyvių ir menininkų santykis gali būti labai įvairių formų: „antropologinis, vadybinis, filantropi-

---

<sup>19</sup> Anna Deuzeze, „An Introduction to ‚do-it-yourself‘ artwork“, *The ‚do-it-yourself‘ artwork: Participation from Fluxus to New Media* (ed. Anna Deuzeze), Manchester University Press, 2010, p. 6.

<sup>20</sup> Maria Lind, „The Collaborative Turn“, in: *Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (eds. Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson), Black Dog Publishing, 2007, p. 17.

<sup>21</sup> Apie menininkų kolaboraciją žr. Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, 2001.

nis, žurnalistinis, draugingas, ir kt.“<sup>22</sup> Galų gale, kaip matyti iš meno istorijos, dalyvavimas gali vykti ir prieš dalyvio valią ar jam nežinant<sup>23</sup>.

Todėl manau, kad vaisingiausia būtų kaip skėtinę sąvoką priimti terminą *dalyvavimas* ta prasme, kuria jį vartoja menotyrininkė Claire Bishop, – aprėpti meninei praktikai, kurioje kaip medžiaga naudojami žmonės. Šis terminas ypač dėkingas lietuvių kalba (ir kai kuriomis germanų kalbomis), nes etimologiškai jis siejasi su žodžiais *dalis* ir *dalintis*, o pastarasis talpina ir bendrumo, ir atskirumo reikšmes – *dalintis* gali reikšti kažką turėti, žinoti, veikti kartu, bet taip pat ir ką nors vientisą išdalinti į atskiras dalis, kai kiekvienas gauna savąją<sup>24</sup>. Todėl terminas *dalyvavimas*, nurodydamas į dalyvių įtraukimą, tuo pačiu numato fundamentalią skirtį tarp kūrėjo ir žiūrovo, tarp autoriaus ir dalyvių, tarp gamintojo ir gavėjo, kuri meno istorijoje yra nuolat permąstoma ir perskirstoma, bet niekada fundamentaliai nepanaikinama. Ši skirtis išlieka net ir dialoginiuose, kolaboratyviuose projektuose, kai menininkas, perleidęs kūrėjo galią dalyviams, ją susigrąžina kaip teisę „atrinkti, apibrėžti ir paskleisti [situacijos] reprezentacijas“<sup>25</sup>.

Dalyvavimo praktikų apibrėžimas kaip tų, kurios kaip medžiagą naudoja žmones, savo ruožtu leidžia atskirti jas nuo interaktyvių meno kūrinių, kur (dažniausiai) pavieniai žiūrovai sąveikauja su meno objektu ar instaliacija, taip išvystydami fiziškai aktyvesnę santykį su meno kūriniumi, bet netapdami pačia jo daliimi. Kita vertus, ir šis apibrėžimas reikalauja šio tokio patikslinimo, norint daly-

---

<sup>22</sup> Dave Beech, „Don't Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation“, in *Searching for Art's New Publics* (ed. By Jeni Walwin), Intellect, 2010, p. 26–28.

<sup>23</sup> Tokių pavyzdžių nemažai galima rasti apžvalginės parodos *The Art of Participation: 1950 to Now (Dalyvavimo menas: nuo 1950-ųjų iki dabar, 2008)* kataloge, kaip antai Vito Acconci „Proximity Piece“ (1970) ir „Following Piece“ (1969) („Artumo kūrinys“ ir „Sekimo kūrinys“), kuriuose menininkas stengėsi būti kuo arčiau išsirinkto, nieko neįtariančio žmogaus (žiūrovo) arba sekti jį, kol dings iš akių. Francis Alÿs kūrinys „Re-enactments“ (2001, „Pervaidinimai“) laikydamas rankoje šaunamąjį ginklą ėjo Meksiko gatvėmis, kol jį pastebėjo ir sulaukė policija. Graciela Carnevale 1968 m. sukviėtė žiūrovus į atidarymą tuščioje Rosario (Argentina) galerijoje, o jiems susirinkus, pati išėjo ir užrakino duris, palikdama žiūrovus įkalintus viduje (parodos-projekto *Ciclo de Arte Experimental (Eksperimentinio meno ciklas)* dalis). Menotyrininkė Claire Bishop pasitelkia teatro režisieriaus ir rašytojo Augusto Boalio „nematomo teatro“ koncepciją, analizuodama tokius kūrinius, kaip, pvz., Doros Garcíos performansas „The Romeos“ („Tie Romeo“, 2005), kuriame menininkės samdyti patrauklūs jaunuoliai užmegzdavo tariamai spontaniškus pokalbius su meno mugės lankytojais, pasitariesiems neįtariant, kad dalyvauja meno kūrinys.

<sup>24</sup> Ačiū prof. dr. Rudi Laermansui už šį pastebėjimą.

<sup>25</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, p. 237.

vavimo strategijas bent iš dalies atriboti nuo performansų, kur pagrindinė kūrybinė medžiaga irgi yra žmogus ir jo kūnas. Ir nors performanso, taip pat teatro ir šou istorija turi stiprių sąsajų su dalyvavimo praktikomis šiuolaikiniame mene<sup>26</sup>, šiame darbe man rūpi tokios meno praktikos, kurios kaip „medžiagą“ įtraukia ne (tik) profesionalius atlikėjus ar menininkus, bet (ir) auditoriją ar tuos, kurie bent potencialiai galėtų ja būti. Taip po dalyvavimo skėčiu patenka ir bendruomeninio meno praktikos (kai menininkas dirba su bendruomene kaip su savo pirmine auditorija), ir tokie kūriniai, kurie jau pristatymo metu spontaniškai įtraukia žiūrovus; tačiau atsiribojama nuo daugelio performansų, kurie iš esmės funkcionuoja pagal scenos menų modelį (atlikėjas vaidina, atlieka, žiūrovas stebi ir kontempliuoja). Be abejo, neįmanoma atriboti dalyvavimo klausimų nuo visos performanso istorijos, kurioje esama ir daug dalyvavimo pavyzdžių<sup>27</sup>. Tačiau analizuojant tokius performansus dalyvavimo problemos atžvilgiu, pagrindinį dėmesį siūlau skirti ne menininko kūnui kaip performanso medžiagai ir jo atliekamiems veiksams, bet menininko ir auditorijos santykiui bei žiūrovų veiksams (jų laisvei ir apribojimui, jiems suteikiamai galiai, konkrečiam žiūrovui elgesiui, galų gale klausimui, kas čia iš tikrųjų yra menininkas, žiūrovas, meno kūrinys).

Taigi dalyvaujamojo meno kūrinys yra toks, kuris (bent numanomai) turi dvi auditorijas: dalyvius ir žiūrovus (pastarąją Bishop dar vadina antrine auditorija). Bishop nuomone, antrinės auditorijos egzistavimas būtinas meno kūrinio egzistavimui meno lauke – orientacija vien į dalyvius, anot jos, gali tapti priežastimi, kodėl projektas „išbraukiamas“ iš bendro šiuolaikinio meno diskurso. Kaip teigia ji, tai neretai būna socialiai angažuotų ar meninio aktyvizmo projektų, vengiančių sukurti projektų pristatymo visuomenei formas ir neturinčių susiformavusios „priėmimo“ kultūros, problema. Kai nėra antrinės auditorijos, kuri galėtų projektą

---

<sup>26</sup> Santykis tarp vizualiųjų menų ir performanso bei teatro dažnai svarbus Bishop knygoje *Artificial Hells*, taip pat juo remiasi ir Shannon Jackson socialiai angažuotam menui skirtoje studijoje *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (Routledge, 2011).

<sup>27</sup> Tarp jų: Yoko Ono „Cut Piece“ („Kirpimo kūrinys“, 1964), kuriame menininkė sėdėjo nejudėdama, leisdama žiūrovams gabaliukas po gabaliuko nukirpti jos drabužius; arba Marinos Abramović „Rhythm 0“ („Nulinis ritmas“, 1974), kuriame menininkė leido žiūrovams savo nuožiūra sąveikauti su jos kūnu naudojant įvairius daiktus, galinčius sukelti malonumą ar skausmą. Danas Grahamas performanse „Performer/Audience/Mirror“ („Atlikėjas / Žiūrovai / Veidrodis“, 1977) komentavo jį stebinčios publikos elgesį, leisdamas šiai savo ruožtu matyti savo pačios atspindį veidrodyje.

įvertinti „iš šalies“, sumažėja ir atsakomybė už projekto estetinę kokybę, tačiau tai savo ruožtu gali tapti atsiribojimo ir marginalizacijos priežastimi<sup>28</sup>. Ši dvipusė problema, nors ir neįvardinta, išryškėja ir meno istoriko Grant H. Kesterio knygoje apie dialogu tarp dalyvių pagrįstus socialiai angažuoto meno kūrinius *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (*Pokalbių kūriniai: bendruomenė ir bendravimas dabartiniame mene*, 2004). Kesteris konstatuoja dialoginių menininkų priešišumą įtvirtintam meno diskursui ir atsisakymą komunikuoti su šiuolaikinio meno auditorija, tačiau tuo pačiu kalba ir apie istorinio išlikimo problemą, būdingą tokiems laikinos prigimties projektams. Vis dėlto Kesteris, kitaip nei Bishop, veikia neigia neišvengiamą meno poreikį būti žiūrimam – antai kalbėdamas apie kritiko rolę, jis tvirtina, jog kritikas, kaip tarpininkas tarp menininko ir auditorijos, dialoginio meno projektuose yra nebereikalingas, nes tokių projektų dalyviams esą „nereikia kritiko paslaugų, kad padėtų suprasti jų įsitraukimo svarbą“ (taigi dalyviai čia kažkodėl suprantami kaip vienintelė tokių meno projektų auditorija). Kesteriui kritikas ir meno istorikas yra veikiau jungiamoji grandis tarp skirtingų menininkų (ne žiūrovų!) kartų, padedantis sukauptai praktikos patirčiai judėti laike<sup>29</sup>. Ši nuostata atspindi bendresnę socialiai angažuoto meno problemą: anot Bishop, kurdami savo projektus kaip opoziciją „spektakliškai ir suprekintai“ šiuolaikinio meno institucijai, socialiai angažuoti menininkai atsisako juos vadinti menu, nes tai yra ir tikras socialinis procesas, bet kartu reikalauja, kad jie būtų vertinami kaip estetiški ir savo nuorodų lauku veikiau laiko meno istoriją, nei socialinį darbą ar politinį aktyvizmą<sup>30</sup>. Kesteris ne kartą aprašo susikirtimus tarp menininko estetinio sprendimo pristatant projektą ir projekte dalyvavusios bendruomenės nuomonės, įvertindamas šiuos konfliktus kaip menkesnės menininko empatijos požymį, – vizualinio pristatymo nuvertinimas pabrėžia jo požiūrį, kad tokių projektų estetiškumas slypi pačiame dialoge, kaip tokia. Tačiau laikantis tokios nuomonės, neaišku, kaip projektą pristatyti ir artikuliuoti antrinei

---

<sup>28</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 190.

<sup>29</sup> Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004, p. 187, 190.

<sup>30</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 19, 255.



auditorijai (taip pat ir kritikams ar kitos kartos menininkams), dialoge nedalyvavusiai.

Antrinės auditorijos ignoravimo pasekmė dažnai būna gana ribotas dalyvaujamojo projekto (kai dalyvavimas vyksta ikiparodiniame laike) vaizdas, kurį pamato parodos žiūrovas – fotografinės dokumentacijos, kuriose atsikartoja beveik ikoniniai bendraujančių, drauge valgančių, šokančių, dirbančių ir t. t. žmonių atvaizdai, mažai ką pasako apie kolaboracinius projekto niuansus. Pasak Bishop, procesas, kuris formuoja centrinę kolaboracinio projekto reikšmę, projekto pristatyme retai būna itin akivaizdus, tačiau lygiai taip linkstama vengti ir estetinio produkto, todėl parodos žiūrovui šie projektai dažnai atrodo ne itin įdomūs ar įtraukiantys, užuot buvę pranašesni ar įgalinantys auditoriją<sup>31</sup>.

Bishop pabrėžia, kad analizuojant dalyvavimu grįstus meno kūrinius, svarbu suprasti, ką dalyvavimas jiems duoda. Motyvų supratimas padėtų išvengti etinio nuogaštavimo dėl dalyvių išnaudojimo ir subordinacijos – svarbu suprasti, kad naudos ryšys čia paprastai yra abipusis. Mėgaudamasis jam suteikta sprendimo galia arba tiesiog dalyvavimo malonumu, dalyvis savo ruožtu projektui garantuoja tikroviškumą, betarpišką santykį su kasdiene socialine realybe, be to, įveda į kūrinį netikėtumo, rizikos ir dviprasmiškumo momentą<sup>32</sup>. Kaip pastebi Anna Dezeuze, dalyvaujantieji kūriniai visada yra paremti numanomu *sandoriu* tarp menininko ir žiūrovo (ar veikiau tikėtų sakyti – tarp menininko ir dalyvio)<sup>33</sup>, juk menininkas, kurdamas dalyvavimo aplinką, visada griežčiau ar laisviau apibrėžia galimus dalyvio veiksmus ar veikiau, tokių veiksmų lauką – tačiau čia, skirtingai, nei tarkim, režisieriaus ir aktorių santykiuose, dalyvio veiksmai niekada nėra nuspėjami iki galo. Dalyvis, anot Dave'o Beecho, paprastai atlieka gana apibrėžtą vaidmenį – nesvarbu, ar išreiškiantį antagonistinius, ar harmoningus santykius, – ir retai kviečiamas užimti kritinę ar kūrinį griaunančią poziciją.<sup>34</sup> Tačiau, kaip pastebi Dezeuze, dalyviai gali savo nuožiūra sulaužyti sandorį ir peržengti „apibrėžto“ lauko ribas (pvz., sunaikinti sukurtą dalyvavimo aplinką) arba atsisakyti dalyvauti.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 215–217.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>33</sup> Dezeuze, *op. cit.*, p. 14.

<sup>34</sup> Beech, *op. cit.*, p. 25.

Ar tokia transgresija laikoma nesėkme, dažniausiai priklauso nuo paties menininko pozicijos: Dezeuze pateikia pavyzdį, kaip George'o Brechto parodos *Towards Events* (*Ivykių link*, 1959) nesėkmingas santykis su žiūrovais, kurie vogė ar gadino parodoje esančius objektus, skirtus mainams, paskatino menininką atsisakyti pačios interaktyvaus santykio su žiūrovu formos<sup>35</sup>. Kita vertus, esama ir priešingų pavyzdžių: aprašydama Maskvos grupės *Kolektyvnije dejstvija* (*Коллективные действия, Kolektyviniai veiksmai*) akcijas (9-asis deš.), Bishop perpasakoja grupės teoretiką Andrejų Monastirskį: „Čia jau patys dalyviai turėjo nuspręsti, kas vyks toliau. Aštuoni jų grįžo iš miško ir vėl prisijungė prie organizatorių, du negrįžo ir įsėdo į traukinį atgal į Maskvą. <...> Žinoma, tas gyvas faktas, kad du dalyviai, Nekrasovas ir Žigalovas, negrįžo į grupę, nereiškė, kad darbas nepavyko. Veikiau, kaip teigia Monastirskis, parodė, kad dalyviai buvo iš „nemeninės, nedirbtinai sukonstruotos erdvės“, kitaip tariant, kasdienės tikrovės, kurioje jie galėjo elgtis pagal savo valią.“<sup>36</sup>

Jeigu į dalyvavimą žvelgiama vien kaip į bendradarbiavimą (t. y. „bendrą darbą“), tokia dalyvių laisvė gali atrodyti labai ribota. Štai Grantas H. Kesteris kritikuoja dalyvavimo sampratą, kai dalyviai laikomi veikiau „kūnais“, nei sprendimų ir kūrybos laisvę turinčiais individais. Kaip pavyzdį Kesteris pasitelkia Francisą Aljso kūrinį „When Faith Moves Mountains“ („Kai tikėjimas išjudina kalnus“, Peru, 2002) – jam menininkas surinko 500 savanorių, kurie ritmingai darbuodami kastuvais perkėlė dalį smėlio kopos į kitą jos pusę, taip pastumdami jos geografinę vietą keletu colių. Anot Kesterio, tokio kūrinio dalyviai viso labo išpildo menininko viziją, tam, kad jų dalyvavimas virstu „atvaizdu“, kurį menininkas paskleis priešais pasaulinę auditoriją. Dalyvių valia veikti čia esą redukuojama iki sutikimo arba atsisakymo dalyvauti projekte (Kesteris priešpriešina ją bendradarbiavimo projektų dalyvių turimai kūrybinei laisvei)<sup>37</sup> – arba, kalbant anksčiau pateiktais terminais, galios „pasirašyti“ arba „nutraukti“ sandorį su menininku.

Mano požiūriu, ši problema tik patvirtina anksčiau iškeltą teiginį, kad dalyvavimas turi būti suprantamas kaip platesnė sąvoka, o bendradarbiavimas –

---

<sup>35</sup> Dezeuze, *op. cit.*, p. 14.

<sup>36</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 159.

<sup>37</sup> Kester, *The One and The Many*, p. 73.

kaip viena iš dalyvavimo formų, todėl bendradarbiavimo projektams būtini etiniai bendro darbo santykių kriterijai negali būti taikomi vertinant tokius projektus, kurių pagrindas yra performatyvus veiksmas ir kurių reikšmė gimsta ne siekiant suteikti lygias kūrybines teises, bet iš turimos menininko estetiškos vizijos ir projekte mezgamų intersubjektyvių santykių susidūrimo. Ir atvirkščiai, bendruomeninį kūrybiškumą skatinančiuose bendradarbiavimo projektuose gali būti svarbiau įvertinti atskirų dalyvių indėlius ir jų santykius, nei estetinį projekto vientisumą ir išbaigtumą.

## 1.2. Estetika

Meno kritiko ir kuratoriaus Nicolas Bourriaud esė rinkinys *Esthetique relationelle* (1998), 2002 m. pasirodęs anglų kalba pavadinimu *Relational Aesthetics* (*Santykių estetika*), sukėlė nemažą diskusijų ir kritikos bangą – tiek pačios Bourriaud sampratos, tiek (ar ypač) jo aptariamų ir privilegijuojamų meno kūrinių bei menininkų atžvilgiu. Knyga, parašyta už akademinio pasaulio ribų (kaip meno kritikos tekstų rinkinys), bendrame kontekste išsiskiria tuo, kad kuria savitą estetikos teoriją, kuri tuo pačiu metu yra ir visuotinė (taikoma bendrai vizualiojo meno laukui), ir specifinė (apibrėžianti dalies XX a. 10-ojo dešimtmečio šiuolaikinių menininkų kūrybinę praktiką).

Bourriaud teigimu, vizualusis menas, kitaip nei masinės medijos ar literatūra, teatras bei kinas, visada buvo santykių erdvė tuo, kad suteikia betarpiškos, čia ir dabar, žiūrėjimo momentu vykstančios diskusijos galimybę (žiūrovai gali aptarti parodą vaikštinėdami po ją) ir taip sukuria savitą socialumo formą.<sup>38</sup> Šis estetiškas požiūris į meną kaip *visuomet* santykių erdvę leidžia Bourriaud konceptualizuoti ir apibrėžti „santykių meną“, viena vertus, nenutraukiant XX a. meno istorijos, neoponuojant pačiai meno institucijai, kita vertus – kaip visiškai naujo estetiško „akiračio“ menininkų kartą. Šiuolaikiniam menui, anot Bourriaud, žmogiškųjų santykių sritis tampa kūrybos tema ir atspirties tašku – ji pakeičia kūrėjo privačią

---

<sup>38</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (transl. from French by Simon Pleasance, Fronza Wood), Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2002, p. 15–16.

simbolinę erdvę, kurią išreiškė menininko-modernisto kūriniai. Interakcija čia nebėra tradicinės meno praktikos papildinys (pvz., kai žiūrovas fiziškai sąveikauja su meniniu objektu – liečia, dėvi, judina) arba savaiminis bet kokio vizualaus meno kūrinio fonas. „Santykių“ menininkui tai yra ir jo praktikos atspirties taškas, ir jos rezultatas, o santykių kūrimas – meno kūrinio turinys ir forma<sup>39</sup>. Jeigu modernistinis menas išreiškė žmogaus ir objekto santykį, tai šiuolaikinės meno praktikos dėmesio objektas yra žmonių santykiai – menininkas, pasak Bourriaud, vis daugiau galvoja apie žiūrovų santykius, kuriuos paskatins jo darbas, taip kurdamas ne objektus, o pačius socialumo (santykių) modelius<sup>40</sup>.

Bourriaud „santykių estetikos“ teoriją kuria iš meno institucijos pozicijos. Kitaip, nei kai kurie socialiai angažuoto meno teoretikai ir savo praktiką konceptualizuojantys menininkai<sup>41</sup>, nuolat balansuojantys tarp socialinės ir meno sferos, etinių ir estetinių kriterijų bei vedami gana aiškaus politinio opozicionavimo įtvirtintai (šiuolaikinio) meno institucijai, Bourriaud aiškiai pabrėžia estetinį „santykių meno“ kūrinų režimą. Anot jo, santykių estetika yra formos teorija – meno kūrinų sukuriama tarpžmogiškieji mainai turi būti vertinami kaip estetiškos formos (arba tiksliau: formacijos), kurias turėtume suprasti ne kaip meno objektus ar atvirksčiai, kokias nors abstrakčias idėjas formas, bet kaip visumą, kurią sudaro formali kūrinio struktūra, žiūrovams prieinami objektai ir kolektyvinio elgesio sukuriamas „trumpalaikis atvaizdas“<sup>42</sup>.

Toks, sakyčiau, „fotografinis“ Bourriaud požiūris bendrame dalyvaujamojo meno teorijos kontekste, kuriame nuolat, Claire Bishop žodžiais tariant, „sureikšminamas procesas galutinio atvaizdo, idėjos ar objekto atžvilgiu“<sup>43</sup> atrodo gana netikėtas: jis santykių meno kūrinius laiko tokiais pat materialiais ir netgi vi-

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 14, 44.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>41</sup> Pvz., Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, 2004; Nato Thompson, „Living as Form“, in: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. by Nato Thompson), Creative Time Books, The MIT Press, 2012, p. 16–33; Brian Holmes, „Eventwork: The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movements“, in: *Living as Form*, p. 72–85; *Idem*, „The Oppositional Device, or, Taking Matter into Whose Hands?“, in: *Taking Matter into Common Hands*, p. 35–41; Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 1994.

<sup>42</sup> Bourriaud, *op. cit.*, p. 83.

<sup>43</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 6.

zualiais, kaip ir paveikslai ar skulptūros. Procesas jam yra reikšmingas ne pats savaime, bet tiek, kiek jis drauge yra ir forma, estetiinė išraiška. Akivaizdu, kad Bourriaud svetima „meno dematerializacijos“ idėja: jam ir objekto, ir proceso išaukštinimas reiškia tą patį gesto atskyrimą nuo jo kuriamos formos, kai „objektai pateisina metodus, o menas, kaip tikslas, pateisina intelektinių ir etinių priemonių menkumą“<sup>44</sup>. Komentuodamas šiuolaikinės parodos laikiškumą ir patirtinį charakterį, jis kalba ne apie abstrahuotą procesą, bet pasitelkia „apčiuopiamą“ vizualinę filmo, kaip tokios parodos modelio, metaforą. Atrodo, it Bourriaud žiūrovas, dalyvaudamas meno kūrinio kuriamuose santykiuose ir taip būdamas jo formos dalis, tuo pačiu galėtų iš išorės pamatyti tą nuolat besikeičiančią santykių formaciją, kuri ir yra meno kūrinio forma. Šia prasme Bourriaud požiūris netikėtai ataidi ir jo kritinės Claire Bishop tekstuose, kai ši rašo apie neišvengiamą meno kūrinio „spektakliškumą“, t. y. būtinybę būti matomu, turėti savo žiūrovą, nes „neįmanoma, kad visi dalyvautų visuose pasaulio projektuose“<sup>45</sup>. Ir Bishop, ir Bourriaud (pastarasis net ir deklaruodamas naujo tipo estetiką) nenutraukia ryšių su tradicine estetikos samprata, o veikia ją įtvirtina: menas turi būti perduodamas ir jautimiškai patiriamas – net įtraukdamas žiūrovą į savo formą, jis trokšta būti vertinamas ir patiriamas iš šalies.

Bourriaud ir Bishop požiūrius išskiria ne estetinės patirties samprata, bet kritinis jos vertinimas. Bishop dalyvaujamojo meno kritinio vertinimo atspirties taškas yra istorinis avangardas su šokiruojančiais Futuristų performansais, skatinančiais agresyvią žiūrovų reakciją<sup>46</sup>. Pirmenybė konfliktiniam dalyvavimui ar prieštaringsoms reakcijoms į kūrinių akivaizdi visoje Bishop knygoje *Artificial Hells* ir jos estetikos supratime – nors jos rašomoje XX a. dalyvaujamojo meno istorijoje (kai dalyvaujamas menas suprantamas kaip toks, kuris kaip „medžiaga“

---

<sup>44</sup> Bourriaud, *op. cit.*, p. 47–48.

<sup>45</sup> Claire Bishop, „Participation and Spectacle: Where Are We Now?“, in: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. By Nato Thompson), Creative Time Books, The MIT Press, 2012, p. 36.

<sup>46</sup> „Kaip populiarī žemesnės klasės pramogos forma, varjetė teatras suteikė daugybę galimybių abiem pusėm įsiterpti ir improvizuoti. Futuristinėje versijoje dalyvavimas virto tiesmukai priešišku: aktorių ir žiūrovų tiesioginės atakos prieš vieni kitus dažnai baigdavosi riaušėmis. Kai kurias iš technikų, numatytų sukelti konfliktui, galima rasti jau pačiame šio varjetė teatro manifeste <...>“ (Bishop, *Artificial Hells*, p. 45).

kūrinyje naudoja žmones) toli gražu ne visi kūriniai paremti neigiamų reakcijų eskalavimu ar antagonistinių visuomenės struktūrų apnuoginimu naudojant dalyvavimo strategijas<sup>47</sup>. Savo antagonistinę estetikos sampratą Bishop aiškiausiai išvystė 2004 m. straipsnyje „Antagonism and Relational Aesthetics“ („Antagonizmas ir santykių estetika“)<sup>48</sup>, reaguodama bei kritikuodama anglakalbiame pasaulyje pasirodžiusią Bourriaud teoriją. Šis straipsnis iš dalies priklauso mano minėtai tendencijai, kai teorinis-kritinis požiūris sutapatinamas su konkrečiais meno kūriniais ar menininkų pozicijomis (ši problema ypač ryški tuomet, kai menininkai patys kuria diskursą aplink savo kūrybą – o dalyvaujamojo meno praktikoje tai itin dažnas atvejis (žr. 1 išnašą): didelė dalis teksto skirta Bourriaud minimų menininkų (Rirkrito Tiravanija'o ir Liamo Gillicko) kritikai, kuriems priešpastatomi „antagonistinę“ santykių estetiką kuriantys menininkai Santiago Sierra ir Thomasas Hirschhornas<sup>49</sup>. Tiesiogiai į Bourriaud nukreipta jos kritika neretai būna prieštaringa ar ne

---

<sup>47</sup> Ši knyga – tai gana plati dalyvavimo strategijų ir žiūrovystės sampratos studija, todėl ji didelį dėmesį skiria ir, pvz., bendruomeniniam menui, kuris iš principo skirtas harmonizuoti bendruomenės ir integruoti jas į visuomenę, o ne išryškinti prieštaringas visuomenės struktūras. Kita vertus, Bishop preferencijos ryškios, kai ji renkasi kalbėti, pvz., apie XX a. 7–8-ojo dešimtmečių Argentinos menininkų dalyvaujamuosius eksperimentus, kuriems akivaizdžiai būdingas antagonistinis pobūdis (kaip antai Gracielos Carnevale galerijoje užrakinti žiūrovai arba brazilų režisieriaus Augusto Boalio, gyvenusio emigracijoje Argentinoje, „nematomas teatras“, kuriuo siekta išryškinti priespaudos struktūras ir paskatinti revoliuciniams veiksams), palikdama nuošaly to paties laikotarpio Brazilijos menininkų kūrinius, tyrinėjančius jusles ir skatinančius įvairias jutimines žiūrovo reakcijas (pvz., Lygios Clark ir Hélio Oiticicos dėvimus objektus).

<sup>48</sup> Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, p. 51–79.

<sup>49</sup> Rirkritas Tiravanija'as išgarsėjo tokiais kūriniais kaip „Untitled (Still)“ („Be pavadinimo (Nejudus)“, 1992), kai vienoje Niurjorko galerijoje sukeitęs tarnybinių patalpų turinį su galerijos erdvės, visą laiką, kol vyko paroda, gamino tailandietiškus troškinius parodos žiūrovams, ekspozicija paverdamas ne tik iš „užkulisų“ į viešai lankomą galerijos erdvę persikėlusius darbuotojus ir daiktus, bet ir pačius valgančius žiūrovus, šiukšles, panaudotus vienkartinius indus ir maisto likučius. Liamo Gillicko vizitinė kortelė yra abstrakčios erdvinės struktūros, kurias jis pats laiko fonu neapibrėžtai žmonių interakcijai. Santiago Sierra savo darbams dažnai samdo (akcentuodamas ekonominę sutarties vertę) socialiai atskirtos ar probleminės klasės atstovus (prostitutes, narkomanus, bedarbius, nelegalus) atlikti kokias nors beprasmei ar nemaloniai užduočiai (pvz., darbe „250 cm Line Tattooed on Six Paid People“ („250 cm ilgio linija, išstatuota ant 6 samdytų žmonių“, 1999) arba „Laborers who cannot be payed, remunerated to remain in the interior of carton boxes“ („Darbininkai, neturintys teisės gauti atlyginimo, nusamdyti būti kartono dėžėse“, 2000) – taip pabrėžiama projektų dalyvių socialinė atskirtis ir ekonominė priespauda priešpriešinant juos prabangos prekes kuriančiam meno pasauliui. Vieni žymiausių Thomaso Hirschhorno projektų yra daugiau kaip dešimtmetį kurtų įvietintų „paminklų“ mėgiamiems marksizmo filosofams bei daugelį marksistų įtakojusiam Spinozai. Šie laikini paminklai, sudaryti iš mažutės bibliotekos, paskaitų programos, užsiėmimų bendruomenei, baro ir pan. dažniausiai būdavo pastatomi darbininkų klasės rajonuose, padedant vietiniams gyventojams ir iš vietoje rastų medžiagų. Įgyvendinti meno institucijose (kaip antai „Bataille Monument“ („Paminklas Bataille'ui“), pastatytas 2002 m. Kaselio priemiestyje, parodos „Do-

iki galo pagrįsta. Antai ji teigia, kad, pasak Bourriaud, dalyvaujantieji meno kūriniai turėtų būti vertinami pasitelkiant ne tik estetinius, bet ir politinius ar net etinius kriterijus<sup>50</sup>, kai tuo tarpu pats Bourriaud nuolat kalba apie santykių estetiką ir pabrėžia, jog tokių kūrinių sukurta „mainų arena turi būti vertinama remiantis estetiškais kriterijais, kitaip tariant, analizuojant jos formos koherentiškumą ir simbolinę kuriama „pasaulio“ bei jo atspindimų žmonių santykių atvaizdo vertę“ (kursyvas mano – L. M.)<sup>51</sup>. Todėl Bishop iš dalies yra teisi, kai, prieštaraudama savo ankstesniam teiginiui, pavadina Bourriaud formalistu, nes pastarajam labiau rūpinti struktūra, nei ją sudarančių santykių kokybė ir politiškumas: „Bourriaud nekalba apie tekstus ar atvaizdus, į kuriuos nurodoma paskirose iškarpose, [žiūrovų] prikabinuose prie lentų [Gillicko darbe], nei apie formalų jų išsidėstymą ir prieštaras, vien tik apie tai, kaip Gillickas demokratizuoja medžiagą ir lankstų formatą“<sup>52</sup>. Vis dėlto panašu, kad šį nepasitenkinimą jai sukelia ne tiek santykių estetikos teorija, kiek nekonkretus ir neakademiškas Bourriaud tekstų, paremtų daugiau filosofinėmis įžvalgomis ir abstrakčiomis nuorodomis, nei konkrečių kūrinių analizėmis, charakteris, priešingas pačios Bishop rašymo stiliui ir metodui.

Kita vertus, Bourriaud ir Bishop meninės preferencijos akivaizdžiai skiriasi: Bourriaud irgi nurodo į istorinio avangardo judėjimus, tačiau ne tam, kad išvelgtų jų estetinį palikimą 10-ojo dešimtmečio menininkų kūryboje, bet atvirksčiai, kad paneigtų jo estetinę raišką ir siekius: „Modernizmas buvo paremtas konfliktu, o šiandien vaizduotė domisi derybomis, saitais ir bendrabūtimi“<sup>53</sup>. Jeigu Bishop straipsnio (ir iš dalies knygos) raktažodis yra *antagonizmas*, tai Bourriaud apie žmonių susidūrimus santykių meno kūrinuose dažnai kalba kaip apie „draugingą bendrabūvį“ (pranc. *convivialité*, angl. *conviviality*). Geresnio būvio siekį išduoda ir tai, kad santykių estetika, nors ir atmesdama modernistinį siekį kurti utopijas ir geresnį rytojų, remiasi „mikroutopiniais“ bendrabūvio modeliais – arba

---

cumenta XI“ metu), jie supriešina meno turistų pasaulį su jame nedalyvaujančiais socialinių būstų gyventojais.

<sup>50</sup> Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, p. 64.

<sup>51</sup> Bourriaud, *op. cit.*, p. 18.

<sup>52</sup> Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, p. 64.

<sup>53</sup> Bourriaud, *op. cit.*, p. 45.

praktinėmis utopijomis, bandančiomis čia ir dabar „geriau apgyvendinti pasaulį“. Šiuo atžvilgiu Bourriaud požiūris netikėtai sutampa su socialiai angažuoto meno teoretiku, kaip antai Grantu H. Kesterio, požiūriu, nepaisant labai skirtingų praktinių laukų, kuriuos vienas ir kitas teorizuoja. Kai Kesteris pabrėžia, kad dialoginio meno projektai turi būti specifiski ir atsiliepti į konkrečią problemą, užuot mėginę primesti ir įgyvendinti universalius sprendimus, jis ataidi Bourriaud modeliu „mikroutopijos vietoj utopijų“. Kaip ir pastarasis, Kesteris tiki nedidelių poelgių svarba ir politiškumu<sup>54</sup> – tačiau šie poelgiai, jo požiūriu, turi teikti konkrečią socialinę naudą (žr. kitą skyrių „1.3. Etika“), o Bourriaud naudos matmuo yra nesvarbus, jam tokie poelgiai leidžia intersubjektyvius santykius perkelti iš kasdienio režimo į kitokį, estetinį.

Bishop savo antagonistinės estetikos sampratą remia politikos teoretikų Chantal Mouffe ir Ernesto Laclau teiginiu, kad antagonizmo pašalinti iš visuomenės neįmanoma – konsensus jį tik maskuoja, sudarydamas visuotinio vieningumo iliuziją, bet neišspręsdamas egzistuojančių nesutarimų. Todėl, Mouffe teigimu, demokratinės visuomenės užduotis turėtų būti ne konsensusas, bet priešiško (angl. *antagonism*) transformavimas į poleminių prieštarumą (angl. *agonism*). Net ir prieštarų visuomenėje gali egzistuoti (konfliktinis) konsensusas – simbolinė erdvė, kuria dalinasi priešininkai (polemikos pusės): sutardami dėl etinių-politinių politinio darinio principų, jie nesutaria ir diskutuoja, kaip šiuos principus interpretuoti. Ir nors Bishop, kaip pastebėjo meno kritikė ir kuratorė Maria Lind<sup>55</sup>, praleidžia pro akis tai, kad Mouffe ir Laclau pasisako už priešiško transformavimą į išreikštų pažiūrų polemiką, tokia antagonizmo samprata leidžia jai suformuoti, mano nuomone, gana vaisingą estetikos teoriją, teigiančią, kad menas turi atgauti teisę kurti negatyvias, kontraversiškas, perversiškas, priešiškas patirtis, kurių negatyvumas galėtų tapti naujo politinio projekto pagrindu.<sup>56</sup> Išryškindamas visuomenėje egzistuojančias priešpriešas ir nihilizmą, kurias maskuoja ir politinė konsenso, dalyvavimo bei įtraukimo retorika, ir iš anksto apibrėžtų bendruomenių

---

<sup>54</sup> Kester, *Conversation Pieces*, p. 111.

<sup>55</sup> Lind, „The Collaborative Turn“, p. 22.

<sup>56</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 284.



harmonija, – teigia Bishop – menas suteikia „konkretesnį ir polemiškesnį pagrindą, kaip permąstyti mūsų santykį su pasauliu ir vienas kitu“<sup>57</sup>.

Pasak Bishop, mene visada esama tam tikro neigimo, kuris skatina prieštaravimus, tuo tarpu atsisakius priešiško, menui gresia instrumentalizacija. Kalbėdama apie instrumentalizaciją Bishop turi omenyje tokį bendruomeninį ar socialiai angažuatą meną, kai „gerų tikslų“ siekiantis menininkas tarsi tampa valstybės tarnautoju ar socialiniu darbuotoju, užpildančiu „galios paliktas spragas“ ir sprendžiančiu problemas, kuriomis vengia rūpintis valdžia (pvz., mažumų integracijos)<sup>58</sup>. Vis dėlto manau, kad instrumentalizacijos sąvoka tiktų ir meno institucijoms, „įdarbinančioms“ menininką kurti skaityklų kampelius, organizuoti atidarymų vakarėlius, gaminti maistą žiūrovams ir taip palaikyti šventišką galerijos, kaip susitikimų vietos, eksperimentinės laboratorijos, akademijos ar žaidimų aikštelės įvaizdį (visą tai laikant jo meninės praktikos dalimi). Instrumentalizacijos ir „gerų tikslų“ problema savo ruožtu veda prie dalyvaujamojo meno diskursui neišvengiamų etikos ir moralės temų, su kuriomis susijusias prieštaringas nuomonės išskleisiu kitame skyriuje.

### 1.3. Etika

Bishop teigimu, menas, kaip bebūtų paradoksalu, laikomas sfera, kurioje galima eksperimentuoti siekiant socialinių pokyčių – tuo jis gali būti pranašesnis už grynai socialinius projektus, veikiančius politinių ir etinių suvaržymų sferoje. Vis dėlto joks meno projektas, įtraukiantis gyvus žmones (ne jų reprezentacijas) kaip savo medžiagą ir priemonę neišvengs etinių klausimų<sup>59</sup>. Etika greta estetikos (ir ypač – šių dviejų laukų santykis) yra bene sudėtingiausia su dalyvavimu mene susijusi problema – tačiau noriu pabrėžti, kad etiniai klausimai kyla būtent tada, kai kalba

---

<sup>57</sup> Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, p. 79.

<sup>58</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 16, 188, 283. Čia Bishop ne tiek nurodo į konkrečius pavyzdžius, kiek kalba apie kultūros politikos situaciją, kai nuo valstybinio finansavimo priklausantis menininkas kuria „socialiai teisingą“, oficialią politinę retoriką papildantį, tačiau ne kritikuojantį ar griauinantį meną.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 39.

eina apie intersubjektyvius santykius. Neišvengiamas etinio klausimo integralumas leidžia atskirti dalyvaujamasias praktikas nuo interaktyvaus meno, kai žiūrovas sąveikauja su meno objektu ar menininko instrukcija (kaip elgtis su objektu arba kaip sukurti objektą ar veiksma), kurie veikia kvestionuoja jo ryšį su meno kūrinium, tačiau ne su kitais subjektais ar egzistuojančiais arba menininko siūlomais intersubjektyvaus elgesio modeliais.

Etiniai klausimai ypač ryškūs, kai kalba eina apie menininkus, dirbančius su bendruomenėmis ar socialinėmis problemomis. Jie iškyla keletu plotmių: viena vertus, kai kalbama apie *profesinę* – menininko darbo – etiką (kaip ir kokius santykius su dalyvujančia bendruomene ar bendradarbiaujančiais neprofesionalais palaiko menininkas meno projekto kūrimo, įgyvendinimo ir sklaidos metu), iškeliant individualios ir kolektyvinės autorystės, hierarchijos, empatijos ir išnaudavimo, emancipacijos ir įgalinimo klausimus. Antra vertus, kai kalbama apie kritinį tokių meno kūrinių vertinimą, t. y. apie meno kritiko poziciją jų atžvilgiu, prie jau iškeltų klausimų pridedant etikos ir estetikos santykį, santykį su meno institucijomis, socialinės naudos (meno kūrinio naudingumo visuomenei ar jos daliai) ir instrumentalizacijos problema. Šios dvi plotmės nėra griežtai atskirtos, ir pernelyg glaudus jų susiliejimas neretai baigiasi tuo, kad kritinis meno kūrinio vertinimas apsiriboja menininko profesinio etiškumo vertinimu. Todėl noriu atkreipti dėmesį, kad menininko profesinė etika negali būti traktuojama kaip lygiagreti kitoms profesinėms etikoms, kadangi šiuolaikinis menas dažnai funkcionuoja būtent permaštydamas ir laužydamas savo paties normas ar aproprijuodamas ir interpretuodamas kitų sistemų normas. Vien tai, kad vertinant bendruomeninio meno projektus iškyla poreikis vertinti menininko ir bendruomenių, su kuriomis jis dirba, santykio „etiškumą“, rodo, kad menininkas čia iš dalies veikia kitame profesiniame lauke (pvz., pedagoginiame) ir turi nustatyti savo ir meninės praktikos santykį su to lauko normomis. Todėl jeigu įprastai profesinę etiką suprantame kaip gana stabilų darbo santykių kodeksą, tai mene, iš principo, etinis laukas kiekvienam individualiam meno projektui ar praktikai apibrėžiamas kaskart iš naujo.

Diskurse apie socialines ar bendruomenines Vakarų meno praktikas jos neretai priešpriešinamos kraštutiniam neoliberalios visuomenės individualizmui, o socialiai angažuotas menininkas – šioje visuomenėje funkcionuojančiam

lanksčiam „bienalių“ menininkui, kuriančiam prekinį savo meninės praktikos įvaizdį. Kolektyviškumas ir bendruomeniškumas tokioje retorikoje suprantamas kaip būdas pasipriešinti visuotiniam individualizmui bei kaip emancipuojanti priemonė, suteikianti balsą tiems, kurie šioje sistemoje lieka hierarchiškai žemiau (visuomenėje – marginalioms visuomenės grupėms, meno institucijoje – žiūrovams). Bishop kritikuoja tokį požiūrį: pasak jos, individualios ir kolektyvinės autorystės opozicija, kai kolektyviškumas ir bendradarbiavimas automatiškai laikomas geresne (etiškesne ir produktyvesne) kūrybos strategija, gali pernelyg supaprastinti kritinį vertinimą iki to, kad visos bendradarbiavimo praktikos bus vertinamos kaip lygiai reikšmingos ir geros: atrodo, kad „negali būti nevykusių, nesėkmingų, neišbaigtų, neįdomių bendradarbiavimo projektų, nes jie visi vienodai svarbūs, kadangi atlieka socialinių ryšių atkūrimo užduotį.“<sup>60</sup> Bishop kritika, mano nuomone, yra taikli, tačiau kartu ir pernelyg apibendrinta – tai matyti, pavyzdžiui, iš Grant H. Kesterio tekstų apie kolaboratyvias meno praktikas, kuriuose jis kruopščiai analizuoja bendradarbiavimo strategijas ir toli gražu ne kiekvieną menininko darbo su bendruomenėmis projektą pripažįsta vienodai geru ar pavykusiu. Kita vertus, tiesa ir tai, kad dialogas ir bendradarbiavimas meno projekte Kesteriui yra tai, kas kuria specifinę estetinę patirtį, kurią jis laiko tikresne nei projektų, kuriuos veida menininko sumanymas ir intencija, o ne nuolatinis dialogas tarp jo dalyvių.

Savo knygoje *Conversation Pieces* Kesteris analizuoja socialinio meno projektus, kurių pagrindinę struktūros dalį sudaro dialogas – tarp menininko ir bendruomenės, tarp skirtingų bendruomenių, tarp marginalios bendruomenės (itin dažnai – rasinės, etninės ar klasinės) ir platesnės visuomenės. Daugumai jo aprašomų projektų būdinga tai, kad menininkas-tarpininkas siekia dialogu išspręsti ar palengvinti kokį nors konfliktą bei paskatinti bendruomenę atrasti sprendimą iš konflikto kylančiai konkrečiai problemai<sup>61</sup>. Komunikacinius mainus Kesteris laiko tokių projektų medžiaga ir estetiniu rezultatu – beje, pati retorika jau rodo Kes-

---

<sup>60</sup> Bishop, „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“, p. 180.

<sup>61</sup> Tarp jo pateikiamų pavyzdžių yra tokie, kaip *WochenKlausur* projektas „Intervention to Aid Drug-Addicted Women“ („Pagalbos intervencija narkomanėms“, 1994–1995) Ciuriche, skirtas nuo narkotikų priklausomų prostitučių benamystės problemai; Suzanne Lacy ir kt. projektas „The Roof is on Fire“ („Stogas dega“, 1994) Ouklande, JAV, skirtas paauglių (daugiausia juodaodžių) neigiamo viešo įvaizdžio problemai; *The Art of Change* projektas „West Meets East“ („Rytai susitinka su Vakariais“, 1992) Londone, skirtas bengalių moterų, imigravusių į Londoną, tapatybės problemoms; ir kt.

terio požiūrio skirtumą nuo aprašytojo Bishop, kuri kalba apie dalyvaujimą meną kaip tokį, kuris „naudoja žmones“. Ir nors Bishop turi omeny grynai kūrybinio darbo strategiją, nenumatydama neišvengiamo išnaudojimo, Kesteriui toks pozicijų išdėliojimas būtų nepriimtinas – jo požiūriu, tai menininkas turi bendruomenei nešti naudą, užuot naudojęs ją savo meninės praktikos vaizdui konstruoti. (Socialinę) naudą Kesteris supranta kaip konkrečius naudingus veiksmus, padedančius spręsti konkrečios bendruomenės problemas bei skatinti jos savivoką. Socialinį naudingumą galima pavadinti Kesterio teorijos leitmotyvu, nors jis ir pabrėžia, kad praktiniai sprendimai dažniau būna ne meno projektų sudėtinė dalis, o jų padariniai ar tęsiniai, kuriuos įgyvendina jau pачios projekte vykusio dialogo metu išlaisvėjusios ar susitelkusios bendruomenės<sup>62</sup>. Taigi nors tokie naudingi poelgiai dažnai vyksta už dialoginio meno projekto ribų (jam pasibaigus), būtent jie, sekant Kesterio logika, yra projekto sėkmės rodiklis, vadinasi, kaip paradoksaliai beskambebūtų, ir vienas kriterijų, kuriuo remiantis įvertinamas projekto metu vykusio dialogo *estetinis poveikis* ir meno kūrinio estetinė kokybė.

Kesteris, panašiai kaip ir Bishop, pripažįsta, kad socialinės naudos reikalavimas dažnai gali su bendruomenėmis dirbantį menininką paversti socialinių paslaugų tiekėju – kas ypač tikėtina, kai kalbama apie valstybines finansavimo institucijas, remiančias socialinio meno projektus<sup>63</sup>. Vis dėlto problema, kurią čia mato Kesteris, gerokai skiriasi nuo Bishop nepasitenkinimo: ji kritikuoja tai, kad valstybė instrumentalizuoja meną – šis paverčiamas viso labo „naudingais poelgiais“, užkaišančiais ydingos visuomenės plyšius. Regis, Bishop kritika čia yra dvikryptė: viena vertus, ji gina meno teisę į estetinę autonomiją, kita vertus – kritikuoja neveiksnią valstybių socialinę politiką (nors tai nėra jos pagrindinis interesas), verčiančią socialiai suinteresuotus menininkus bendrininkauti kuriant problemų sprendimo iliuziją. Tuo tarpu Kesterį neramina ne menui primetama socialinė funkcija, o tai, kaip institucinis finansavimas paveikia menininkų darbą su ben-

---

<sup>62</sup> Pavyzdžiui, minėto *WochenKlausur* projekto „Intervention to Aid Drug-Addicted Women“ dalyviai nusprendė įsteigti nakvynės namus nuo narkotikų priklausomoms prostitutėms. Mamos Toro Adeniran-Kane projekto „A Better Life for Rural Women“ („Geresnis gyvenimas kaimo moterims, 1999) dalyviai (iš Afrikos kilusios Mančesterio imigrantės ir vietinės kalnų ūkininkų šeimos) – jau po paties projekto – suformavo pirkimo kooperatyvą, kad Afrikos imigrantų bendruomenė galėtų drauge pigiau įsigyti vietinių produktų tiesiai iš ūkininkų.

<sup>63</sup> Kester, *Conversation Pieces*, p. 137–139.

druomenėmis, jų santykius bei viešai kuriamą tokių projektų įvaizdį – taigi iš esmės profesinę (nors pats Kesteris tokio termino nevartoja) menininko etiką. Prieigą prie informavimo ir finansavimo priemonių turintis menininkas, pasak Kesterio, gali sukurti menininko ir bendruomenės interesų harmonijos iliuziją ten, kur bendruomenės balsas iš tikrųjų iki galo neišklausomas<sup>64</sup>.

Šis Kesterio nerimas pagrįstas jo konstruojama dialoginio meno ir jo kritinio vertinimo teorija, kuri išsiskiria etinio modelio preciziškumu: jis nepuola teigti, kad bet koks „gerų intencijų“ turintis socialinio meno projektas yra geras. Jis apibrėžia empatiją ir išsiklausymą kaip dialoginio meno pagrindą ir būtiną menininko darbo metodą, tačiau drauge pastebi ir empatijos keliamą riziką, kai paneigiamas subjekto, į kurį nukreipiama empatija, savitumas ir individualumas, paverčiant jį savo paties (empatijos šaltinio) troškimų projekcija<sup>65</sup>. Tai komplikuoja ir Kesterio socialinės naudos sampratą: anot jo, menininkas turi kitą asmenį laikyti aktyviu individu – ne vien subjektu, kuriam menininkas gali teikti naudą (patenkinti jo poreikius, išspręsti problemas, emancipuoti, lavinti), bet lygiaverčiu dalyviu (angl. *co-participant*), dalyvaujančiu savo paties ir visuomenės keitime<sup>66</sup>. Dėl šios priežasties jis kritikuoja ne vieną meno projektą už tai, kad jie bendruomenės laiko tam tikra žaliava, kurią reikia transformuoti<sup>67</sup>.

Taigi geras kolaboracinis projektas Kesteriui yra ne tas, kuris tiesiogiai neša praktinę visuomeninę naudą, ir ne tas, kuris vykdomas turint „gerų intencijų“ padėti (nes misionieriška menininko-geradario pozicija pastato bendruomenę hierarchiškai žemiau), bet tas, kur menininko inicijuotas dialogas paskatina ir da-

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 77–78. Savo naujesnėje knygoje, *The One and the Many (Vienas ir daugelis)*, Kesteris panašiai argumentuoja kritikuodamas tokius kūrinius, kaip anksčiau išnašose minėtus Santiago Sierros, kuriuose šis samdo dalyvius atlikti beprasmiškus veiksmus, – čia, anot Kesterio, Kitas yra tik pasyvi medžiaga (elgeta, prostitutė, darbininkas, narkomanas), kuria menininkas manipuliuoja, siekdamas paveikti žiūrovo sąmonę (p. 171). Čia išryškėja Kesterio priešiškus *reprezentacijai* kaip tokiai: bet koks bandymas įsijausti ir reprezentuoti Kitą, sekant jo logika, jau gresia neautentiškumu ir neetiškumu.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 138. Kesteris tokį santykį su bendruomenėmis arba meno kūriniu žiūrovu, kai menininkas siekia juos „ištaisyti“ ar pamokyti, vadina ortopediniu. Pvz., jis kritikuoja Adrianos Piper kūrinius rasizmo tema, kad ji, užuot atsižvelgusi į konkretaus žiūrovo situaciją, per daug apibendrina žiūrovą, kreipdamasi į jį kaip į „nusidėjėlį“ (besilaikantį rasistinių stereotipų), kurią aukštesnę įžvalgą galią neva turįs menininkas turi sugėdinti ar atvesti į protą.

lyvius, ir patį menininką (sic!) emancipuojančias išvalgas ir transformuoja jų sąmonę<sup>68</sup>. Emancipacijos sąvoka, mano supratimu, Kesteriui svarbi pirmiausia dėl to, kad daugumoje jo aprašomų projektų menininkai dirba su marginaliomis etninėmis, rasinėmis, socialinėmis bendruomenėmis, susiduriančiomis su diskriminacijos ir nelygiateisiškumo problemomis. Tačiau panašu, kad Kesteriui ypač rūpi ne tiek politinė, kiek dvasinė emancipacija – kitaip tariant, sąmoningumo skatinimas ir išsilaisvinimas iš primestų stereotipų, normų ir struktūrų – ne tik bendruomenės, bet ir menininko. Ši griežta Kesterio nuostata, mano požiūriu, ne tik iki minimumo sumažina gero dialoginio projekto galimybę, bet ir jo vertinimą padaro beveik neįmanomą: kaip įvertinti dalyvių emancipacijos mastą? Ar jos rodiklis būtų veiksmai, kurių toliau imasi dalyviai pasibaigus projektui? O menininko – ar remiantis jo atsiliepimu apie projekto eigą? Bet juk mus jau įspėjo, kad menininko skleidžiama komunikacija gali būti šališka ir neobjektyvi. Be to, Kesteris apsidraudžia, perspėdamas nesilaikyti dialoginio determinizmo tikint, kad pokalbis būtinai padės išspręsti visus konfliktus – juk, kaip pastebi jis, konfliktai dažnai kyla ne dėl empatijos trūkumo, o atvirkščiai, kai kito situacijos socialinis, politinis, etnis ir kt. skirtingumas labai aiškiai suvokiamas<sup>69</sup>. Todėl regis, projektai, kuriuos Kesteris vertina palankiausiai (kaip anksčiau išnašose minėti *WochenKlausur* ar Suzanne Lacy projektai) yra tokie, kuriuose menininkas „atranda“ įtampų zoną ir sukuria pokalbio situaciją, veikdamas kaip empatiškas, tačiau atsargus pokalbių moderatorius, leidžiantis dialogo dalyviams „kalbėti už save“. Taip neretai susidaro įspūdis, kad menininką ir jo politinę poziciją siekiama paversti kuo labiau „nematomais“, jo autoriniu estetiniu gestu laikant nebent kokią nors sukeistintą situaciją, kurioje vyksta pokalbis.

Bishop kritikuoja Kesterio bei kai kurių kitų socialiai angažuoto meno kritikų etiškumu paremtą vertinimo modelį, tinkamą ir taikomą vertinti tarpasmeninei (projekto dalyvių) sąveikai, bet ne platesnio masto socialinio teisingumo politikai kritikuoti ir konstruoti (kas pačiai Bishop atrodo daug svarbiau). Tokio modelio besilaikantys menininkai, anot Bishop, tikrą politinį turinį aukoja vardan „etišk-

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 69, 128.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 182.

ku“ projekto dalyvių santykių, o kritikai puola į meno kūrinių vertinimo kraštutimumus, autorinius menininko gestus nurašydami kaip totalitarinius, o prieštaravimo ir neigimo kūrybines strategijas – kaip neetiškas, kadangi mezgančias konfliktinių ryši ir „išnaudojančias“<sup>70</sup>. Toks etinis (o ne estetiškas) vertinimas, pasak Bishop, ignoruoja individualų menininko veiksmą ir specifinius estetinius projekto padarinius<sup>71</sup>.

Vis dėl to tarp Kesterio ir Bishop meninės komunikacijos sampratų esama ir panašumų, būtent: tai, kad Kesteris labiau pabrėžia dalyvių emancipaciją, nei geras menininko intencijas ar konkretų visuomenei arba bendruomenei naudingą rezultatą, suartina jo požiūrį su Bishop, kuriai emancipacija ir įgalinimas irgi yra svarbus (neretai – ir pagrindinis) estetiškas dalyvaujamojo meno projektų rezultatas, nors ji tiesiogiai to ir neįvardina<sup>72</sup>. Tad abu autorius skiria ne tiek estetiško rezultato apibrėžimas, bet kaip jie įvardina estetines priemones, kuriomis siekiama emancipacijos, ir dažnai – emancipacijos subjektą. Bishop pirmenybę teikia avangardinėms, konflikto, šoko, ardymo ir išjudinimo priemonėms, o emancipuojamasis čia yra žiūrovas (kartais dalyvaujantis meno kūrinioje, kartais tik stebintis).

Estetikos ir etikos santykis daugeliu atveju išreiškia svarbią, nors ne visų autorių artikuliuojamą meno autonomijos problemą. Problemą sudaro jau minėtas paradoksas, kai socialiai angažuoti menininkai ir jų kritikai, viena vertus, laiko meną autonomišką sferą, kurios atsietumas nuo kasdienybės ir tariamas netikslumas leidžia jai eksperimentuoti su socialinių ryšių modeliais ir pasiūlyti išskirtinę patirtį. Kita vertus, menininkus nuolat valdo noras ištrūkti iš meninio „ne-naudingumo“ ir elitizmo gniaužtų ir nešti realią socialinę naudą ar imtis konkrečių politinių veiksmų (meninis aktyvizmas). Bishop šią problemą sprendžia nurodyma į filosofą Jacques'ą Rancière'ą, teigiantį, kad menas nuolat balansuoja tarp

---

<sup>70</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 25.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>72</sup> Tai matyti iš jos parenkamų pavyzdžių, tarp kurių: Augusto Boalio „nematomo teatro“ (viešų iš dalies režisuotų veiksmų, nepastebimai inkorporuotų į kasdienes situacijas) koncepcija, kurios tikslas buvo išjudinti „žiūrovo“ sąmonę ir paruošti ją veiksams realiame gyvenime; Gracielos Carnevale kūrinio, kai žiūrovai uždaromi galerijoje, – atkreipti žiūrovo dėmesį į prievartinę aplinką, kurioje jis gyvena (karinė diktatūra 7-ojo dešimtmečio Argentinoje) ir paskatinti imtis veiksmų iš jos išsilaisvinti; futuristų performansų – paskatinti auditoriją suvokti save kaip publiką ir pajusti bei atsakomaisiais veiksmais išreikšti savo galią.

autonomijos ir heteronomijos (siekiu būti „tikro“ gyvenimo dalimi), tad esą reikia kalbėti ne apie paties meno autonomiją, bet apie *mūsų* estetiškos patirties autonomiškumą.<sup>73</sup>

Reziumuojant tai, kas buvo pasakyta anksčiau (taip pat ir skyriuje „1.1. Auditorija ir dalyviai“), galima išskirti dvi meninio autonomiškumo sampratas. Abi jos meno autonomiją supranta ne kaip kūrybinę, bet kaip meno patirties autonomiją, tačiau skiriasi tuo, ką laiko šios patirties subjektu. Vienu atveju, tai yra meno kūrinio žiūrovas – tiek tas, kuris turi galimybę dalyvauti čia ir dabar vykstančiame kūrinyje (jeigu jis reikalauja žiūrovo dalyvavimo), tiek laike ir erdvėje nutolęs žiūrovas (todėl nenuostabu, kad Bishop, kurią priskirčiau šiam požiūriui, vartoja įvardį „mes“). Kitu atveju, estetiškos patirties autonomiškumą išreiškia autentiška, nereprezentuota meno projekto dalyvių interakcija (šiam požiūriui atstovauja Kesteris), kuri gali inspiruoti politinius pokyčius dalyvio gyvenime. Tokia patirtis, šiuo požiūriu, yra iš principo nereprezentuojama (kadangi jos esmę sudaro nemateriali sąveika) ir dėl to neprieinama išoriniam žiūrovui. Šioje disertacijoje toliau laikysiuos nuostatos, kurią išplėsiu antrojoje disertacijos dalyje, kad dalyvavimu pagrįstas menas beveik visada vienu metu kuria ir socialinį (politinį), ir estetinį įvykių, o su konkrečiu projektu susijusi patirtis gali atsirasti kaip reakcija į vieną arba kitą ir tapti integralia meno kūrinio (projekto) dalimi.

#### **1.4. Politiškumas**

Meno projekto dalyvio emancipacija Kesteriui išreiškia šių projektų politiškumą. Ir nors pačiai politiškumo sąvokai jis neskiria daug dėmesio, ir neaptaria jos galimo turinio, jo diskutuojamų projektų politiškumą galima, viena vertus, apibūdinti kaip emancipuojančią tapatybės politiką („Kontrahegemoniniai projektai <...> kuriami remiantis kritine bendruomenės sąmone [*t. y. savirefleksyvumu* – *L. M.*], [kurią] pasiekia ilgalaikių bendradarbiavimo mainų metu“), kita vertus – kaip mikropolitinius gestus, nesiejančius savęs su egzistuojančiu politiniu projektu („[Kitiems projektams] savirefleksyvumas yra ne toks svarbus, kaip gebėjimas įgyvendinti pavie-

---

<sup>73</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 27.



nes, lokalias permainas konkrečioje socialinėje ar kultūrinėje sistemoje“). Kesteris skiria ganėtinai mažą dėmesį praktikai, kuri orientuojasi į platesnio mąsto politines problemas, nors ir pastebi, kad kai kurie projektai siekia įgalinti bendruomenę dalyvauti politinėje scenoje.<sup>74</sup> Jo dėmesys lokaliems pasiekimams turi bendrumų su Bourriaud požiūriu, kai šis kalba apie mikroutopinių bendruomenių kūrimą kaip mažus politinius poelgius: „Šiuolaikinis menas kuria politinį projektą pasukdamas į santykių sritį ir paversdamas ją tema“, „bendrabūvio situacijos kuriamos kaip skirtingų socialumo formų išmėginimo vieta“<sup>75</sup>. Kita vertus, jeigu Kesteriui meno projekte vykstantis dialogas ir komunikacija svarbūs ne patys savaime, bet kaip dvasinės ir politinės emancipacijos priemonė, tai Bourriaud politikos supratimas, regis, yra labai pamatinis, kai bet kokia vieša žmonių interakcija jau savaime yra politinis veiksmas. Santykių menas jam yra politiškai tuo, kad leidžia laikinai ištrūkti iš įtvirtinto socialinio-politinio-ekonominio ritmo ir socialumą išgyventi estetiškai. Tokį „dykinėjimo“ politiškumą deklaruoja ir jo samprotavimas apie sąstingį kaip politinio projekto formą: „Paralyžiuojantys streikai <...>. Kelias dienas trunkantys laisvi vakarėliai, išplečiantys miego ir būdravimo sampratą; vieną parą trunkančios parodos, supakuojamos po atidarymo; kompiuterinės klaidos, užblokuojančios tūkstančius programinės įrangos sistemų tuo pat metu... Mūsų laikais politinio veiksmingumo siekiama užšaldant aparatą.“<sup>76</sup>

Kesteriui tokie santykių meno kūriniai viso labo išreiškia tik konkrečios politinės pozicijos vengimą. Savo naujausioje knygoje apie bendradarbiavimą *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Vienas ir daugelis: šiuolaikinis kolaboracinis menas globaliame kontekste, 2011) Kesteris kritikuoja ir Bourriaud, ir Bishop analizuojamus menininkus už tiesioginių politinių nuorodų (konkrečiai kairiųjų) vengimą, teigdamas, kad šių menininkų „kuklūs poelgiai“ („išplauti kieno nors skalbinius, apmokėti būrėjos paslaugas, pasamdyti modelius“) apsaugo nuo neva retrogradiškų politinių įsipareigojimų rizikos, kurios nesibijo aktyvistiniai projektai<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Kester, *Conversation Pieces*, p. 174.

<sup>75</sup> Bourriaud, *op. cit.*, p. 17, 32.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>77</sup> Kester, *The One and The Many*, p. 33.

Bishop požiūris skiriasi ir nuo Kesterio, ir nuo Bourriaud: „Menininkai, kuriuos aptarsiu toliau“, rašo ji, „ne tiek domisi santykių estetika, kiek dalyvavimo, kaip politizuoto darbo proceso, teikiamais kūrybiniais privalumais.“<sup>78</sup> Todėl savo knygoje *Artificial Hells* ji rašo ne tik estetinę, bet ir sociopolitinę XX a. dalyvaujamųjų meno praktikų istoriją, pabrėždama, viena vertus, tai, kad meno kūrinio ir žiūrovo santykio suintensyvėjimas visuomet siejasi su tam tikru istoriniu lūžiu (istorinio avangardo praktikos – su 1917 m. revoliucijomis, naujasis avangardas – su 1968 m. maištais ir pokyčiais, 10-ojo dešimtmečio kolektyvizmas – su 1989 m. geležinės uždangos griuvimu ir TSRS suirimu), antra vertus, tai, kad dalyvaujamojo meno apraiškos Europoje ir Pietų Amerikoje visada siejosi su realiais partiniais politiniais projektais arba su opozicija valstybinei ideologijai (siurrealistų teatriniai performansai Italijoje – su besiformuojančia fašistine ideologija XX a. pradžioje; Proletkulto teatras ir masiniai spektakliai Rusijoje tuo pat laiku – su bolševizmu; Pietų Amerikos (Argentinos ir Brazilijos) 7–8-ojo dešimtmečių pavyzdžiai – su kontrreakcija į karines diktatūras). Taip ji drauge paneigia įsitikinimą, kad dalyvavimo skatinimas visada kyla iš kairiosios pakraipos pažiūrų.

Viena pagrindinių XX a. 10-ojo dešimtmečio dalyvaujamojo meno problema Bishop laiko atsiribojimą nuo realaus politinio projekto, išskyrus opoziciją miglotai kapitalistinei paradigmai (kurią dažniausiai išreiškia oponavimas reginio visuomenei ir visuotinei komodifikacijai, taigi – ir vizualiųjų menų vizualumui). Atsiejus meną nuo konkrečios politikos ir politinių pažiūrų, politiškumas menininkų ir meno kritikų dažnai redukuojamas iki bet kokio dalyvavimo ir socialinių mainų (kaip kad Bourriaud požiūryje, kai meno kūrinys laikomas politiniu, nes sudaro sąlygas žmogiškiems santykiams megztis ar juos numato). Kita vertus, kaip teigia Bishop, atsisakydami konkretaus politinio įsipareigojimo, menininkai užsikrauna našta patys sukurti naujus socialinės ir politinės organizacijos modelius, nepaisant to, kad jie ne visada yra pajėgūs ir kompetentingi tokią užduotį atlikti. Remdamasi Jacques'u Rancière'u, kritikuojančiu meninio ir politinio disenso išnykimą įsigalėjus visuotinei konsenso tvarkai, Bishop deklaruoja poreikį gražinti politikai ir estetikai teisę naudotis neigimo ir konflikto metodais, ir atsisakyti liautis vertinti jų

---

<sup>78</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 2.

moralumą. Pasak jos, išryškindamas susvetimėjusias, išnaudotojiškas, priešiškas visuomenės struktūras (per formą, kuri lygiai taip pat gali būti neigianti, agresyvi ar tariamai išnaudotojiška), menas galėtų tapti konkretaus politinio projekto ir reformų atrama ar impulsu, neužsikraudamas visos atsakomybės už realių politinių veiksmų įgyvendinimą<sup>79</sup>.

Bishop kritikuoja neįpareigotą Bourriaud draugingumą, kaip neturintį tikro politinio turinio, nes, anot jos, šiuolaikinio meno „mikroutopijose“ viso labo ir tedalyvauja meno pasaulio atstovai, jau savaime priklausantys tam tikrai (gana uždarai bei nekonfliktinei) bendruomenei. Iš principo, problema, kuri, jos many- mu, atsiranda iš tokio neįpareigoto šiuolaikinio dalyvaujamojo meno praktikų bendrabūvio, atrodo analogiška tam, ką architektas ir teoretikas Markusas Miessenas, kalbėdamas apie politinį lygmenį, įvardina kaip „kolektyvinį pasyvumą“, kai dalyvavimas valstybės apibrėžtose vietose ir nustatytu būdu tik sutvirtina visuoti- nį konsensą<sup>80</sup>. Meno pasaulio dalyvavimas savo paties sukuruotuose „vakarėliuo- se“ tik atkartoja iš anksto apibrėžtą bendruomenę, užuot sukūręs naujus sociali- nius santykius ar kvestionavęs esamas struktūras. Nors Bishop kritika atrodo ra- cionali, tačiau vertinant dalyvavimą vien iš antagonistinių pozicijų, rizikuojama pervertinti konfliktinius susidūrimus ar agresyvias reakcijas skatinančias meno praktikas: juk konfliktiniai ryšiai gali būti lygiai taip integruojami į bendruomenes ar aproprijuojami institucijų kaip ir draugingas bendrabūvis (jau beveik klasikinis to pavyzdys meno istorijoje – institucinė kritika, archyvuojama, rodoma ir net ku- ruojama pačių meno institucijų). Dar klasikiniame hepeningą teorizuojančiame tekste menininkas Allanas Kaprow perspėja, kad įžeidi publikos reakcija yra tokia primityvi ir nuspėjama, kad jos nepakanka teigti, esą publika dalyvaujanti meno kūrinyje: „<...> suburti įvykiui nepasiruošusius žmones ir tvirtinti, kad jie „dalyvau- ja“, nes į juos mėtomi obuoliai arba jie genami kaip banda, reiškia, kad iš pačios dalyvavimo sampratos reikalaujama labai nedaug. Dažniausiai tokios publikos re- akcija būna abejinga ar nenori, kartais – arši ir gali pakenkti kūriniai <...> Bet ku-

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>80</sup> Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, 2010, p. 93.

riuo atveju, praėjus keletui metų „publikos atsakas“ pasirodo esąs tokia nuspėjama klišė, kad bet kas, rimtai žvelgiantis į šią problemą, negali tokio toleruoti <...>.“<sup>81</sup>

Todėl svarbu sutikti su Bishop nuostata, net ir atsargiai žvelgiant į jos antagonizmo entuziazmą, kad dalyvavimas pats savaime dar nėra politinio meno formulė, tik viso labo kūrybos strategija. Jos politinis veiksmingumas, pasak Bishop, išryškėja ne tada, kai meninė praktika perkeliama į socialinę sferą siekiant visuomeninės naudos, ir ne tada, kai socialinės sąveikos perkeliamos į meno kūrinį siekiant estetinio efekto, bet atsiradus įtampai ir prieštaravimams tarp šių dviejų diskursų – meninio ir socialinio. Tokia konfrontacija kyla iš skirtingų požiūrių į socialines problemas: socialiniam diskursui menas regisi pernelyg neefektyvus – jis nepasiūlo konkrečių sprendimų, vien atspindi ir reflektuoja. Tuo tarpu žvelgiant meninio diskurso pozicijos, socialinis diskursas skiria per daug dėmesio konkretybėms ir mikropolitiniams veiksams, ignoruodamas meno teikiamas betarpiškas jutimines patirtis, kurios gali sumažinti susvetimėjimą. Todėl itin racionalus atrodo Bishop argumentas, meno kūrinio politiškumą apibrėžiantis kaip visada istorišką ir kontekstualų: socialinė ir meninė kritikos, – teigia ji – susitikusios dalyvaujamojo meno kūrinyje ir reaguodamos į konkretų istorinį momentą, veikia politiškai, opnuodamos skirtingoms meninėms ir sociopolitinėms problemoms ir kurdamos naują meninę kalbą ir formų arsenalą.<sup>82</sup>

## 1.5. Darbas

Santykiai tarp trijų meno kūrinio subjektų – menininko, dalyvio, žiūrovo – įsteigia specifinę estetinę (suvokimo) situaciją, kai žiūrovas yra, viena vertus, meno kūrinio (meninio darbo rezultato) vartotojas, kita vertus, tuo pačiu metu – tiesioginis jame dalyvaujančių žmonių darbo vartotojas (paslaugų ekonomikos dalis). Šis vartojimo ir suvokimo savitumas dalyvaujamojo meno kontekste iškelia darbo, kaip temos ir kaip produkcijos formos, problemą. Kokios problemos kyla, priklauso nuo

---

<sup>81</sup> Allan Kaprow, „The Event“, in *Theories of Contemporary Art*, Prentice Hall, Inc., 1985, p. 248.

<sup>82</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 275–276.

to, ar menas laikomas autonomišku visuotinės darbo santykių ir ekonominės sistemos atžvilgiu, ar integralia jos dalimi.

Pirmuoju atveju meninė veikla apibrėžiama kaip iškrentanti iš bendros darbo santykių ekonomikos – dėl to ji, priklausomai nuo požiūrio, gali būti laikoma arba produkuojančia savitą, itin reikšmingą „pridėtinę vertę“, arba atvirkščiai – nenešančia naudos sfera. Pastaruoju atveju, nenaudingumo komplekso kamuojami menininkai kelia klausimą, kaip įveikti šią meninės kūrybos ir darbo dichotomiją, dalyvauti visuomenėje ir nešti apčiuopiamą naudą. Čia dalyvavimas, kaip sąvoka, gali būti suprantamas dvejopai – tai ne tik auditorijos (neprofesionalių) dalyvavimas meno procesuose ir projektuose, bet ir menininko kūrybinis dalyvavimas visuomenės procesuose. Claire Bishop situaciją, kai socialinius tikslus ir darbą menininkai ir meno teoretikai ima laikyti tikresniais, svarbesniais ir pastovesniais už estetinius išgyvenimus, vadina šiuolaikinio meno socialiniu posūkiu<sup>83</sup>. Siekis ištraukti meną iš nenaudingumo sferos, atliekant visuomenei naudingus veiksmus, ryškus tiek socialiai angažuoto meno projektuose, tiek galerinėse, „santykių estetikos“ praktikose. Pirmuoju atveju menininkas tampa socialiniu darbuotoju ar netgi misionieriumi: su bendruomenėmis dirbančiam menininkui, kaip teigia Kesteris, estetika vaidina tokį patį vaidmenį kaip mokslas reformatoriui ar religija misionieriui, – ji leidžia „pakilti virš savo paties savitos socialinės ir kultūrinės padėties bei pateisina intervenciją į konkrečią bendruomenę“<sup>84</sup>. Todėl nenuostabu, kad menininko darbas tokiaime kontekste dažnai atliekamas remiantis krikščionišku „gerų darbų“ (nesiekiančių pelno ir naudos sau) etosu, kas sukuria paradoksalią situaciją, kai, viena vertus, norima meninį darbą paversti socialiai naudingu ir tarsi gražinti į visuotinę darbo mainų sistemą, kita vertus, menininkas ir jo meno projektas lieka toje išimtinėje sferoje („socialiniame plyšyje“, kaip ją vadina Bourriaud), kurios tariamai neveikia ekonominių mainų taisyklės. Vis dėlto man regis, kad atlikdamas nedidelius naudingus veiksmus (kaip antai menininkė Christine Hill, valanti batus, masažuojanti ar dirbanti prekybos centre<sup>85</sup>) – čia kalbu ne apie ilgalaikius bendruomeninio meno projektus – menininkas ne tiek siekia nešti vi-

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>84</sup> Kester, *Conversation Pieces*, p. 137.

<sup>85</sup> Bourriaud, *op. cit.*, p. 36.

suomeninę naudą ar dalyvauti darbo ekonomikoje, kiek veikia „matuojasi“ skirtingus profesinius vaidmenis, saugiai reziduodamas meno lauke, kuris jo atliktam batų valymo veiksmui automatiškai suteikia aukštesnę simbolinę ir galimai ekonominę vertę. Tokį menininko darbą grindžia neišreikštas tikėjimas, kad ryšiai, kuriuos jis užmezga savo darbo metu, bus automatiškai autonomiškesni ir tikresni nei ryšiai, užmezgami, kai tą patį darbą, kaip savo kasdienę užduotį, atlieka profesionalas.<sup>86</sup> Tad tokius „profesinio realizmo“ projektus, kaip juos vadina menotyri-  
ninkė Julia Bryan-Wilson, grindžia ne meninės ir darbo praktikos suliejimas, bet atvirkščiai, neperžengiama praraja tarp jų, kuri leidžia sukilinti ir suestetinti bet kokią profesinę veiklą, jeigu tik ją atlieka menininkas. Kaip pastebi Bryan-Wilson, tokia profesinė migracija yra veikiau privilegija, nei „nusižeminimas“: ji paprastai įmanoma tik viena kryptimi, iš aukštesnio išsilavinimo (šiuo atveju meninio) į nekvalifikuoto darbo sritį – kai tuo tarpu meną kuriantys nekvalifikuoti darbininkai patenka į pašaliečių (vadinamojo *outsider art*) kategoriją<sup>87</sup>.

Kitas požiūris meninį darbą ne subordinauja socialiniam darbui, bet veikiau išaukština jį kaip galintį tinkamame kontekste atnešti ypatingą naudą visuomenei. Manau, kad įtampa tarp socialinio ir kūrybinio darbo naudingumo dažnai yra daugelio socialiai angažuotų projektų variklis ir paradoksas – čia, viena vertus, siekiama atlikti visuomenei naudingą darbą ir taip išėiti iš elitinės šiuolaikinio meno sferos, kita vertus, tie patys projektai šią sferą ir meninį (ne socialinį!) darbą privilegijuoja kaip išskirtinį emancipacijos šaltinį, beveik būtiną visuomenės dalies, su kuria dirba menininkas, įgalinimui. Šiame kontekste išskirtinė atrodo Bishop analizuojama *Artists Placement Group (Menininkų įdarbinimo grupės)* veikla Didžiojoje Britanijoje 7–9-uoju dešimtmečiais: APG veikė kaip menininkų įdarbinimo biuras, teigdama, kad privačiose ir viešose organizacijose dirbantys menininkai per kūrybines intervencijas gali atnešti naudą visuomenei. Jų nuostata darbo ir meninės kūrybos santykio atžvilgiu skiriasi ir nuo daugumos socialiai angažuito meno

---

<sup>86</sup> Toks požiūris į meninį veiksmą, kaip darbą kilninantį gestą, ryškus kad ir tokia Bourriaud teiginyje, esą visuotinėje ekonominių mainų sistemoje darbo laikas yra „ne tiek mainų laikas pilna šio žodžio prasme, kiek pirkimo laikas“, o tuo tarpu menas kuriamas kaip tikroji mainų erdvė (Bourriaud, *op. cit.*, p. 85).

<sup>87</sup> Julia Bryan-Wilson, „Occupational Realism“, in *TDR: The Drama Review*, Vol. 56, No. 4, Winter 2012 (T216), p. 39.

projektų, ir nuo Bourriaud aprašytų „profesinių“ praktikų: pirmiausia, kaip teigia Bishop, APG veiklos tikslas buvo daugiau galios visuomenėje suteikti menininkui (užuoat siekus įgalinti tam tikrą bendruomenę, pvz., darbininkus)<sup>88</sup>, kuris ją įgytų atlikdamas savo, *menininko*, darbą, tačiau kitame nei įprasta instituciniame kontekste. Be to, stengdamasi, kad menininkai ekonomiškai būtų traktuojami kaip ir kiti darbuotojai (derėdamasi su galimais darbdaviais dėl atlyginimo sumos), grupė atsisakė misionieriškos (naudos sau nesiekiančių) „gerų darbų“ retorikos, paprastai beveik neatsiejamos nuo menininko visuomeninio darbo, ir pakeitė ją našių darbo santykių propagavimu.

Į darbo problemą žvelgiama kitaip, kai menas laikomas ne autonomiška, o integralia darbo santykių ekonomikos dalimi, funkcionuojančia pagal tą pačią logiką, kaip ir bet koks kitas apmokamas darbas. Tai, kas domina šiam požiūriui atstovaujančius kūrinius, – kaip kvestionuoti šį funkcionavimą, kaip paversti jį savo tema ir pačiu produktu. Darbas – menininko ir apskritai kaip žmogaus veikla, grindžianti specifinius mainus, – analizuojamas tokiuose dalyvaujamuosiuose projektuose, kaip antai Annos Rispoli „Casting Out Nines“ („Suvesti galus“). Menininkė siekė sukurti performansą, kurio rengimo ir pristatymo procesas būtų pilnai paremtas ne pinigais, kaip universaliu ekonominių mainų matmeniu, bet darbo laiku (už valandą vienokio darbo atsilyginant valanda kitokio darbo)<sup>89</sup>. Reflektuodamas darbą, kaip vertingą savaime, o ne dėl sukuriamos pridėtinės vertės, projektas iškėlė ne tik bendrąsias ekonomines problemas (pvz., gerai ir blogai apmokamo darbo), bet ir specifines, susijusias su meninio (ir apskritai šiuolaikinio) darbo neapibrėžtumu (pvz., kaip atskirti kūrybinį darbą nuo laisvalaikio sferos?). Strategijos, kurias menininkai pasirenka kvestionuoti darbo santykius ir su jais susijusias socialinio išnaudojimo temas, gali būti ir atvirai nihilistinės ar net agresyvios – kaip, pvz., Santiago Sierros kūryniuose, kai už projekto parengimui skirtus pinigus menininkas samdo žemesnių socialinių klasių žmones akivaizdžiai beprasmiškiems darbams atlikti arba dirbti menininko atliekamo darbo objektu (pvz., leisti išstatui ruojamiems). Menininkas čia ne tik naudoja ekonominį kontekstą kaip savo darbo

---

<sup>88</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 174.

<sup>89</sup> *Sarma Salon: Developing Practices Together* [interaktyvus]: [http://sarma.be/oralsite/pages/Salon9\\_developingpracticestogether/](http://sarma.be/oralsite/pages/Salon9_developingpracticestogether/), [žiūrėta: 2012-05-06].

medžiaga, bet kartu ir išryškina tariamą meno sferos „nekaltumą“: anot Bishop, šokas ir moralinis susierzinimas, kurį sukelia menininko pritaikomos išnaudojimo struktūros, rodo, kad išnaudojimas tapo tokia neatsiejama institucijų dalimi, kad yra net nepastebimas ir nekvestionuojamas, tačiau drauge norima, kad menininkas būtų šios visuotinės sistemos išimtis<sup>90</sup>.

Paradoksalu tai, kad išnaudojimo klausimai daug dažniau kyla tuomet, kai kalbama apie apmokamus darbo santykius (Sierra tiesmukai atskleidžia sumas, kurias jo performansų dalyviai gavo už darbą), o ne tuomet, kai meno projektų pagrindinį darbą atlieka atlyginimo negaunantys savanoriai ar meno kūrinio dalimi „įdarbinami“ už galerijos bilietą susimokėję žiūrovai. Performatyvumas, su kuriuo tokie menininkai, kaip Sierra, pabrėžia santykį tarp performanso dalyvių apmokamo darbo ir savo apmokamo *nedarbo* (nes darbą atlieka kiti), ne tik atkartoja ir įmedžiagina išnaudojančias visuomenės struktūras, bet ir apverčia aukštyn kojom aukščiau aprašytą naudos visuomenei paradigmą. Menininkas čia save parodo ne kaip naudingą visuomenės dalyvį, bet kaip parazitą, tuo pačiu iš kitos perspektyvos pažvelgdamas ir į darbą kaip tokį, kuris nebūtinai atneša naudą ir pridėtinę vertę, bet lygiai taip pat gali būti ir beprasmybės bei nenaudingumo išraiška.

Kesteris kritikuoja tokią, anot jo, tipiską šiuolaikinių menininkų poziciją, kai darbas vaizduojamas kaip „neefektyvus, neracionalus ir engėjiškas“, nes jis esą bendrininkaujasi su visuotiniu bet kokio produktyvumo pajungimu naudai<sup>91</sup>. Todėl, anot jo, meno teorijoje ir kritikoje ryškios tendencijos vertinti spontaniškumą ir „nedirbimą“, o į darbą ir ilgalaikes pastangas žvelgti priešišškai, meną suprantant kaip darbo antonimą. Kesteriui ir pačiam būdingas noras suprasti meną kaip veikiančią kapitalistinės darbo sistemos plyšiuose ar paribiuose. Tačiau jeigu tokių menininkų kaip Sierra ir jiems palankių kritikų pozicija yra labiau panaši į „rūmų juokdario“ (čia noriu išvengti galimos menkinančios frazeologizmo prasmės), apnuoginančio ir kritikuojančio jį patį palaikančias struktūras, tai Kesterio požiūris yra inovatoriaus (bet ne revoliucionieriaus) – jis meną supranta kaip galintį sukurti naujas struktūras, tuo pačiu nepretenduojant į revoliucinius poreikius griauti

---

<sup>90</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 238.

<sup>91</sup> Kester, *The One and The Many*, p. 100.



senąsias. Anot jo, kolaboraciniai ir bendruomeniniai meno projektai turi oponuoti asmeninės naudos siekiančiam individualistiniam darbui (kuriam, kaip galima suprasti, esą atstovauja ir autonomine menininko vizija pagrįsti meno projektai) ir ne produkuoti (prievartinę) pridėtinę vertę, bet *koprodukuoti* (t. y. drauge gaminti) bendradarbių (projekto dalyvių) tapatybę<sup>92</sup>. Iš principo, Kesterio požiūrį čia galima reziumuoti taip: bet koks kitos valios pajungimas savo valiai (ar jis būtų prievartinis, ar apmokamas, ar savanoriškas) homogenizuoja, slopina skirtumus, yra antidemokratiškas ir neproduktyvus, todėl tuo paremti meno kūriniai ne kvestionuoja, o daugina nedemokratiškas struktūras.

Čia dar kartą sugrįžtame prie bendradarbiavimo ir dalyvavimo skirtumų: Kesterio ginama darbo samprata iš principo yra mėginimas sukurti tobulą horizontalaus bendradarbiavimo modelį (paradoksalu, tačiau taikomą dažniausiai tose bendruomenėse, kurios kasdieniame gyvenime patiria didžiulę darbo ir ekonominių mainų nelygybę). Kitos čia aptartos problemos kyla veikiau iš realios darbo situacijos neoliberaliame pasaulyje ir taip pat to, kaip jame suprantamas ir įvaizdinamas menininko darbas. Pavyzdžiui, analizuodama Naujųjų leiboristų (*New Labour*) politiką Didžiojoje Britanijoje 1997–2010 m. Bishop pastebi, kaip dalyvavimas politikoje tampa terminu, veikiau maskuojančiu socialines problemas ir suponuojančiu *individų*, gebančių pasirūpinti savimi, visuomenę: „Būti įtrauktam ir dalyvauti visuomenėje reiškia paklusti reikalavimui dirbti pilną darbo dieną, disponuoti pajamomis, būti [ekonomiškai] nepriklausomu“<sup>93</sup>. Kitaip tariant, kaip Bishop knygos recenzijoje pastebi Josephine Berry Slater, dalyvavimas neoliberalių politikų lūpose tampa „darbo eufemizmu“<sup>94</sup>. Jeigu kvietimas dalyvauti visuomenėje viso labo reiškia paklusti neoliberalistinėms darbo ir gyvenimo normoms, ypač aktualus tampa klausimas, ar dalyvavimas meno kūrinuose radikaliai keičia mūsų (kūrybinio) darbo ir jo naudojimo sampratas, ar viso labo palaiko nusistovėjusias (meno) pasaulio struktūras?

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>93</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 14.

<sup>94</sup> Josephine Berry Slater, „The Ghosts of Participation Past“, in *Mute*, 2 October 2012, [interaktyvus]: <<http://www.metamute.org/editorial/articles/ghosts-participation-past>>, [žiūrėta: 2013-04-15].

Apibendrinant šią disertacijos dalį, reikėtų pabrėžti, kad dalyvavimą mene reikia suprasti ne tiesmukai, kaip klasikinės skirties tarp menininko (autoriaus) ir žiūrovo panaikinimą, bet atvirkščiai – kaip kūrybos metodą, kurį ši skirtis būtent ir įgalina (kitaip nebūtų prasmės kalbėti apie dalyvavimą). Galima teigti, kad dalyvavimas keičia žiūrovo santykį ne su meno kūriniumi (tai veikia vadinasi interakcija), bet su pačiu meno kūriniumi lauku, kuris suprantamas nebe tiek kaip gaminių, bet kaip santykių, sąveikų ir veiksmo laukas. Aukščiau išskirtos auditorijos, estetiškumo, etiškumo, politiškumo ir darbo problemos apibrėžia dalyvavimo temos mene kompleksiskumą: kai mene kaip medžiaga, kūrybos priemonė, kūrinio kontekstas ir tema naudojami žmonės, o ne materialiojo pasaulio struktūros ar idėjos, neįmanoma išvengti konfrontacijos tarp estetiškumo ir etiškumo, meno ir socialinio-politinio laukų. Menotyrimame lauke bene didžiausia problema kyla iš pasirinktų vertinimo kriterijų nenuoseklumo – kai siekiama meno projektą „paversti“ kasdieniu gyvenimu ar socialine realybe, tačiau vertinti jį gretinant su vizualiojo meno istorija, ir atvirkščiai, kai tą pačią uždara meno auditoriją įtraukiantys meno kūriniai vertinami kaip nauji socialumo modeliai. Ir nors visi čia aptarti autoriai pabrėžia, kad kiekvienas meno projektas turi būti vertinamas kaip individualus gestas, kuriantis savitą ir rišlią estetinę visumą, tačiau normatyviškai pateikiami kriterijai, koks turi būti „geras“ meno kūrinys (empatiškas ar atvirkščiai, konfliktiškas), neretai sukuria tam tikrą „šabloną“, pagal kurį matuojamas vienas ar kitas meno kūrinys.

Bendrame dalyvaujamojo meno menotyrimame lauke man pagriščiausias ir universaliausias (nepaisant kai kurių kategoriškumų socialiai angažuotų meno projektų atžvilgiu) atrodo Claire Bishop požiūris. Viena vertus, dėl to, kad jos dalyvaujamojo meno, kaip „naudojančio“ žmones, apibrėžimas leidžia aprėpti įvairiausių skalę praktikų (neribojant santykio tarp menininko ir dalyvių pobūdžio), kita vertus, dėl jos nuolatinio dėmesio sociopolitiniam kontekstui, kuriame susiformavo vienokios ar kitokios meno praktikos. Šioje disertacijoje nagrinėju dalyvavimo praktikas viename socialiniame-politiniame kontekste, todėl man svarbu atsižvelgti į tai, kokią įtaką jo savitumai daro konkretiems meno projektams ir bendrai meno scenai. Kita vertus, akivaizdu, kad reikalingas ir konceptualių sąvokų rinkinys, kuris leistų artikuliuoti bendriausias su dalyvavimu susijusias problemas,

tuo pačiu neprimedamas vieno menotyrinės analizės šablono. Kadangi žiūrovo įtraukimo situacijas mene automatiškai galima apibrėžti ir kaip estetines, ir drauge kaip socialines-politines situacijas (įvykius), meno istorijos ir teorijos sąvokas čia turi papildyti socialinės ir politinės filosofijos koncepcijos, kurios leistų lygiagrečiai artikuliuoti ir estetinio, ir socialinio-politinio lygmens problemas. Kita disertacijos dalis skirta tokio sąvokų rinkinio formavimui ir jo aktualizavimui dalyvavimo praktikų kontekste.



## 2. DALYVAVIMAS KAIP VEIKSMAS IR KARTOTĖ

Šioje disertacijos dalyje formuojamas konceptualus pagrindas dalyvavimo problemoms šiuolaikiniame mene analizuoti. Konceptinis modelis remiasi nuostata, kad dalyvavimo tendencijos bene akivaizdžiausiai išreiškia meno kūrinio, kaip gaminio, ir kūrimo, kaip gamybos formos, sampratos kaitą nuo pasikartojančio ir numatomo, daugiau mažiau fiksuoto, išorinį produktą kuriančio proceso į neapibrėžtą, pavaldų progai bei atsitiktinumui, vieša interakcija paremtą ir sau pakankamą veiksmą. Toks kitimas yra paskatintas ne vien autonomiškos meno istorijos raidos, bet drauge ir bendresnių šiuolaikinės ekonomikos pokyčių (kaip antai paslaugų ekonomikos plėtros ir nematerialaus darbo augimo)<sup>95</sup>. Tačiau būdamas savireflektyvus (kitaip nei kitos gamybos formos), menas geba šiuos pokyčius kvestionuoti, keldamas klausimus, kaip antai: ką šiandien reiškia darbas ir laisvalaikis arba autorystė ir kooperacija.

Šioje dalyje siekiu parodyti, kaip šiuolaikinės gamybos ir darbo samprata, paremta klasikinės gamybos ir veiksmo (*poiēsis* ir *praxis*) skirties permaštymu, gali pasitarnauti analizuojant šiuolaikinio meno ypatybes, konkrečiai – dalyvavimo praktikas. Dalį sudaro du skyriai: pirmojo skyriaus „Gamyba ir veiksmas šiuolaikiniame pasaulyje“ tikslas yra išaiškinti pagrindines pasirinktas filosofines koncepcijas, remiantis jas konceptualizavusiais autoriais, ir nutiesti tarp jų konceptualius saitus (kadangi dauguma jų yra atėjusios iš skirtingus žmogaus gyvenimo aspektus artikuluojančių teorijų ir nėra tiesiogiai susijusios). Sąvokų validumą šiuolaikinio meno kontekste aptariu antrajame dalies skyriuje „Dalyvavimo taktikos šiuolaikiniame mene: veiksmo ir gamybos dialektika“, taip pat išryškindama jų sąsają su anksčiau, pirmojoje disertacijos dalyje, iškeltomis menotyrynėmis problemomis.

---

<sup>95</sup> Ši problema glaustai išdėstoma straipsnyje: Nicholas Ridout, „Performance in the Service Economy: Outsourcing and Delegation“, in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds.), London: ICA, 2008, p. 126–131.

## 2.1. Gamyba ir veiksmas šiuolaikiniame pasaulyje

Šiame skyriuje pristatomos koncepcijos apibrėžiamos remiantis žmogaus veiklos būdus analizuojančiomis teorijomis – tai Paolo Virno, Hannah'os Arendt ir Giorgio Agambeno permąstomos klasikinės veiksmo, darbo ir gamybos sampratos; Michelio de Certeau kasdienybės praktikų samprata; J. L. Austino performatyvo bei Judith Butler performatyvumo koncepcija; Bojanos Cvejič ir Anos Vujanovič veiksmo ir performanso skirtis. Kai kurie čia vartojami terminai kelia vertimo problemų, iš dalies dėl to, kad senovės graikų kalboje (iš kurios jie yra perimti) jų atitikmenys turi tą pačią šaknį, kaip ir lietuvių kalboje įsigalėję tarptautiniai terminai, kurie tačiau nebūtinai tinka vartojimui šiame kontekste. Trumpai aptarsiu mano pasirinktus vertimo variantus ir juos pagrįsiu.

Tokia terminų pora yra lotyniški žodžiai *poiēsis* ir *praxis*, kurie į anglų kalbą verčiami atitinkamai kaip *labor*, *work*, *production* ir *action* arba, rečiau, *practice*. Pavyzdžiui, filosofo Paolo Virno postfordistinio darbo teorijos vertime į anglų kalbą *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (*Daugio gramatika: šiuolaikinių gyvenimo formų analizei*, 2004) lygiagrečiai vartojami visi trys *poiēsis* vertimai, pirmenybę dažniau teikiant *labor* ir *production*. Autoriui ir jo vertėjams šie terminai problemų nekelia, kadangi Virno skirties tarp *labor* (reiškiančio darbo procesą) ir *work* (reiškiančio ir darbo procesą, ir darbo produktą) neartikuluoja. Ši skirtis, tačiau, yra esminė Hannah'i Arendt, kuri iš principo pirmoji atskyrė darbą nuo gamybos (arba darymo) ir išplėtojo skirties reikšmę politinei teorijai. Jos požiūriu, *labor* yra žmogaus veikla arba darbas, kurio tikslas yra ne kurti produktus, bet palaikyti žmogaus gyvybines reikmes – jis yra neišvengiamas kaip pats gyvenimas (tokio darbo pavyzdys yra visi namų ruošos ir ūkio darbai, žemdirbio darbas ir t. t.). Tuo tarpu *work* yra darbas, kuriantis produktus (todėl anglų kalbos žodis *work* gali išreikšti tiek patį procesą, tiek jo rezultatą, produktą), – tai amatininko darbas. Arendt knygos *The Human Condition* (1958, lietuviškai išleista kaip *Žmogaus būklė*, 2005) vertėjai į lietuvių kalbą Aldona Radžvilienė ir Arvydas Šliogeris aptaria šią vertimo problemą, teigdami, kad lietuvių kalboje sąvoką *labor* tiksliausiai atitiktų žodis *triūsas*, o *work* – *darbas*. Vis dėlto dėl nusistovėjusios kai kurių politinių ir sociologijos terminų vertimo tradicijos *triūsas*

kaip terminas lietuvių kalba rašomoje ir į lietuvių kalbą verčiamoje filosofijoje neegzistuoja ir vartojamas vien *darbas*. Todėl vertėjai *labor* pasirinko versti *darbu*, o *work* – įvairiai, priklausomai nuo konteksto, – *darymu*, *dirbdinimu*, *kūrimu* ir net *gaminimu*.<sup>96</sup> Graikiškas terminas *poiēsis* būtent ir turi šią antrąją darbo reikšmę. Kadangi meninė kūryba tradiciškai priklausė *poiēsis* sričiai, šiame tekste itin svarbu pabrėžti tokio darbo, kaip gaminančio rezultata, reikšmę. Todėl daugiausia pasirinkau vartoti *gamybos* terminą, o cituodama Arendt išlaikiau lietuviškajame jos vertime naudojamus variantus. Kalbant apie darbo rezultata naudoju žodį *gaminys*, o meno kontekste (kaip nusistovėję) – ir *kūrinys*.

Antrasis šios poros dėmuo, *praxis*, tradiciniame skirstyme reiškė politinę veiklą, kaip vykstančią tarp žmonių be daiktų ar medžiagos tarpininkavimo ir nekuriančią jokio produkto. Keičiantis sampratai, terminas imtas vartoti ir kitose srityse, kurios tiesiogiai nesuprantamos kaip politinės, arba netgi visai žmogaus veiklai apibūdinti. Šiame darbe *praxis* prasme vartosiu nusistovėjusį terminą *veiksmas* (jį vartoja ir Arendt vertėjai), tačiau atsižvelgsiu į tai, kad iš žodžio *praxis* etimologiškai kilęs įvairiose kalbose vartojamas žodis *praktika*, kuris pastaruoju metu ir lietuvių kalboje (taip pat meno kontekste, kalbant apie menines praktikas) įsigali kitokia nei buvo įprasta reikšmė, nurodant į bet kokią žmogaus veiklą plačiąja prasme, paprastai turint omenyje ir tos veiklos kuriamus socialinius santykius. Be to, terminas *practice* vartojamas ir Michelio de Certeau veikalo angliška vertime (*The Practice of Everyday Life – Kasdienybės praktika*). Terminu *praktika* vartosena man atrodo įdomi ne tik dėl to, kad ji parodo veiksmo (*praxis*) reikšmės kitimą ir slinkimą iš politinės srities į kasdienę, bet ir todėl, kad jo vartojimas šiuolaikinio meno kontekste (vietoj anksčiau įprastos kūrybos, nurodančios labiau į raišką ir kūrinių visumą (angl. *body of work*), nei į procesą), mano nuomone, žymi išaugusių ryšių ir santykių, kaip kūrybos konteksto ir priemonės, reikšmę paties produkto atžvilgiu. Todėl disertacijoje kalbu apie dalyvavimo praktikas, o ne apie dalyvaujamuosius kūrinius ar dalyvaujamąjį meną, kaip tokių kūrinių visumą.

---

<sup>96</sup> Vertėjų pastaba knygoje Hannah Arendt, *Žmogaus būklė* (iš anglų k. vertė Aldona Radžvilienė ir Arvydas Šliogeris), Vilnius: Margi raštai, 2005, p. 13, išnaša.

### 2.1.1. *Poiēsis* ir *praxis*

Žmogaus veiklos skirstymas į *poiēsis* (gamybą) ir *praxis* (veiksma) <sup>97</sup> mano darbu aktualus ne tiek pats savaime, kiek tai, kaip ši skirtis ir dalykų, tradiciškai priskiriamų gamybai arba veiksmui, savybės yra pasikeitusios šiais laikais. Autorius, kurį pasirinkau šiam probleminei laukai apibrėžti, – Giorgio Agambeną, Paolo Virno ir Hannah Arendt – būtent ir domina, kaip moderniajame pasaulyje pasikeitė santykis tarp gamybos ir veiksmo. Nors jų pateikiamos šio pokyčio interpretacijos skiriasi ir jose akcentuojami skirtingi aspektai, visos jos padės suprasti, kokią poziciją bendrame praktinės žmogaus veiklos (gamybos ir veiksmo) kontekste šiandien užima menas.

Antikoje gamyba (*poiēsis*), kurios esmė laikyta kažko naujo (kokio nors artefakto) sukūrimas, kitaip tariant to, kas iki šiol neegzistavo, „atvedimas“ į pasaulį (plg. lotynų kalbos termino *gaminti* reikšmę: (*pro*)*ducere* – vesti), griežtai skyrėsi nuo veiksmo (*praxis*), kurio prasmė ir tikslas yra jis pats, kaip žmogaus valios veikti išraiška <sup>98</sup>. Gamybos tikslas visada yra gaminys, produktas, kurį galima atskirti nuo pačios veiklos ir kuris turi savarankišką reikšmę ir vertę. Gamyba žmogui yra būdas kurti savo gyvenimą pasaulyje – civilizaciją, „dirbtinį“ daiktų pasaulį, kuris skiriasi nuo jį supančios natūralios aplinkos. Tuo tarpu veiksmas nesukuria nieko papildomo, išskyrus save patį: veikdamas žmogus organizuoja realius

---

<sup>97</sup> Reikia pabrėžti, kad antikiniame skirstyme nuo Aristotelio kalbama apie tris *laisvo* žmogaus veiklos rūšis: *theoria*, *poiēsis* ir *praxis*. *Theoria*, kuri išreiškė mąstymą ir filosofo gyvenimo būdą, skyrėsi nuo kitų dviejų veiklų, gamybos ir veiksmo, tuo, kad pastarieji aktyviai veikia realų pasaulį, kuriame gyvena žmonės, o tuo tarpu *theoria* vyksta intelekto lygmenyje. Visas Hannah'os Arendt veikalas *Žmogaus būklė* (kurio vokiško leidimo pavadinimas yra *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (liet. *Vita Activa, arba apie aktyvų gyvenimą*)) yra skirtas aktyvių žmogaus veiklų apmąstymui. Jame Arendt argumentuoja, kad kontempliatyvus gyvenimas Vakarų istorijoje buvo iškeltas aukščiau už aktyvų gyvenimą, o aktyvaus gyvenimo, ypač politinio veiksmo (*praxis*) reikšmė sumenko. Šiuo veikalu siekiama atgaivinti pirminę politinio veiksmo reikšmę ir parodyti jo svarbą kitų žmogaus veiklų atžvilgiu. Beje, Arendt kalba ne apie dvi, o apie tris aktyvaus gyvenimo rūšis, kurių viena yra darbas (angl. *labor*) ir reiškia *triūsą*, palaikantį biologinį žmogaus gyvenimą ir tenkinantį jo būtinuosius poreikius, bet negaminantį išliekančių artefaktų. Skirtis tarp gamybos ir darbo iškrito iš mąstymo akiračio praktiškai visoje Vakarų filosofijos istorijoje veikiausiai todėl, kad darbas (namų ruošos, ūkio, žemdirbio ir pan. darbai), kuris antikiniame pasaulyje buvo suvokiamas kaip gryna būtinybė ir todėl buvo ne laisvų piliečių, o vergų gyvenimo būdas, liko filosofiskai neapmąstytas, o vėlesnėje mąstymo tradicijoje, pasikeitus socialiniam tokio darbo statusui, pastatytas į vieną gretą su produktyviu darbu.

<sup>98</sup> Giorgio Agamben, *The Man Without Content* (transl. from Italian by Georgia Albert), Stanford University Press, 1999, p. 68–69.



socialinius ryšius tarp žmonių, be materialiojo pasaulio objektų arba dalykų įsikišimo. Gamyba sukuria objektą, kurį galima atskirti nuo paties gaminimo akto, o veiksmas po savęs nepalieka nieko – nauji veiksmai ir procesai, kuriuos jis paskatina ar inspiruoja, negali būti laikomi tiesioginiais konkrečiau veiksmo produktais.

Veiksmas keičia ir formuoja ne medžiagas (kaip, pavyzdžiui, skulptorius-gamintojas, tašantis akmenį), bet *patį kontekstą*, kuriame jis vyksta<sup>99</sup>. Kadangi veiksmas, kaip minėta, yra tokia žmogaus veikla, kuri vyksta tiesiogiai tarp žmonių, neįsiterpiant daiktams ar dalykams, jis vienintelis iš žmonių atliekamų veiklų visiškai priklauso nuo nuolatinio kitų žmonių buvimo – veiksmui reikalinga viešuma, viešoji sfera<sup>100</sup>. Todėl veiksmas (kuriš Antikoje buvo suprantamas *išskirtinai kaip politinis* (t. y., organizuojantis gyvenimą polyje)) yra vieša veikla, atliekama ne vardan gyvenimiškų poreikių ar interesų (kuriuos tenkina triūsas ir gamyba), bet iš žmonių valios ir troškimo organizuoti ryšius tarp žmonių, kaip politinių būtybių<sup>101</sup>. Kaip teigia Giorgio Agambenas, „[g]raikams skirtumas tarp *poiēsis* ir *praxis* buvo būtent tai, kad *poiēsis* esmė neturi jokios sąsajos su valios išraiška: <...> jos esmė gi yra tiesos gamyba ir – jau po to – pasaulio atvėrimas žmogui būti ir veikti“<sup>102</sup>. Taigi gamyba suprantama kaip būtinoji veiksmo sąlyga, nes ji sukuria erdvę, arba civilizaciją, kurioje žmonės gali gyventi ir veikti.

Tokioje klasikinėje tipologijoje pavyzdinis veiksmo modelis yra politika, o gamybos – meno kūrinys. Kaip teigia Arendt, „tarp daiktų, kurie suteikia žmogaus sukurtam pasauliui stabilumo, be kurio jis niekada netaptų patikimais namais žmonėms, yra tam tikras skaičius objektų, kurie, griežtai kalbant, visai nenaudingi ir, negana to, būdami unikalūs, yra neišmainomi <...>. Būdami nuostabiai pastovūs, meno kūriniai yra pasauliškiausi iš visų apčiuopiamų daiktų <...>.“<sup>103</sup> Kalbėdama apie meno kūrinių pasauliškumą, Arendt turi omenyje beveik neribotą jų pastovumą ir ilgalaikiškumą, kuris priklauso nuo to, kad meno kūriniai yra visiškai nenau-

---

<sup>99</sup> Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (transl. by Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andrea Casson), Semiotext(e), 2004, p. 52.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>101</sup> Bojana Cvejič, Ana Vujanovič, *Public Sphere by Performance*, Berlin: b\_books, Paris: Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2012, p. 19.

<sup>102</sup> Agamben, *op. cit.*, p. 72.

<sup>103</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 160.

dingi praktikoje ir todėl nenaudojami bei praktiškai nesudėvimi (kitaip, nei kiti artefaktai, kurių tikslas yra būti naudojamiems ir sudėvimiems). Meno kūrinių stabilumas reprezentuoja žmogaus pagaminto ir apgyvendinto pasaulio tvarumą ir išreiškia tokio civilizacijos pasaulio, tveriančio ilgiau, nei trunka vieno žmogaus gyvenimas, esmę.

Kita vertus, meno kūriniai išsiskiria iš bendro gaminių lauko (kuris antikiniam pasaulyje dar buvo vientisas) tuo, kad moderniaisiais laikais imami laikyti originaliais. Šis meno kūrinio originalumas pirmiausia susijęs ne su autoriaus, kaip individo, unikalumu ar jo kūrybine valia. Savo unikalią valią ir savastį individas išreiškia veikdamas tarp kitų žmonių, o gamindamas žmogus padeda daiktui ateiti į pasaulį, arba kitaip tariant, pirminiam pavidalui, *eidui*, rasti savo išraišką formoje. Savo knygoje *The Man Without Content (Žmogus be turinio)* filosofas Giorgio Agambenas teigia, kad meno kūrinys laikomas originaliu kitų gaminių atžvilgiu todėl, kad jo forma išlaiko itin artimą, praktiškai tiesioginį ryšį su idėja, arba savo kilme, šaltiniu (plg. angl. *origin*) ir todėl meno kūrinio gaminimo aktas negali būti pakartotas. Tuo tarpu kitiems gaminiams pirminis pavidalas, Agambeno teigimu, viso labo yra kaip išorinis „šablonas“, todėl gaminimo aktas čia gali būti vėl ir vėl atkartojamas<sup>104</sup>. Taigi meno kūrinio originalumas reiškia jo nereprodukuojamumą – bet ne dėl techninių kliūčių, o todėl, kad taip būtų pažeistas artimas jo ryšys su savo pirminiu pavidalu. Unikaliu, todėl kad yra nereprodukuojamas, meno kūrinį pradėta laikyti tada, kai atsiradus industrinei gamybai (masiškai reprodukuojamiems daiktams) visą gamybą imta skirstyti į industrinę ir estetinę. Šis santykis savo ruožtu dar sykį pasikeičia, kai reprodukciją įgalinančios technologijos imamos naudoti ir estetinėje gamyboje<sup>105</sup>.

Kas atsitinka skirčiai tarp gamybos ir veiksmo šiais laikais ir kaip dėl to pasikeičia meno kūrinio statusas? Akivaizdu, kad senoji klasifikacija ir apibrėžimai nebegalioja (pavyzdžiui, kūrybinis procesas toli gražu ne visada išbaigiamas gaminyje – meno kūrinyje), tačiau to, kaip ir kuria kryptimi įvyksta tipologijos kaita, interpretacijos skiriasi. Hannah'i Arendt svarbų pokytį žmogaus aktyvaus gyve-

---

<sup>104</sup> Agamben, *op. cit.*, p. 61.

<sup>105</sup> Klasikinis tekstas apie technologijų poveikį kūrinio originalumo sampratai yra filosofo Walterio Benjaminio esė „Meno kūrinys jo techninio reprodukuojamumo epochoje“.

nimo sampratoje (*vita activa*, žr. 97 išnašą) žymi visuomenės sampratos susiformavimas moderniaisiais laikais. Anot jos, šis naujas žmonijos darinys – visuomenė – pakeitė ankstesnę žmonių santykių formą, kuri buvo paremta politiniu veiksniu, ir tapo nauja viešųjų reikalų sfera<sup>106</sup>. Visuomenė, pasak jos, yra senųjų asociacijos formų, kurių centras buvo namai ir šeima, atitikmuo, tuo tarpu politinę organizaciją graikai laikė tiesiogine tokių asociacijų (būdingų ne tik žmogui) priešingybe. Esą politinį gyvenimą gyvenantis pilietis priklauso dviem gyvenimo tvarkom, kurių viena sukasi aplink tai, kas priklauso jam pačiam, o kita – aplink tai, kas yra bendra. Todėl visuomenė, Arendt supratimu, viešu reikalu (*res publica*) pavertė tai, kas antikiniame pasaulyje buvo visiškai atskirta nuo politikos, taigi ir viešumos, – namų ūkio (ekonominės veiklos) ir šeimos gyvenimą<sup>107</sup> – taip suplakdama į vieną viešas ir privačias sferas. Su visuomenės atsiradimu privatūs žmonių (naudos) interesai tapo viešu, o tai reiškia bendru, reikalu, o politinis veiksmas, netekęs išskirtinio statuso viešai tvarkyti santykius tarp žmonių, ėmė imituoti gamybos, kuri anksčiau priklausė privačiai sferai, ypatybes. Užuoat vykusi išskirtinai tarp žmonių, kaip nuo latinė galimybė pradėti kažką naujo (naujus santykius, naujus procesus), politika pradėjo gaminti „objektus“ – valstybes, politines partijas, istoriją, ir t. t. Taigi skirtis tarp produkcijos ir politinio veiksmo, Arendt nuomone, išblunka todėl, kad politinis veiksmas nustoja būti išties politiškas ir ima kopijuoti gamybos metodus, kai procesas atskiriamas nuo jo rezultato, o priemonės atsiejamos nuo tikslų. Taip galiausiai politinis veiksmas atsiduria žemiausioje žmogaus veiklų hierarchijos pakopje, kai Naujieji amžiai sureikšmina gamybą, o galiausiai – tiesiog darbą *per se*<sup>108</sup>.

Agambenas šį hierarchinį sumišimą komentuoja kiek kitaip – pasak jo, mūsų laikais visa produktyvi žmogaus veikla, t. y. visa, ką daro žmogus, – lygiai tiek ir menininkas, meistras, darbininkas, kiek ir politikas – laikoma konkretų efektą turinčia žmogaus valios išraiška. Valia, kurios vienintele išraiška buvo laikomas veiksmas, tampa esminiu žmogaus veiklos principu ir užgožia tai, kas anksčiau laikyta kūrybos esme – atskiro gaminio, atsiejamo nuo jį sukūrusios veiklos, sukūri-

---

<sup>106</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 28–29.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 32–33.

<sup>108</sup> Čia Arendt nurodo ir kritikuoja marksistinę sampratą, kuri žmogaus, kaip rūšies, išskirtinumą apibrėžia jo gebėjimu dirbti (žr. Arendt, *op. cit.*, p. 85).

mą. Taigi tiek to, kas tradiciškai buvo laikoma gamyba, tiek to, kas priklausė (politinio) veiksmo sričiai, esme ir vertinimo kriterijumi tampa žmogaus valia, arba kitaip tariant, jo laisvė ir kūrybiškumas, kuriuos esą turinti išreikšti bet kokia žmogaus veikla. Menas (kuris anksčiau priklausė gamybos sferai) taip pat imamas suprasti kaip menininko kūrybinės valios aktas, todėl dėmesys nuo *produkcijos* – tiesos, kurią atveria kūrinio perėjimas „iš nebūties į būtį“, perkeliamas į kūrybinę dvasią ir meninį procesą, kurio metu ši randanti savo išraišką materialiajame pasaulyje<sup>109</sup>. Šis autorystės ir kūrybinės valios sureikšminimas, Agambeno manymu, viršūnę pasiekia industrinėje ir poindustrinėje kapitalistinėje visuomenėje, atsiradus minėtai skirčiai tarp estetiškos (unikalios) ir industrinės (mechanizuotos ir reprodukuojamos) produkcijos. Toks autorystės atsiejimas nuo gamybos matyti ir Arendt samprotavimuose, kai ji teigia, kad meno kūrinio reikšmė nepasikeičia, net jeigu jis yra anonimiškas ar meistro vardas dingęs<sup>110</sup>. Tuo tarpu „anonimiškas, bevardžio „kas“ atliktas veiksmas yra beprasmiškas“<sup>111</sup> – ir čia randame sąsają su tuo, ką kalba Agambenas: būdamas unikalios valios išraiška, veiksmas negali būti atsietas nuo veikiančiojo, nes šis jį išreiškia. Gamybos tikslas ir jos pabaiga yra už jos pačios ribų, o veiksmo tikslas yra jame pačiame (etimologiškai sen. gr. *peras* – „riba, tikslas“ siejasi su *praxis* ir veiksmažodžiu *prattein* – veikti).

Trečiasis filosofas, kurio mąstymas apie gamybos sampratą pokyčius man toliau bus svarbiausias – Paolo Virno – savo knygoje *A Grammar of The Multitude* skirtimi tarp gamybos ir veiksmo bei mąstymo<sup>112</sup> grindžia savo šiuolaikinio darbo teoriją. Jo mąstymo kryptis labiau sutampa su Agambeno nei su Arendt tuo,

---

<sup>109</sup> Agamben, *op. cit.*, p. 70–72.

<sup>110</sup> Reikia manyti, kad Arendt čia turi omenyje vadinamuosius „nežinomo autoriaus“ kūrinius, kurie, įgiję meno istorinę vertę, tampa muziejų ekspozicijų dalimi. Kita vertus, akivaizdu, kad autorystė (meistro vardas), kaip kokybės ir simbolinio kapitalo ženklas, buvo reikšminga visais laikais. Vis dėlto manau, kad aukščiau minėtame Agambeno teiginyje autorystė reiškia ne meistriškumą ir simbolinį kapitalą, bet autorinį gestą, kuris imamas suprasti kaip turintis tiesioginę sąsają su kūrėjo individualybe, jo unikalia valia. Todėl toliau toje pačioje esė rinktinėje Agambenas kalba apie *ready-made'ą* ir popmeną, kaip išreiškiančius estetiškos ir industrinės gamybų skirties krizę (taigi ir autorinio gesto atskyrimą nuo autoriaus individualybės).

<sup>111</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 172.

<sup>112</sup> Mąstymas arba intelektas (angl. *intellect*) – kitaip tariant tai, kas atitinka antikinio skirstymo *theoria* (žr. 97 išnašą), – Virno veikale sudaro trečiąjį žmogaus patirčių dėmenį, tačiau šiame poskyryje jis nėra toks aktualus. Tolesniuose poskyriuose iš dalies sugrįšiu prie šios sąvokos, aptardama *bendrojo intelekto* (angl. *general intellect*) sampratą.

kad jis teigia, jog moderniajame pasaulyje (ir ypač gamyboje) ne politika prisitaikė prie produkcijos ir tapo panašesnė į gamybą nei į veiksmą (kaip teigė Arendt), bet atvirkščiai, tai gamyba perėmė ypatybes, tradiciškai priskiriamas politiniam veiksmui.<sup>113</sup> Tačiau pati Virno argumentacija artimesnė Arendt mąstymo tradicijai, nes jie abu domisi politine teorija, t. y. žmonių santykiais, o ne individo pasaulėvoka. Į gamybos ir veiksmo problemą Virno žvelgia per žmonių santykių prizmę, o ne kalbėdamas apie individualios valios ir šios valios išraiškos (ar tai būtų politinis veiksmas, ar meno kūrinys) santykį, kaip tai daro Agambenas. Kaip pastebi Virno, gamyba, arba darbas<sup>114</sup>, yra pasikartojantis ir numatomas procesas, nes jis visada

---

<sup>113</sup> Paolo Virno priklauso vadinamajam socialiniam ir teoriniam *autonomizmo* judėjimui – postmarksistinei minties srovei, kurios pagrindą sudaro italų operaistų judėjimo mąstytojai. Autonomistinės minties laukas yra labai glaudus: pagrindiniai mąstytojai (Michaelas Hardtas, Antonio Negri, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato) čia dažnai remiasi tomis pačiomis sąvokomis, kurių kai kurios yra perimtos iš Spinozos, Karlo Marxo, Michelio Foucault veikalų ir naujai permąstytos (pvz., bendrasis intelektas (angl. *general intellect*), daugis (angl. *the multitude*), biopolitika (angl. *biopolitics*)), kai kurios – gali būti pavadintos bendrosiomis autonomistinėmis sąvokomis (pvz., nematerialusis darbas (angl. *immaterial labour*), bendrumas (angl. *the common*), masių intelektualumas (angl. *mass intellectuality*)), nes dėl įsigalėjimo šiame diskurse sunkiai leidžiasi priskiriamos vienam konkrečiam autoriui. Su dauguma šių sąvokų ir teoriniais jų apmąstymais anglakalbis pasaulis susipažino 1996 m. išleistoje filosofijos tekstų rinktinėje *Radical Thought in Italy: A Potential Politics (Radikali mintis Italijoje: galima politika)*, sudarytoje Paolo Virno ir Michaelo Hardto. Šioje rinktinėje publikuojami tokie etapiniai autonomistų tekstai, kaip Maurizio Lazzarato „Immaterial Labour“ („Nematerialusis darbas“), Giorgio Agambeno „Form-of-Life“ („Gyvenimo forma“), Paolo Virno „Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus“ („Virtuoziškumas ir revoliucija: politinė egzodo teorija“) ir kiti, kuriuose teorizuojamos ir aukščiau minėtos sąvokos. Šioje rinktinėje glausčiai išryškėja ir viena pamatinių autonomistų nuostatų, teigiančių nuo valstybės ar kitokių institucijų nepriklausančios, išplitusios, tinklinės revoliucijos galimybę. Ši nuostata paaiškina ir tą svarbą, kurią autonomistinė filosofija teikia iš Spinozos perimtai *daugio* sąvokai: Spinozos apibrėžta kaip priešprieša tautai, pagrįstai vientisos tapatybės idėja, autonomistų tekstuose daugialypį subjektyvumą išreiškianti daugio sąvoka pakeitė klasikiniame marksizme centrinę darbininkų klasę.

*Daugio* ir *bendrumo* (tarpusavio santykių formos, priešpriešinamos ir viešumui, ir privatumui) sąvokos grindžia ir Hardto bei Negri trilogiją, bene labiausiai išgarsinusią autonomistinių diskursą anglakalbiame pasaulyje – *Empire (Imperija, 2000)*, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire (Daugis: karas ir demokratija Imperijos laikais, 2004)*, *Common-wealth (Bendrabūvis, 2009)*. Vis dėlto nors ir turi daug bendrumų su Virno tekstais, Hardtas ir Negri yra gerokai abstraktesni, persmelkti mesianistinės nuotaikos, o jų artikuliuojamos sampratos sunkiai leidžiasi panaudojamos kaip konkretūs dabarties analizės įrankiai. Virno tuo tarpu labai konkrečiai aptaria, jo požiūriu, esminius postfordistinių gyvenimo formų bruožus, greta jau minėtų pasiūlydamas savo sąvokas (pvz., oportunistinio ir virtuoziškumo), ir, kas šiai disertacijai itin svarbu, didelį dėmesį skirdamas kalbiniams postfordizmo aspektams, kuriems Hardtas ir Negri skiria santykinai mažą reikšmę (dažniausiai minėdami kalbą kaip vieną iš bendrumų, kuriais dalijamės mes – daugis). Kadangi vienas šios disertacijos uždavinių buvo veikiau pasiūlyti instrumentus, pritaikomus empirinėje analizėje, nei išsamiai apžvelgti galimus filosofinius dalyvavimo kontekstus ir prielaidas, čia remiuosi ir naudojuosi Virno pasiūlytomis sąvokomis ir apibrėžtimis, nors ir turėdama omenyje jų nešamą autonomistinį krūvį.

<sup>114</sup> Virno nedaro aiškios skirties tarp *gamybos* ir *darbo* terminų veikiausiai todėl, kad jam rūpi ne darbas, kaip bendrasis žmogaus gebėjimas ir veikla, bet konkrečiai organizuotas (industrinis ir postindustrinis) darbas, kuriantis pridėtinę vertę. Kitaip tariant, jis ignoruoja kitą galimą darbo

baigiasi gaminiu – šis apibrėžtumas yra svarbi darbo ypatybė. Tuo tarpu veiksmas, kurio vyksmo erdvė yra socialiniai santykiai, o ne materialios medžiagos, paklūsta galimybėms ir netikėtumams (panašiai ir Arendt teigė, kad politika visada reiškė galimybę pradėti kažką naujo – santykius ir procesus). Tačiau tai, kas klasikinėje sampratoje apibūdino politinį veiksma, tapo, pasak Virno, šiuolaikinio gamybos pasaulio pagrindine charakteristika. (Prisiminkime, kad Arendt teigė atvirkščiai, esą tai politika ėmė kopijuoti gamybos metodus ir kurti objektus, užuot organizavusi santykius tarp žmonių.) Virno požiūriu, postfordistinę gamybą (kaip procesą) apibūdina „buvimas kitų akivaizdoje“ ir santykis su kitais, gebėjimas pradėti naujus procesus, netikėtumas, nenumatomybė ir galimybė“ – t. y. ypatybės, kurios klasikinėje sampratoje priklausė politiniam veiksmui. Tokiōs naujai apibrėžtos šiuolaikinės gamybos kontekste politika pasirodo esanti veikiau ne itin reikalinga pastarosios kopija, kuri laikosi tų pačių procedūrų ir veikia ta pačia maniera, kaip ir šiuolaikinė gamyba, tik gerokai skurdžiau ir primityviau.<sup>115</sup> Taigi Virno, panašiai kaip ir Agambenas, teigia, kad visa dabartinė žmogaus veikla tapo veiksmu, *praxis*, tuo pačiu atimdama iš politikos jos išskirtinę vietą šioje hierarchijoje<sup>116</sup>. Kaip jis pagrindžia šį gamybos virsmą, aptarsiu kitame poskyryje, kadangi Virno argumentacija susieja gamybos ir veiksmo temas su šneka ir performatyvumu, kurie savo ruožtu leis išplėtoti tam tikrą požiūrį į dalyvavimo tendencijas šiuolaikiniame mene.

### 2.1.2. Šnekėtojai-virtuozai: gamyba kaip performansas

Tradiciškai šneka laikoma glaudžiai susijusia su veiksmu – ne su gamyba. Pasak Arendt, veiksmas (*praxis*) ir šneka (*lexis*) buvo vienintelės dvi žmogaus veiklos, senovės graikų laikytos politinėmis, ir sudarė tai, ką Aristotelis vadinęs politiniu

---

reikšmę (pvz., neproduktyvaus darbo, kaip namų ruošos darbai), sutelkdamas dėmesį į kolektyvinį, apmokamą, produktyvų darbą.

<sup>115</sup> Virno, *op. cit.*, p. 51.

<sup>116</sup> Ir Virno, ir Agambeno nuostata seka iš to, kad abu šie filosofai laikosi marksistinės visuomenės apibrėžimo tradicijos, pagal kurią žmogų apibrėžia jo produktyvumas, t. y. gebėjimas dirbti. Tuo tarpu Arendt laikosi nuostatos, kad vienintelė žmogui išskirtinai būdinga veikla yra politinis veiksmas.

piliečio gyvenimu (*bios politikos*), atskiru nuo šeimos ir namų ūkio gyvenimo. Antikiniame mieste šneka (aktualizuota kalba) buvo laikoma pirmine minties atžvilgiu, ir tik krikščionybėje kontempliacija, arba teoretiko gyvenimas, imtas laikyti viršesniu už visas kitas žmogaus veiklas, o veiksmas nustumtas žemyn, greta produkcijos bei darbo, kurie visi, krikščionybės požiūriu, buvo atliekami tik verčiant žemiškojo gyvenimo būtinybei<sup>117</sup>. Ikipoliniame gyvenime šneka ir veiksmas buvo laikomi lygiais ir netgi vienalaikiais – reikiamą akimirką pasakyti tinkami žodžiai, nepriklausomai nuo jais perduodamos informacijos, *buvo veiksmas* jau patys savaime. Formuojantis poliui ir vėliau šneka ir veiksmas ėmė darytis nepriklausomi vienas nuo kito, o besikurianti retorikos disciplina reiškė, kad graikų polyje visi sprendimai buvo priimami žodžiais ir įtikinėjimu – taigi kalba tapo pagrindine politine priemone<sup>118</sup>. Kaip teigia Arendt, „[j]okiai kitai žmogaus veiksenai taip nereikia kalbos kaip veiksmui. Visoms kitoms veiksenoms kalbos vaidmuo yra pagalbinis, ji yra bendravimo priemonė arba tik lydi kažką, ką būtų galima atlikti ir tyliai.“<sup>119</sup>

Tuo tarpu Virno teigia, kad šneka šiais laikais tapo būtina gamybos, kuri anksčiau buvo tyli ar net vieniša veikla, sąlyga. Šneką čia jis apibrėžia ne tiek kaip konkretų šnekos aktą, bet visų pirma kaip visiems žmonėms bendrą, universalią kalbos gebėjimą, kurį šnekos aktas įkūnija.<sup>120</sup> Pasak Virno, dabar, kai didžioji dalis produkcijos ir reprodukcijos atiduodama automatizuotiems darbo procesams, vis didesnę gyvosios darbo jėgos veiklos dalį sudaro lingvistinės paslaugos. Iš šiandieninio darbuotojo visų pirma reikalaujama mokėti užmegzti neformalų komunikacijos aktą, arba paties bendriausio gebėjimo palaikyti pokalbį ir atsiliiepti į netikėtus posūkius ir galimybes, kurias atveria bet koks pokalbis.<sup>121</sup> Šis šnekos reikšmės išaugimas susijęs ir su tuo, kad, kaip teigia Virno, postfordistinis darbas iš principo pats yra sąveika ir yra orientuotas į sąveiką – tai reiškia ne tik tai, kad šiandien darbas dažniausiai yra komandinis, atliekamas kolektyviai ir yra paremtas bendradarbiavimu, bet ir tai, kad didelė darbuotojo darbo laiko dalis, greta ko-

---

<sup>117</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 20.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 30–31.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>120</sup> Virno, *op. cit.*, p. 55–56.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 61, 106.

operacijos ir sąveikos atliekant užduotis, yra skirta pačiam kooperacijos ir sąveikos stiprinimui<sup>122</sup>. Darbuotojai skiria dalį savo darbo laiko tam, kad drauge aptartų, kaip sustiprinti ir padidinti bendradarbiavimo efektyvumą, kaip pritaikyti naujus komunikacijos būdus, kad įvertintų darbovietėje vykstančią komunikaciją ir interakciją.

Iliustruodamas kalbos gebėjimo vaidmenį postfordistinėje gamyboje Virno pasitelkia *dykų šnekų* (angl. *idle talk*) sąvoką, perimtą iš Martino Heideggerio, tačiau pažvelgia į ją naujoje šviesoje. Heideggeriui dykos šnekos (vok. *Gerede*)<sup>123</sup> yra viena neautentiško gyvenimo išraiškų, – kenksmingų ir užkrečiamų, abejingų turiniui, nuasmenintų ir niekaip nesuderinamu su darbu, kuris esąs autentiško gyvenimo raiška. Tuo tarpu Virno dykose šnekose mato visai kitą prasmę – šneka nebėra nebūtinai, lydymasis (ar net trukdantis) darbo elementas, kaip manė Arendt. Jis teigia, kad dykos šnekos, kurios tradiciškai buvo labiau laisvalaikio, dykinėjimo sferos dalis, šiandieninėje visuomenėje tampa pačiu darbo ir gamybos principu: „Prieš trisdešimt metų ne vienoje gamykloje galėjai pamatyti ženklus, liepiančius: „Tylos! Čia vyksta darbas!“. Tie kas dirbo, tylėjo. „Plepėti“ imdavo tik palikę gamyklą ar ofisą. Esminis postfordistinis proveržis įvyksta tada, kai darbovietėse atsiranda kalba. Šiandien kai kuriose dirbtuvėse būtų galima iškabinti ženklus, panašius į anuos iš praeities, tačiau liepiančius: „Čia vyksta darbas. Kalbėkite!“<sup>124</sup>

Taip „įdarbintos“ dykos šnekos įgauna visai kitą prasmę, nei Heideggerio aprašytoji, – iš dyko buvimo, nenašaus ir kenksmingo, jos virsta reikšmių pritivinkusiu kūrybingumo ir produktyvumo telkiniu. Sociologas Pascalis Gielenas,

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>123</sup> Heideggerio vertėjas į lietuvių kalbą filosofas Arvydas Šliogeris *Gerede* verčia kaip *šnekalus* (žodžio *plepalai* sinonimas), kurie nurodo į patį tokios šnekos nerimtumą, bevertiškumą. Čia, aptardama Virno teoriją, pasirinkau vertimą *dykos šnekos*: išlaikytas „dykumo“ (laisvo, nedarbingo buvimo) aspektas pabrėžia Virno įžvalgos paradoksą – „dykinėjimo“ virtimą produkcijos pagrindu.

<sup>124</sup> Virno, *op. cit.*, p. 90–91. Pats Virno, aprašydamas kalbos vaidmenį šiuolaikiniame organizuotame darbe, į konkrečius pavyzdžius nesileidžia – jis užsimena apie lingvistines paslaugas ir interakcijai stiprinti skirtą komunikaciją. Vis dėlto galima numanyti, kad omenyje turima ir kalbos reikšmė tiesiogiai bendraujant su klientu ir parduodant produktą („lingvistinės paslaugos“), ir šnekos srauto reikšmė vidiniame įmonės darbe, įmonės komunikacijai stiprinti skirti padaliniai, tokie kalba pagrįsti darbo metodai, kaip „protų audra“ ir t. t., ir – ypatingai – bendro vidinės ir išorinės komunikacijos aparato gamyboje išaugimas, kuris reiškia ne tik tai, kad produktas gimsta komunikuojant su įvairiais specialistais ir nespecialistais, bet ir tai, kad laisvalaikiu vykstantis bendravimas tampa idėjų, kurios panaudojamos darbe, šaltiniu.



komentuodamas Virno teoriją, kalba apie *niurnėjimą*, kuris gali egzistuoti dar iki kalbos (gamtos pasaulio garsai) ir po kalbos (neartikuluota šneka). Niurnėjimas atrodo neprasmingas arba dėl to, kad nenurodo į jokią išorinę, numanomą tikrovę (kaip kūdikio veblenimas), arba todėl, kad jį sudaro tokia daugybė prieštaringų reikšmių ir paradoksų, kad tampa neįmanoma išgirsti vientisą reikšmę (čia galima kalbėti apie minios niurnėjimą, tačiau Gielenui, aišku, labiau rūpi perkeltinė niurnėjimo, kaip netolydžios ir prieštaringos įvairovės, reikšmė). Tačiau drauge niurnėjimas yra galimos naujos reikšmės pažadas (kaip kad būsimos kalbos užuomina, kurią girdime kūdikio vapėjime) – Gielenas jį sugretina su kasdienybės gaudesiu, kylančiu iš sunkiai apibrėžiamo, nestabilaus kolektyviškumo, kurį Michelis de Certeau laikė esminiu kūrybingumo šaltiniu.<sup>125</sup>

Remiantis Virno, galima teigti, kad tai, kuo šneka buvo Arendt aprašytame politiniame gyvenime (politiniu veiksmu savaime ar būdu elgtis politiškai, organizuoti santykius tarp žmonių), tuo ji analogiškai yra šiandieninėje gamyboje (būdama tapati pačiai gamybai ir produktyvumui, organizuodama bendradarbiavimą ir pati išreiškdamas bendradarbiavimą (jei šnekama, reiškia, jau dirbama kolektyviai)). Čia sąsaja būtų tai, kad ir Arendt, ir Virno, ir galų gale Gielenas pabrėžia, kad tokia šneka yra reikšminga ne tik dėl to, į ką ji nurodo, ką pasako, bet jau vien todėl, kad yra atliekama. Nors ir gali atrodyti, kad senovės graikų „didūs žodžiai“ ir retorikos menas yra tikra kasdienės šnekos ar prieštaringo niurnesio priešingybė, tačiau ir viena, ir kita čia išreiškia priešpriešą įsitikinimui, kad šneka yra prasminga vien todėl, kad leidžia išsakyti mintis ir pranešti faktus. Ir Arendt *lexis* politiniame veiksmu, ir Virno dykos šnekos postfordistiniame darbe yra tam tikru mastu prasmingi savaime, nepriklausomai nuo jais nusakomos tikrovės. Vis dėlto noriu pabrėžti, kad Virno teorijai svarbi ne šneka kaip forma (retorikos menas), bet labiau tai, kas yra universalu, bendražmogiška – pats gebėjimas kalbėti, atlikti kalbos aktą.

Tai, kad Arendt kalbą sugretina su veiksmu, o Virno laiko ją tapačia produktyvumui, leidžia mąstyti apie kalbos, o vėliau ir ja paremtos gamybos performatyvumą (galėjimą veikti). Virno trumpai mesta nuoroda į kalbos filosofo

---

<sup>125</sup> Pascal Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam: Valiz, p. 12–13.

J. L. Austino performatyvų teoriją čia tampa itin reikšminga ir taip pat leidžia Virno išplėtoti virtuoziskumo sampratą, kurią aptarsiu vėliau. Ir Arendt teiginys, kad „rasti tinkamus žodžius tinkamu momentu ir visai nepriklausomai nuo informacijos ar komunikacijos, kurią jie gali perduoti, reiškia veikti“<sup>126</sup>, ir Virno teiginys, kad „dykos šnekos yra performatyvios: žodžiai lemia faktus, įvykius, reikalus“<sup>127</sup>, apibūdina šnekėjimą kaip veiksnių ir produktyvų, o ne kaip *lydinti* ar atpasakojanti veiksmą ir produkciją. Performatyvo sampratos pradininkas J. L. Austinas šį terminą pasiūlė apibūdinti tiems žodžiams arba frazėms, kurie neaprašo ir nekonstatuoja, nėra nei teisingi, nei klaidingi, bet patys savaime, išstarti tinkamomis aplinkybėmis, yra veiksmas ar veiksmo dalis. Deramoje, apibrėžtoje situacijoje ištardamas „Imu tave (į žmonas)“, „Pažadau...“, „Lažinuosi, kad...“, „Krikštiju tave (tokiu ir tokiu vardu)“ ir pan. kalbėtojas neaprašo ir nekonstatuoja fakto, o šiais žodžiais jau savaime atlieka veiksmą (veda, duoda pažadą, kerta lažybų, pakrikštija vaiką)<sup>128</sup>. Tokių frazių performatyvumas reiškia tai, kad jos ne lydi veiksmą, bet yra tapačios veiksmui: tarkime, garsiai pranešdama „Išeinu“, galiu ir išeiti pro duris, ir likti stovėti, laukdama aplinkinių reakcijos – čia veiksmas ir frazė nėra vienas ir tas pats. Tuo tarpu sakydama „Pažadau“, iškart atlieku veiksmą – negaliu duoti pažado, neištardama šio žodžio; jei vėliau pažadą atsiimsiu, tai bus jau kitas veiksmas (panašiai kaip išėjusi sugrįžčiau pro duris)<sup>129</sup>.

Virno „dykos šnekos“ pasirodo esą toks performatyvas *par excellence*: „Dykose šnekose galima atpažinti tikrąją performanso prigimtį: ne „Lažinuosi“, „Prisiekiu“, „Imu tave į žmonas“, bet, visų pirma, „Aš šneku“. Kai sakau: „Aš šneku“, *tardamas* šiuos žodžius, kažką *darau*, ir negana to, pareiškiu, ką darau tai darydamas.“<sup>130</sup> Šioje beveik anekdotiškoje Virno tautologijoje, be abejo, svarbi ne pati

---

<sup>126</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 31.

<sup>127</sup> Virno, *op. cit.*, p. 90.

<sup>128</sup> J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, 1962, p. 5.

<sup>129</sup> Didžioji dalis J. L. Austino veikalo skirta analizei, kokiomis aplinkybėmis šios frazės-performatyvai gali nepavykti. Vis dėlto man čia svarbiausia pati kalbos kaip veiksmo samprata, o ne šio veiksmo aplinkybės. Sakydama „Pažadau“, galiu meluoti (t. y. neketinti pažado tesėti), vis dėlto tai nereiškia, kad neatlieku pažadėjimo veiksmo. Klausytojo akimis, pažadas kaip toks yra duotas – jo tesėjimas ar netesėjimas yra jau kitas veiksmas, susijęs su pažado objektu, bet ne su pačiu pažadėjimo aktu.

<sup>130</sup> Virno, *op. cit.*, p. 90, kursyvas originale.

subtiliai apmąstyta frazė „Aš šneku“, bet išvalga apie šnekos savaiminį gebėjimą veikti savo kontekstą, aplinkinį pasaulį, santykius ir reikalus. Psichologijai žinomi kalbos poveikio tyrimai (žodžiai ir balsas gali žeisti, maloninti, oratorius gali valdyti minias ir tiesiogiai veikti jos veiksmus). Tačiau Virno inovacija ir nauja išvalga, mano nuomone, čia yra tai, kad jis kalba ne apie konkrečių žodžių gebėjimą veikti, bet apie neapibrėžtą šneką; ne apie „didžius žodžius“, kuriems, kaip ir didiems darbams, reikalinga autorystė, veikėjas, kitaip jie prarastų prasmę ir poveikį (įspūdinga kalba visada turi savo subjektą – oratorių), bet apie bendro pobūdžio šnekas, „nepirrištas“ prie autoriaus ir veikia sklandančius ore tarp šnekančiųjų. Todėl jam rūpi ne tiek žodžių turinys, bet būdai, kuriais šiuolaikinis organizuotas darbas išnaudoja visiems žmonėms bendrą gebėjimą kalbėti, kad jis kaip toks taptų produktyviu.

Būdama šiuolaikinės gamybos pagrindas, šneka kaip performansas (atlikimas) kartu atspindi bendrą gamybos pobūdį. Ne tik šneka gamyboje yra performatyvi – performatyvi yra visa gamyba, o darbuotojas yra ne kas kita, kaip atlikėjas, savo darbe išnaudojantis scenos menų atlikėjo (šokėjo, aktorius, oratoriaus, muzikanto) ypatybes. Šią gamybos ypatybę Virno išreiškia *virtuoziškumo* sąvoka, perimta iš scenos menų srities. Virtuoziškumas reiškia tam tikrą scenos menininkų (atlikėjų) ypatybę<sup>131</sup>, kuri paklūsta keletui svarbiausių sąlygų. Pirmiausia, atlikėjo veiklos tikslas visada yra tik ji pati – performansu (atlikimu) niekada nesiekama sukurti objekto, kuris tęstųsi ilgiau nei pats atlikimas (čia vartojamas lietuviškas terminas *atlikimas* turi ir *užbaigimo* reikšmę, taigi performansas suprantamas kaip randantis savo pabaigą pačiame savyje, ne išoriniame objekte). Todėl performansui (tai – antroji ypatybė) visada reikalinga auditorija-liudytoja, kuri galėtų jį stebėti, kitų dalyvavimas, kitaip tariant – viešumas.<sup>132</sup> Kaip gamyba siekia išbaigti save tobulame gaminyje, taip performansas siekia savo tobuliausios išraiškos – *virtuoziškumo*<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> „Virtuozas, pavyzdžiui, – tai pianistas, sugrojęs įsimintiną Schuberto koncertą. Arba meistriškas šokėjas, įtikinantis oratorius, niekad nuobodulio nekeliantis mokytojas, užburiantį pamokslą sakan-  
tis kunigas.“ (Virno, *op. cit.*, p. 52)

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>133</sup> Skaitant Virno, sąvoka „virtuoziškumas“ ir „virtuozas“ šiek tiek trikdo dėl būtinos meistriškumo konotacijos, nors Virno apie virtuozišumą kaip kokybės ar išskirtinumo matą gamyboje iš esmės

Akivaizdu, kad šios dvi performanso savybės – sau pakankamumas ir viešumo poreikis – leidžia jį priskirti veiksmui (*praxis*), tokiam, kaip jis buvo aprašytas aukščiau. Veiksmui reikalingas viešumas, nes, kaip teigia Arendt, nepaliudytas jis netenka prasmės: „Veiksmas visiškai atsiskleidžia tik istorijų pasakotojui, būtent atgal žiūrinčiam istoriko žvilgsniui <...>“<sup>134</sup>. Virno išskleidžia ryšį tarp menininko performanso ir politinio veiksmo ne tik teigdamas, kad bet koks politinis veiksmas yra virtuoziškas (kitaip tariant, jis yra performansas), bet kad ir bet koks performansas yra iš prigimties politiškas, nes jam reikalingas neišvengiamas kitų buvimas. Čia politiškumą Virno supranta pačia pirmine prasme, kaip ir Arendt, – kaip viešų santykių tarp žmonių organizavimą. Bet koks performansas šia prasme – menininko, kalbėtojo ar politiko – yra veiksmo išraiška *par excellence*, nes neturėdamas kito tikslo, tik save patį, jis skiriasi nuo tradiciškai suprantamos gamybos, kuri siekia sukurti objektą už savo ribų – gaminį. Performatyviųjų menų, politikos ir kai kurių kitų neobjektinių žmogaus veiklų ryšį matome, kai Arendt komentuoja senovės graikų filosofiją, kurioje, pasak jos, „ne kartą skaitome, jog politika yra *technē*, ji yra vienas iš menų ir gali būti lyginama su tokiomis veiklomis kaip gydymas ar laivininkystė, juk čia, kaip ir šokėjui ar aktoriui atliekant vaidmenį, „produktas“ sutampa su pačiu atlikimo aktu.“<sup>135</sup>

Virno virtuoziškumo atitikmenį galima įžvelgti ir tada, kai Arendt kalba apie pranašumą (angl. *excellence*), teigdama jį priklausant išskirtinai viešajai sferai, kadangi viešumas – kitų dalyvavimas – yra būtinoji pranašumo sąlyga. Tik greta kitų, viešumoje galima demonstruoti pranašumą – pranokti kitą, išsiskirti iš kitų (angl. *excel* – pranokti, pralenkti)<sup>136</sup>. Tarp šitaip apibrėžtų virtuoziškumo ir

---

nekalba. Sunku pasakyti, kodėl jis kalba apie virtuoziskumą užuot kalbėjęs tiesiog apie „performansą“, kuris ir taip išreikštų ypatybę būti sau pakankamam (nekurti produkto) ir vykti viešai. Mano prielaida yra, kad Virno nori akcentuoti kasdieniškų, pačių bendriausių, visuotinių žmogaus gebėjimų (tokių, kaip gebėjimas šnekėti) išvešėjimą ir išskirtinumą šiuolaikiniame gamybos kontekste. Virtuoziskumo sąvoka tarsi akcentuojama, kad tai, kas buvo laikoma bendrumu ir neišskirtinumu (ar net ydingumu, jei prisiminsime, kaip dykas šnekas apibrėžė Heideggeris), tapo verta virtuozo vardo (kuo puikiau mokama „plepėti“, tuo darbuotojas virtuoziškesnis). Taip dykos šnekos prilyginamos senovės graikų „didiems žodžiams“. Vis dėlto noriu pabrėžti, kad Virno svarbiausia ne virtuoziskumas, kaip kokybinė ypatybė, bet virtuoziskumui pasireikšti reikalingos sąlygos (sau pakankamumas ir viešumas).

<sup>134</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 182.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 196.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 48–49.

pranašumo sampratų esama ir šio tokio skirtumo: Virno virtuoziškumo santykis su viešuma skiriasi nuo Arendt aprašomo pranašumo tuo, kad pranašumui demonstruoti kiti reikalingi ir tam, kad galėtų juos ir pranokti, tuo tarpu virtuoziui auditorija atlieka veikiau liudytojų funkciją. Virtuoziškumą Virno labiau supranta kaip ypatybę *per se*, neakcentuodamas varžybų aspekto. Tačiau svarbu tai, kad tradiciškai ir virtuoziškumas, ir pranašumas yra tik veikiančio, bet ne gaminančio, ar juo labiau ne triūsiančio žmogaus, kurio veikla yra privati, vieniša ir nebyli, ypatybė. Virtuoziškai atliekami performansai čia yra viešosios sferos esmė, tai, kas ją sudaro (priešingai privačiai sferai, kurioje siekiama ne meistriškumo kitų akyse, bet būtinųjų poreikių patenkinimo).

Čia ypač svarbi pasirodymo erdvės (angl. *the space of appearance*) samprata, kurią Arendt apibrėžia kaip pačią pirminę viešosios erdvės ir viešosios sferos idėją: „Pasirodymo erdvė atsiranda, kai tik žmonės bendrauja kalbėdami ir veikdami“ ir išnyksta, nutrūkus pradėtoms veikloms<sup>137</sup>. Pasirodymo erdvė leidžia atsiskleisti žmogui kaip unikaliai individui (pasirodyti) ir todėl, pasak Arendt, yra savitesnis žmogaus kūrinys nei bet koks medžiagiškas išliekantis gaminytis, o tai reiškia, kad individualaus žmogaus savitumas yra svarbiau, nei bet koks jo rankų ir proto produktas. Būdamą vieša, pasirodymo erdvė drauge yra ir subjektyvumo erdvė, nes joje šnekantis ir veikiantis subjektas atsiskleidžia stebinčiajam: „Žmonės <...> kalbėdami ir veikdami atskiria save nuo kitų <...>. [G]yvenimas be kalbos ir veiksmo <...> liautųsi buvęs žmogiškas gyvenimas, nes nebebūtų gyvenamas tarp žmonių. <...> Veikdami ir kalbėdami žmonės parodo, kas jie yra, aktyviai atsiskleidžia savo unikalius asmeninius tapatumus ir šitaip pasirodo žmonių pasaulyje <...>.“<sup>138</sup>

Prisiminus, kaip Virno apibrėžia performansą (kaip vykstantį viešumoje ir randantį tikslą (savo pabaigą) savyje), galima teigti, kad aukščiau apibrėžtas *pasirodymas* yra žmogiškasis performansas *per se*: kai atliekamas ne muzikos kūrinys, ne oratoriaus kalba, ne vaidinimas, bet pats žmogus, jo individualumas. Ir jeigu Arendt dar kalba apie „atsiskleidimą“ per kalbą ir veiksmą (tarsi individe kažkas egzistuotų dar iki veiksmo ir kalbos, kažkas, ką reikia parodyti), tai Virno

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 171.

kontekste jau turėtume apie šį pasirodymą kalbėti kaip apie performatyvų – ne atskleidžiantį, o atliekantį. Štai apie šneką Virno kalba kaip apie *savitėjimo* procesą, kurio metu neapibrėžtas kalbos gebėjimas (bendras visiems žmonėms ir todėl iki-individualus) tampa konkrečiais konkretaus individo šnekos aktais, kurie yra ne kokios nors realios istorinės kalbos sistemos dalis, bet pats individo savitumas.<sup>139</sup> Taip kalba, pati būdama iki-individuali, leidžia individui sukurti ir atlikti (ne atskleisti) save.

Kaip šis performatyvumas pasireiškia šiuolaikinėje gamyboje? Aiškinamas kalbos vaidmenį postfordistiniame darbe, Virno pasitelkia *bendrojo intelekto* (angl. *general intellect*) sąvoką. Jeigu Karlui Marxui bendrasis intelektas, kurį šis laikė pagrindine produktyvumo sąlyga, buvo tolygus mašinerijoje įkūnytoms objektyvioms mokslinėms žinioms, tai, Virno teigimu, postfordistinėje gamyboje bendrasis intelektas reiškia „formalias ir neformalias žinias, vaizduotę, etinius polinkius, požiūrius, ir „kalbinius žaidimus“, kuriuos įkūnija ne koks nors fiksuotas kapitalas (mašinerija), bet vėl ir vėl atkartojama žmonių sąveika.<sup>140</sup> Ši sąveika, kurios virtuoziškausia forma yra „dykos šnekos“, nustumia į šešėlį produktą, į kurį tradiciškai buvo sutelkiamas gamintojo dėmesys. Be abejo, tai nereiškia, kad šiuolaikinė gamyba nustojo gaminti produktus – atvirkščiai, šiuolaikinis pasaulis gyvena vis augančiame produktų pertekliuje. Tačiau, pasak Virno, pats produktas nebėra, kaip manė Marxas, pridėtinės vertės šaltinis. Kas šiuolaikinėje gamyboje yra išties svarbu – tai nepripažintas, neįsisąmonintas „dykas“ laikas, neapmokamo darbo laikas, kuris nebėra laisvalaikis tikrąja to žodžio prasme, nes jo metu veikiantys bendriausi žmogaus gebėjimai (kalbėti, protauti, judėti), *bendrasis intelektas*, nepalauja produkuoti ekonomines vertes. Arba, kaip įvade į Virno studiją apibendrina kultūros teoretikas Sylvère'as Lotringeris, „postfordistinėje ekonomikoje pridėtinė vertė nebeišgaunama iš darbo, materializuoto gaminyje, ji glūdi neatitikime tarp apmokamo ir neapmokamo darbo – to dyko proto laiko, kuris, nors ir nepripažintas, nepalaidamas didina nematerialaus darbo derlių. <...> Daugis [angl. *the multi-*

---

<sup>139</sup> Virno, *op. cit.*, p. 77.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 106.

tude] – tai jėga, kurią apibrėžia ne tai, ką ji faktiškai gamina, bet jos virtuoziškumas, jos *potencialas* gaminti ir – gaminti save pačią.“<sup>141</sup>

### 2.1.3. Oportunistai: gamyba kaip kasdienės taktikos

Kad galėtume glaudžiau susieti Virno gamybos teoriją su kasdiene, laisvalaikio veikla, ir aktualizuoti jo aprašytą neatitikimą tarp apmokamo ir neapmokamo darbo, ir „dyką“ laiką, kuris, pasak Virno, šiandien tampa pačiu produktyvumo šaltiniu, pravartu aptarti prancūzų filosofo ir teologo Michelio de Certeau kasdienybės praktikų sampratą.

Jau anksčiau, kalbėdama apie Pascalio Gieleno aprašytą „niurnėjimą“, minėjau, kad jis niurnėjimo kūrybinį potencialą gretina su de Certeau aprašytu „kasdienybės gaudesiu“, kuriame, anot šio, dauginasi ir veša nesankcionuota kultūra. Tokios „neoficialaus“ kūrybingumo apraiškos, pasak de Certeau, yra kasdienės žmonių veiklos (skaitymas, vaikščiojimas, maisto gaminimas, apsipirkimas...), kitaip tariant, įvairios vartojimo formos, kurių de Certeau, priešingai nei leistų numanyti pats „vartojimo“ terminas, nelaiko pasyviomis darbo ir gamybos atžvilgiu: „Veikla, apie kurią kalbame [*vartojimas* – *L. M.*], yra gamyba, *poiēsis*, – tačiau paslėpta, todėl, kad ji išsibarsčiusi po teritorijas, kurias yra apibrėžusios ir užėmusios „gamybos“ sistemos (televizija, urbanistika, prekyba ir t. t.), ir todėl, kad nepalaujama šių sistemų plėtra nebepalieka „vartotojams“ jokios *vietos*, kurioje jie galėtų parodyti, ką jie *veikia* arba *daro* su šių sistemų produktais.“<sup>142</sup> Gamyba de Certeau vadina ir materialius objektus, ir aplinką, ir žinias gaminančias sistemas – bet ką, kas tiekia vartotojams materialius ar nematerialius produktus (gaminius, elgesio šablonus, sampratas...), kuriais šie gali naudotis ar juos vartoti (tai gali būti ir maisto produktai, iš kurių reikia paruošti pietus, ir akademinės institucijos kuriamos ir skleidžiamos mokslinės žinios, ir miesto planuotojų suprojektuotas miestas, kurio gatvėmis vaikšto vartotojai). Susidūręs su šiais produktais, vartotojas nuolat ren-

---

<sup>141</sup> Sylvère Lotringer, „Foreword: We, the Multitude“, in Virno, *op. cit.*, p. 12.

<sup>142</sup> Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life* (transl. by Steven Rendall), University of California Press, 1984, p. xii, kursyvas originale – *L. M.*

kasi, kaip juos vartoti, kaip pritaikyti prie savo poreikių, kaip individualizuoti „universalius“ produktus. Todėl vartojimą de Certeau laiko aktyvia veikla, užslėpta gamybos rūšimi šalia „tikrosios“, centralizuotos gamybos, pasiruošusios rėksmingai okupuoti kiekvieną laisvą nišą.

Vartojimą ir „tikrąją“ gamybą, de Certeau požiūriu, skiria šių dviejų veiklų veikimo būdai: gamyba veikia *strategiškai*, o vartojimas ir kasdienės praktikos – *taktiškai*. Strategija jis vadina „tokį galios santykių apskaičiavimą (arba manipuliaciją), kuris tampa įmanomas tada, kai galime išskirti valią ir galią turintį subjektą (verslą, kariuomenę, miestą, mokslo instituciją). Jis nustato vietą, apibrėžiamą kaip jam priklausančią ir kuri tampa pagrindu, nuo kurio galima valdyti ryšius su *išore*, būtų tai tikslai ar grėsmės (klientai ar konkurentai, priešai, miesta supanti šalis, tyrimo tikslai ir objektai, ir t. t.).“<sup>143</sup> Nuosava, veikiančiam subjektui priklausanti vieta Micheliui de Certeau yra vienas svarbiausių aspektų strategijos apibrėžime; strategija turi savo vietą, iš kurios veikia, ir tuo ji skiriasi nuo taktikos. Vietą čia de Certeau supranta kaip teritoriją, ribojančią strategijos subjekto įtakos ir veiklos lauką. Pavyzdžiui, mokslo disciplinai tai būtų jos tyrimo objektų, problemų, metodų, institucijų ir pan. laukas, kuriuo disciplina atsiriboja nuo kitų disciplinų ir iš kurio žvelgdama su jomis sąveikauja. Verslo įmonei tai būtų jos užimama rinkos niša, kuri leidžia apsibrėžti, kas yra galimi jos partneriai, kas konkurentai, kas klientai. Kiekviena strategija, pasak de Certeau, pirmiausia siekia atskirti savo vietą nuo jos aplinkos – vietą, kurioje būtų sukoncentruota jos valia ir galia, kuri būtų sąlyginai atspari laikui (besikeičiančioms aplinkybėms) ir iš kurios būtų galima svetimas (aplinkos) jėgas paversti stebimais, išmatuojamais ir kontroliuojamais objektais<sup>144</sup>.

Ši sava vieta yra esminė priežastis, kodėl dauguma kasdienių praktikų negali veikti strategiškai – produkcijos sistemos nepalieka vartotojams jokios vietos, kurioje jie galėtų apibrėžti, įvardinti, išskirti savo veiklą (t. y. vartojimą) – todėl, anot de Certeau, vartojimui tenka veikti taktiškai. Taktinį veiksmą iš esmės apibūdina tai, kad jis neturi nuosavos vietos, padėties, taigi – ir autonomijos. Vieta,

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 36.



kurioje veikia taktika, yra kito vieta – tai teritorija, kurią apibrėžia ir organizuoja svetimos galios įstatymai. Vartodamas produktus, vartotojas veikia jų gamintojo nustatytoje teritorijoje, nurodančioje, kaip naudoti gaminius, kaip ir kur taikyti žinias, kokius maršrutus mieste pasirinkti. Todėl taktika glaudžiai susijusi su laiku (ji nėra stabili ir sąlyginai ilgalaikė, kaip strategija) – taktiniai veiksmai visada būna atsitiktiniai, jie priklauso nuo atsirandančių galimybių, progų. Neturėdama savo „vietos“, taktika neturi kur kaupti savo pasiekimų (kitaip nei strateginė veikla, nuolat kaupianti žinias, patirtį, prestižą įvairiomis institucionalizuotomis formomis). Šis bevietišumas, viena vertus, ją daro mobilią, kita vertus, taktikai tenka naudotis konkrečiu momentu pasitaikančiomis galimybėmis.<sup>145</sup> De Certeau taktiką apibrėžia kaip silpnojo meną – tam, kas neturi galios, tenka pasikliauti triukais, gudrybėmis ir vyliais, kurie stipriajam savo ruožtu yra neprieinami ir nederami, nes galia visada yra pernelyg matoma, akivaizdi. „Padaryti taip, kad prastesnis argumentas atrodytų esąs geresnysis. Paradoksalus šios formulės glaustumas išreiškia jėgų ryšį, kuris yra atspirties taškas intelektualiam kūrybingumui, atkakliam, bet drauge ir subtiliam, nenuilstančiam, pasiruošusiam griebti bet kokią galimybę, išsibarsčiusiam po vyraujančios tvarkos teritoriją ir svetimam taisyklėms, kurias nustatė ir primetė nusistovėjusiomis teisėmis ir nuosavybe grindžiamas racionalumas.“<sup>146</sup>

Tad kitaip nei strategijos, kuri remiasi apibrėžta vieta, sąlyginai atsparia laiko poveikiui, taktikos stiprybė yra gebėjimas išnaudoti laiką ir jo teikiamas galimybes, paversti aplinkybes palankia situacija, laike gudriai išdėliotais veiksmais pakeisti primestą erdvės tvarką. Taktinis veiksmas nesukuria savo diskurso. Jo forma – tai pats taktinis „sprendimas, veiksmas ir būdas, kuriuo nutveriamą galimybę“<sup>147</sup>. Kalbant Virno terminais, sėkmingą taktinį veiksma galima pavadinti virtuozišku performansu, kuris nesiekia (ir negali siekti) produkto, bet yra reikšmingas pats savaime.

Kasdienių taktinių veiklų modeliu de Certeau laiko kalbėjimo akta: panašiai kaip vartojimas veikia gamybos, tiekiančios vartojimo produktus, apibrėžtose teritorijose, taip ir šneka (kalbėjimo veiksmas) veikia lingvistinės sistemos

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 36–37.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. xix.

lauke. Pokalbis visada reikalauja reaguoti į konkrečią situaciją, parinkti iš kalbos „produktų“ (žodžių, frazių, sintaksių, intonacijų, nutylėjimų...) tuos, kurie geriausiai tinka šiuo momentu ir kurie geriausiai išnaudoja pašnekovo atvertas galimybes. Pavyzdžiui, vaikščiojimo mieste praktikas de Certeau analizuoja naudodamas retorikos ir komunikacijos mokslų terminus, vaikščiojimo aktą lygindamas su šnekos aktu, o vaikščiojimo „figūras“ – su kalbos figūromis, tropais. Tačiau man čia kur kas svarbiau, kaip vaikščiojimo praktikos pavyzdžiu išryškinama skirtis tarp strategijos ir taktikos. Strateginę miesto planuotojų (architektų, politikų, urbanistų, kartografų) veiklą de Certeau aprašo kaip žvilgsnį iš aukščiau (iš dievo perspektyvos), kuris miestą mato kaip vientisą vaizdą, gatvių, pastatų, trajektorijų tinklą. Šią dievišką poziciją išreiškia populiarī turistinė atrakcija – noras pažvelgti į miesto panoramą iš aukštų pastatų (de Certeau kaip pavyzdį pateikia 110-ąjį aukštą Pasaulio prekybos centre Manhetene, iš kurio galėjai pažvelgti į Niujorką<sup>148</sup>). Anot de Certeau, panoraminis žvilgsnis yra teorinis simuliakras: stebėtojui jis sukuria iliuziją, kad įmanoma pabėgti iš kasdienės judėjimo mieste praktikos, kuri yra miesto gatvių tinklo dalis ir negali būti patiriama atsietai nuo jo, tarsi būtų išorėje. Iš dieviškos perspektyvos miestas viso labo atrodo kaip galimybė – tuo tarpu miestietis, vaikščiodamas mieste – rinkdamasis maršrutus, kirsdamas gatves, pasiduodamas kliūtims ar jas apeidamas, trumpindamas kelią ar klajodamas – aktualizuoja kai kurias galimybes, sukuria naujas, kai kurių išvengia ir nustumia į šešėlį.<sup>149</sup> Visa tai de Certeau laiko taktiniais veiksmais – vaikščiodamas po strategiškai sukurtą teritoriją ir pritaikydamas ją savo poreikiams, miesto vartotojas ją paverčia realia, susieja su konkrečiu laiko momentu, užmezga santykį ir su pačiu miestu, ir su kitais praeiviais.

Nors vartojimą de Certeau vadina gamyba (*poiēsis*), atsižvelgiant į jo apibrėžtas vartojimo ypatybes (vartojimas nesukuria išliekančių produktų, tik patį nuo konkretaus momento neatsiejamą sprendimą), galima veikiau kalbėti apie

---

<sup>148</sup> Pasaulio prekybos centro pastatų kompleksas buvo pastatytas XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje, o Michelio de Certeau knyga prancūzų kalba *L'Invention du Quotidien. Arts de Faire* pasirodė 1980 m., taigi praėjus vos nepilnam dešimtmečiui. Kompleksas, kuriame buvo 2 dangoraižiai (abu 110-ies aukštų) – knygos pasirodymo metu vieni aukščiausių pastatų pasaulyje, sugriautas 2001 m. per teroristinį išpuolį.

<sup>149</sup> De Certeau, *op. cit.*, p. 93, 98.

veiksma, *praxis* (ir pats de Certeau kalba apie „kasdienybės praktiką“), kuris „atlieka (*bricolent*) nesuskaičiuojamas ir be galo mažas dominuojančios kultūros ekonomikos transformacijas, pritaikydamas ją prie savo interesų ir taisyklių.“<sup>150</sup> Toks vartotojas-meistrautojas (pranc. *bricoleur*) nepaliaujamai kuria ir perkuria ryšius tarp žmonių ir daiktų, tačiau čia svarbiausia – ne meistravimo rezultatas, ir juo labiau ne medžiagos, naudojamos meistraujant (t. y. produktai, kuriuos primeta dominuojančios produkcijos sistemos), bet tai, *kaip* vartotojas vartoja tai ir manipuliuoja tuo, ko jis pats nesukūrė. Vartojimą (arba naudojimą) apibūdina jo „brakonieriška, nelegali prigimtis, nenuilstama, bet tyki veikla, trumpai tariant – tariamas nematomumas, nes jo raiška – ne savi produktai <...>, bet menas naudoti tuos, kurie jam buvo pristesti“<sup>151</sup>. Vartojimas, kaip ir kalbėjimas, visada priklauso nuo faktinių aplinkybių, tačiau kartu jis yra saitas, kuris šias aplinkybes susieja į konkrečią situaciją – kaip kad šnekos aktas, kuris tuo pačiu metu yra ir kalbos vartojimas, ir drauge jos realizacija laike ir erdvėje<sup>152</sup>.

Taktikos, kaip galimybių meno, apibrėžimas skatina mus grįžti prie šiuolaikinės gamybos ir Paolo Virno išskirtų jos ypatybių. Kaip jau minėta anksčiau, Virno teigia, kad postfordistinis darbas perėmė politiniam veiksmui būdingas savybes, ir užuot dirbęs su tuo, kas konkrečiu, numatoma, kartoja, atsidūrė neapibrėžtumo, nenumatomumo ir kintančių galimybių lauke. Iš šiandieninio darbuotojo reikalaujama mobilumo, gebėjimo įsitraukti į netikėčiausius pokalbius, pritapti įvairiose darbo aplinkose, lanksčiai pereiti nuo vienokio prie kitokio taisyklių derinio, lingvistinio paslankumo ir laisvumo, mokėjimo išnaudoti galimybes<sup>153</sup>. Oportunizmas – taip Virno pavadina visą šių savybių rinkinį, palikdamas nuošaly neigiamą termino konotaciją ir akcentuodamas jo etimologiją: oportunistas yra tas, kuris moka pasinaudoti palankia proga, pagriebti galimybę (angl. *opportunity*). Oportunistas geba išnaudoti įvairias galimybes, siekia artimiausios ar jam palankiausios, o atsiradus naujai progai, naudoja ją ir lengva ranka atsisako senosios. Pasak Virno, taip apibrėžtas oportunistinis elgesys atsirado ne gamybos ir darbo

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. xiii–xiv.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>153</sup> Virno, *op. cit.*, p. 84–86.

sferoje – pirmiausia jis yra būdingas laisvalaikio vykstančiai socializacijai, bendravimui. Būtent čia tradiciškai buvo susiduriama su netikėtais posūkiiais, nuolatinėmis naujovėmis, netvarumu, galimybėmis ir pasiūlymais (kai tuo tarpu darbo sferą apibrėžė stabilumas, numatomumas, standartizacija, ritmas – būtent taip suprantama fordistinė gamyba).

Taigi tikrojo oportunisto šaltinis yra kasdienybėje naudojamos taktikos, apie kurias kalba de Certeau: kai vartotojui tenka nuolat kūrybingai perkurti ryšius tarp žmonių ir daiktų, naudojantis atsiveriančiomis spragomis ir progomis. Virno prasme kasdienis vartotojas būtų oportunistas *par excellence*. De Certeau ir Virno teorijų ryšį rodo ir tai, kad abu jie ypatingą dėmesį skiria kalbos aktui, laikydami jį atitinkamai kasdienių praktikų ir šiuolaikinės gamybos modeliu, o Virno – dar ir pačiu šiuolaikinio darbo pagrindu. De Certeau ir Virno požiūrį į šnekos aktą skiria tai, kad pirmasis kalba apie klasikinę kalbos ir šnekos skirtį, šnekos aktą laikydamas kalbos (sistemos) realizacija ir tuo pačiu modifikacija. Virno, tuo tarpu, mano, kad šnekos aktas realizuoja ne konkrečią kalbą, bet patį bendriausią šnekėjimo gebėjimą, ir paverčia jį individualiu – juk jokia istorinė kalba, kaip teigia Virno, niekada neišbaigia visų šnekėjimo gebėjimo (kuris yra grynas potencialas) teikiamų galimybių.

Kaip Virno teiginius galima aprašyti naudojant de Certeau apibrėžtus terminus? Iš esmės galima sakyti, kad Virno teigia, jog šiuolaikinė gamyba, kuri tradiciškai buvo strategijos sritis (turinti savo subjektą – gamintoją, savo teritoriją – rinkos nišą, savo ritmą, savo struktūrą, savo darbuotojus, savo klientus, savo konkurentus ir t. t.), ėmė naudotis kasdienei praktikai būdingomis taktikomis. Ji prarado stabilumą ir apibrėžtumą, tapo lanksti, judi, keliaujanti iš vienos teritorijos į kitą, ėmė vertinti tokius darbuotojus, kurie ne ritmingai atlieka apibrėžtas užduotis, bet prisitaiko prie galimybių, lengvai keičia vaidmenis, sugeba derinti ir kurti naujus ryšius tarp objektų ir žmonių. Panašu, kad ir de Certeau nujautė šį taktikų išvešėjimą strategijos lauke, kalbėdamas apie tai, kad technokratinis racionalumas paskatino taktinių praktikų gausėjimą ir erdvinį išsklidimą: nutraukusios ryšius su tradicinėmis bendruomenėmis, kurios ribodavo jų veiklą, taktikos „klajoja iš vietos į vietą“. Kartu keičiasi ir strategija – jei anksčiau ją apibrėžė tai, kas „sava“, kaip

priešprieša visam kam kitam, dabar „sava“ tapo viskuo.<sup>154</sup> Suprasti, ką de Certeau norėjo pasakyti šiuo mįslingu pasažu – nelengva; vis dėlto manau, kad čia kalbama apie itin išsiplėtusius vartojimo ir gamybos laukus didmiesčio kultūroje. Vartojimo praktikos, kurios tradiciškai vykdavo tam tikros bendruomenės ribose (kaimynystės, šeimos, mokyklos ir pan.), išsibarsto po įvairias teritorijas ir tiesiogine, ir perkeltine prasme (pvz., užuot apsipirkęs kaimyninėje parduotuvėje, miesto gyventojas važinėja po skirtingus prekybos centrus ieškodamas to, kas geriausiai atitinka tos akimirkos poreikius). Šios išsibarsčiusios vartojimo taktikos tuo pačiu tampa ir gamybos dalimi, nes, sekant Virno mintimi, postfordistinis darbuotojas bet kokios neformalios komunikacijos ir veiklos metu mezga santykius ir kuria žinias, kurias išnaudoja šiuolaikinė produkcija.

Jei de Certeau vartojimo praktikas laiko mažomis rezistencijos priešgalios sistemas formomis, tai Virno atrodo pesimistiškesnis – šias rezistencines taktikas jis mato pačiame šiandienės gamybos, t. y. strateginės sistemos, lauke, tačiau ne kaip pasipriešinimo, griovimo elementą, bet kaip nusavintą ir paverstą sistemos dalimi. Kasdienės taktikos „gudrybės, progos ieškantis trapumas, brakonieriškumas, nelegali prigimtis ir nesibaigiantis murmėjimas“ yra šiuolaikinės gamybos veikimo forma ir jos pelno šaltinis. Panašią tendenciją galima išvelgti ir Pascalio Gieleno tekstuose, kai jis rašo apie „meninės daugumos niurnėjimą“ – šiandienos meno (menininkų) sceną, pripildytą prieštarų reikšmių ir išaugusią tiek, kad iš periferinio fenomeno ji tampa centru: „Kūrybinis dūzgesys, kurį jis [de Certeau] aptiko kultūros pasaulio pakraščiuose, tapo meninio ir ekonominio gyvenimo centru – kaip antai sužydėjusioje kultūros ir kūrybinėje industrijoje“. Todėl prieštarai skamba tolesnė Gieleno viltis, kad šis meninis murmesys galėtų būti kukli rezistencijos forma – „atsisakymas paklusti ekonominei ar medijų logikai“<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> De Certeau, *op. cit.*, p. 40–41.

<sup>155</sup> Gielen, *op. cit.*, p. 14.

#### 2.1.4. Performatyvumas ir kartotė gamyboje

Norint suprasti, ką galėtų reikšti tai, jog šiuolaikinė gamyba yra „performatyvi“, reikia apibrėžti „performanso“ ir „performatyvumo“ sampratas ir – ypač svarbu – jų skirtį. Šios sampratos taip pat svarbios kalbant apie performanso ir veiksmo santykį.

Jau aukščiau minėjau, ką performatyvumo samprata reiškia kalbos filosofijoje, konkrečiai J. L. Austino, sukūrusio *performatyvo* terminą, darbe *How to Do Things with Words (Kaip kurti daiktus žodžiais, 1962)*. J. L. Austinas performatyvius teiginius atskyrė nuo ką nors teigiančių, konstatuojančių, aprašančių teiginių (taigi nuo referencinės kalbos funkcijos), apibrėždamas pirmuosius kaip tuos, kurie teigdami drauge ir *atlieka* veiksmą, kurį teigia. Austinas pabrėžia, kad šis tiesioginis ryšys tarp pasakymo (laike išstartos frazės) ir veiksmo egzistuoja ne bet kada, tačiau esant tinkamoms aplinkybėms (pvz., pasakymo subjektas turi būti įgaliotas atlikti veiksmą, pasakymą turi lydėti kiti veiksmai ir žodžiai, ar kitų asmenų veiksmai ir žodžiai, ir pan.)<sup>156</sup>. Kitaip tariant, ir aplinkybės, kuriomis ištariamas pasakymas, ir patys žodžiai turi atitikti tam tikras konvencijas, kad ryšys tarp pasakymo ir veiksmo būtų užmegztas ir pasakymas įgytų performatyvią galią.

Būtiną performatyvų konvencionalumą, kuri pabrėžė Austinas, tapo pagrindu vystant performatyvumo teoriją už kalbos filosofijos ribų. Filosofė ir lyčių studijų teoretikė Judith Butler išplėtojo performatyvumo sampratą, apibrėždama ją kaip diskurso funkcionavimo būdą, ir pagrindė jos taikymą socialiniame kontekste. Savo knygoje, tarp jų *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (Giminės bėda: feminizmas ir tapatybės nuvertimas, 1990)*, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“ (Reikšmingi kūnai: apie diskursyvias „lyties“ ribas, 1993)*, *Excitable Speech: A Politics of the Performative (Jaudri kalba: performatyvo politika, 1997)*, ji kalba apie performatyvumą ne kaip apie tam tikrų pasakymų ypatybę, bet kaip apie visiems diskursams bendrą būdą, kuriuo jie konstruoja ir palaiko kolektyvines subjektyvybes ir tapatybes. Performatyvumu ji vadina nuo konkretaus veikiančiojo subjekto atskirtą diskursyvią praktiką, paremtą nuolatiniu

---

<sup>156</sup> J. L. Austin, *op. cit.*, p. 8.

citavimu ir kartojimu. Pasak Butler, per šią praktiką diskursas kuria rezultatus, kuriuos jis pats ir įvardina, – panašiai kaip Austino aprašytas performatyvus pasakymas atlieka tai, ką pasako (sakydama „Aš pažadu“, tai sakau ir darau tuo pačiu pasakymu). Kadangi pagrindinė Butler tyrimų tema yra lyčių sampratos ir politika, jos teiginį galima paaiškinti remiantis lyties pavyzdžiu. Anot Butler, lytis yra performatyvi – t. y. ji nėra savaime būdinga subjektui, tačiau yra kuriama ir atliekama. Tačiau tai nereiškia, kad lytį kuria ir atlieka individas (tarsi jis galėtų laisvai pasirinkti, kurią lytį „atlikti“) – veikiau atvirkščiai, pats lyties diskursas, vėl ir vėl atkartodamas normas, konvencijas, apribojimus (arba būtinas sąlygas, apie kurias kalbėjo ir Austinas), kuria lytinį individą (vyrą, moterį, gėjų ir t. t.). Individualūs veiksmai niekada neturėtų performatyvios (subjektą ir kolektyvinę tapatybę konstruojančios) galios, jei jie nebūtų atpažįstami kaip priklausantys tam tikram diskursui, jei jie nebūtų praktikos, atsietos nuo subjekto individualios valios, jei nebūtų citatos ir kartotės.<sup>157</sup> Panašiai ir Austino cituojamas pasakymas „Imu tave į žmonas...“ turi performatyvią galią atlikti veiksmą, užmegzti santuokos ryšį todėl, kad jis yra tam tikra formulė, istoriją turinčios praktikos citata, o ne todėl, kad išreiškia konkretaus individo valią. Todėl performatyvumas Butler prasme reiškia ne atskiro veiksmo ypatybę, bet diskurso gebėjimą išlaikyti, dauginti ir reprodukuoti save per individų veiksmus, elgesį, pasakymus ir pasirinkimus.

Koks šiame Butler apibrėžime sąvokų *performatyvumas* ir *performansas* santykis? Performatyvumą ji apibrėžia kaip diskurso funkcionavimo *ypatybę*, būdą, kuriuo diskursas, atkartodamas ir cituodamas konvencijas, normas ir apribojimus, kuria ir palaiko tapatybes, kurias pats ir įvardina. Tuo tarpu performansas, anot Butler, yra diskurso vykdoma ritualizuota produkcija – tad vėlgi, performansas nėra pavienis aktas ar įvykis, nes būdamas toks jis nepriklausytų laike ir erdvėje besitęsiančiai kartotės „grandinei“. Individualus aktas yra neapibrėžtas, jis pavaldus netikėtumui ir išreiškia individo valią, o performansas yra ritualas, kurį diskursas riboja ir varžo, bet drauge per šiuos ribojimus ir sukuria sąlygą jam egzistuoti. Performansas Butler teorijoje (kitaip, nei leistų manyti šios sąvokos vartoji-

---

<sup>157</sup> Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. Routledge, 1993, p. 23, 104, 116.

mas meno, ypač vizualiojo, kontekste) reiškia vėl ir vėl atsikartojančių aktų grandinę.<sup>158</sup>

Tai, kad diskursas apibrėžia ir nuolat kartodamas(is) kuria subjektyvibes (kaip antai lyčių tapatybes), nereiškia, kad subjektas nebelaikomas valios ir intencijos šaltiniu. Veikiau performatyvumas yra suprantamas kaip būtina sąlyga subjektui, vadinasi, ir subjektyviai valiai atsirasti. Kaip teigia Butler, tai, kad diskursui reikalinga nuolat save kartoti ir palaikyti, tik įrodo, kad normų, konvencijų ir apribojimų *materializacija* niekada nepavyksta tobulai, nebūna išbaigta, o performanso, atgaminančio šias normas, diskursas niekada nepajėgia iki galo apibrėžti ir kontroliuoti.<sup>159</sup> Iš to išplaukia, kad tai, ką Butler vadina kartote (angl. *reiteration*), nereiškia kopijos: kaip minėta aukščiau, normos ir apribojimai niekada neįkūnijami pilnai, iki galo – kitaip tariant, tariamas idealus tapatybės modelis niekada nebūna įgyvendinamas praktikoje. Lygiai kaip performatyvus pasakymas visada yra *kitas* veiksmas, kitas subjektų ryšys, o ne to paties veiksmo ir ryšio kopija (pvz., kita santuoka, kitas pažadas ir t. t.), taip ir nuolatinė performanso (pvz., lyties) produkcija vyksta per naujus veiksmus, naujus gestus, naujus pasakymus.

Šia prasme įdomu palyginti performanso studijų teoretikės Peggy Phelan performanso sampratą su Butler performatyvumo idėja. Phelan sritis yra performatyviųjų menų studijos ir ji kalba apie tai, koks yra performanso statusas vizualiųjų menų kontekste, tuo tarpu Butler sritis – socialiniai „performansai“. Jų sampratų sugretinimas leidžia išryškinti kai kurias ir socialiniuose moksluose, ir vizualumo studijose vartojamų sąvokų problemas. Jeigu Butler teigia, kad būtina performatyvumo sąlyga yra kartotė ir citavimas, tai Phelan pabrėžia (meninio) performanso vienkartiškumą: jis esąs nereprodukuojamas ir nedokumentuojamas, jis išnyksta žiūrovo atmintyje, taip išvengdamas reguliavimo ir kontrolės.<sup>160</sup> Pasak Phelan, ir performansui, ir performatyviam kalbos aktui bendra tai, kad nė vienas jų negali būti reprodukuojamas ar atkartojamas – mėgindami reprodukuoti performatyvų pasakymą, paverstume jį konstatuojamuoju (aprašančiu ir teigiančiu) pasakymu (pvz., sakydama „Aš pasakiau: Pažadau tau“, konstatuoju faktą, tačiau

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>160</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 2005, p. 147–148.



veiksmo neatlieku, naujo pažado neduodu). Manau, šis Phelan teiginys šiek tiek glumina, todėl jos mintį patikslinčiau taip: neįmanoma reprodukuoti ne paties pasakymo, bet juo užmezgamo performatyvaus ryšio tarp šnekos ir veiksmo. Arba pasakymas virsta konstatuojančiu ir šis ryšys išnyksta, arba, kai cituojamas tas pats pasakymo ir veiksmo ryšio modelis, užmezgamas jau *naujas* ryšys (pvz., duodant naują pažadą).

Phelan performanso apibrėžimas iš principo atitinka tą, kuriuo Virno remia savo postfordistinės gamybos teoriją: jai performansas irgi yra veiksmas, reikalaujantis publikos (riboto skaičiaus žmonių konkrečiu laiku konkrečioje vietoje) ir nesiekiantis produkto, taigi neproduktyvus bei nereproduktyvus (nereprodukuojamas) ir pavaldus netikėtumams bei progoms. Taigi Phelan performanso esmė laiko laiko ne meno *kūrinių* (apibrėžtą ir suplanuotą produktą), bet patį įvykį, arba tai, ką teatro ir performanso teoretikė Erika Fischer-Lichte apibrėžia kaip *atlikimą*: čia ir dabar mezgamą autopoetinę grįžtamojo ryšio tarp aktorių (atlikėjų) ir žiūrovų kilpą, priešpriešintą pastatymui – iš anksto parengtam projektui. Pastatymas, anot jos, yra koncepcija, o atlikimas – kūniškas (taigi – konkretus ir pavaldus aplinkybėms) aktorių ir žiūrovų buvimas drauge, sukuriantis laikiną bendruomenę.<sup>161</sup> Vis dėlto reikia suprasti, kad Phelan, rašydama apie įvykį kaip vienintelę performanso formą, oponuoja potencialiai tokio įvykio komodifikacijai (pavertimui meno *kūriniu*), o Fischer-Lichte, kalbėdama labiau iš teatrologinės perspektyvos<sup>162</sup>, formuoja savo performatyvo estetiką kaip alternatyvą į pastatymą, režisieriaus koncepciją ir spektaklio (performanso) reikšminę struktūrą orientuoti analizei. Atsižvelgiant į šias abiejų teorijų politines intencijas, manau, performanso vienkartiškumo nereikėtų suprasti tiesiogine prasme: scenos menų performansas (spektaklis, koncertas, šokis) iš esmės visada, o vaizduojamųjų menų performansas – neretai yra (kažko) *atlikimas* ir ta prasme, kad jis kartoja tam tikrą numanomą modelį. Pavyzdžiui, Hansas-Thiesas Lehmannas savo postdraminio teatro studijoje pabrėžia, kad šiuolaikinis aktorius, net ir rodydamas, kad jo *buvimas*

---

<sup>161</sup> Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika* (iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė), Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 51, 83.

<sup>162</sup> Nors tarp jos analizuojamų pavyzdžių vyra nemažai vaizduojamųjų menų performansų, nesunku pastebėti, kad ji renkasi tuos atvejus, kuriuose ryškus tam tikras teatralumo matmuo, pvz., 7–8-ojo dešimtmečių kūno performansus.

(o ne, tarkim, draminis tekstas) yra pirminė estetiinė medžiaga, ne tik „siekia nepakartojamų akimirku, bet jas ir *kartoja*“<sup>163</sup>. Suprantant atlikimą kaip modelio kartotę, atsiranda bendrumų su Butler socialinio performanso apibrėžimu. Performansą turime suprasti ne kaip individualų, pavienį aktą, unikalų atlikimą, kuris iki tam tikro laipsnio yra pavaldus netikėtumui, bet kaip pačią tokių aktų produkciją, kurią valdo ne individuali atlikėjo valia, bet diskursas (ar tai būtų socialinis, ar estetiškas diskursas, ar abu drauge), tam tikras modelis, kurį bando atkartoti, tačiau niekad iki galo „sėkmingai“, individualus atlikimas. Šiuo požiūriu atlikimas visada pavaldus *čia ir dabar* momentui (konkrečioms aplinkybėms, konkretiems dalyviams), tačiau drauge yra neatsiejamas nuo kitų buvusių ir būsimų kartočių.

Ar įmanoma įsiterpti į šią produkcijos liniją ir pakeisti tą numanomą „modelį“? Butler teigia, kad performatyvumas gali ne tik varžyti ir primesti normas, jis gali ir išlaisvinti, turėti politinę galią: pavyzdžiui, perdėti, parodijuojantys performansai (pvz., persirengimai kitos lyties drabužiais (angl. *drag*)) gali ištraukti į paviršių ir dekonstruoti konvencijas (nors nevisada), kurias kasdienis, įprastas performansas slepia ir maskuoja<sup>164</sup>. Sprendžiant konvencijų keitimo problemą man vaisinga atrodo skirtis tarp veiksmo ir performanso, kurią pagrindžia performanso teoretikės Bojana Cvejič ir Ana Vujanovič savo knygoje *Public Sphere by Performance* (liet. *Viešoji sfera per performansą*). Remdamosi režisieriaus ir performanso teoretiko Richardo Schechnerio apibrėžimu, kad veiksmas reiškia darymą, o performansas – darymo rodymą (ar veikiau, darymą ir rodymą tuo pačiu metu, sąmoningai suprantant veiksmo viešumą), ir Austino performatyvų teorija, jos apibrėžia performansą kaip veiksmą, „kuris, nors ir gali turėti poveikį bei sukurti naujas socialines situacijas, vis dėlto negali keisti paties konteksto, nes jis priklauso nuo sąlygų, konvencijų, protokolų ir procedūrų, kurios jau yra priimtos ir veikia konkrečiame socialiniame kontekste“. Vadinasi, net jeigu performansą ir išreiškia kaskart naujai užmezgamas socialinis ryšys (kaip antai Austino pavyzdžiuose – nauja santuoka, naujas pažadas – įsipareigojimas kitam, krikštu į krikščionių bendruomenę įrašomas kūdikis ir t. t.), jis viso labo cituoja numatomą diskursyvinį

---

<sup>163</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdraminis teatras* (iš vokiečių k. vertė Jūratė Pieslytė), Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

<sup>164</sup> Butler, *op. cit.*, p. 125.

tokio ryšio modelį. Tuo tarpu „(politiniu) veiksmu gali būti laikoma veikla, kuri skatina atsirasti sąlygas, reikalingas jam tapti performatyvu“.<sup>165</sup> Taigi performansas, kaip ir performatyvi frazė, veikia apibrėžtomis sąlygomis, kurias keisti yra ne jo galioje – pakeitęs sąlygas jis nebepaklus jį patį valdančiai performatyvumo logikai. Performansas steigia situacijas ir ryšius, o veiksmas, kaip jį apibrėžia Cvejič ir Vujanovič, keičia patį kontekstą, sąlygas, procedūras. Svarbu tai, kad dėl savo pastovumo ir apibrėžtumo, tik performansas gali būti forma, kuria įtvirtinamos bet kokios diskursyvosios praktikos, todėl veiksmas visada siekia performatyvumo, t. y. jis stengiasi įtvirtinti naujas konvencijas, apribojimus, modelius, kuriais remtūsi (socialiniai) performansai. Taigi galima numanyti, kad ir pertekliniai, parodijuojantys performansai, ir nepavykę, įprastų konvencijų neatitinkantys performatyvai gali turėti politinę galią ir tapti veiksmais, įsteigiančiais naują diskursą. Todėl skirtis tarp performanso ir veiksmo yra sąlyginė, nes praktikoje veiksmas ir performansas dažnai būna persipynę: pasak Cvejič ir Vujanovič, „daug viešų veiklų prasideda kaip veiksmai ir virsta performatyvais, arba prasideda kaip performatyvai ir socialinio proceso bėgyje tampa veiksmais“<sup>166</sup>. Tai ypač ryšku ribinėse socialinio-politinio virsmo situacijose, kai keičiantis politinei sistemai įsteigiamos ir naujos socialinės konvencijos, ieškoma naujų tapatybių (pvz., Cvejič ir Vujanovič teigia, kad posocialistinėje Jugoslavijoje socialistinę tapatybę pakeitė serbiško nacionalizmo diskursas, ir nagrinėja, kaip jis buvo įtvirtintas viešumoje per tam tikrus atsikartojančius performatyvius aktus (susirinkimus, viešas kalbas, šventes)).

Performatyvumo kaip kartotės, o performanso – kaip diskurso produkcijos būdo sampratos leidžia dar kartą permąstyti Virno teoriją. Jei *reprodukcija*, kaip savybę, priskirsime tradiciškai suprantamai gamybai (techniniam procesui, kurį atkartojant gaunamas daugiau mažiau toks pats produktas), tai *kartotė* būtų būdinga veiksmo sričiai, kuri remiasi ne techniniais procesais, bet konvencijomis, normomis, ribojimais ir draudimais. Tuomet, jei sutiksime su Virno, kad gamyba tampa panašesnė į veiksmą ir diskursyvi (t. y. įdarbina šneką ir tarpasmenines sąveikas kaip savo *modus operandi*), o ją palaiko nebe apibrėžti techniniai procesai ir

---

<sup>165</sup> Cvejič, Vujanovič, *op. cit.*, p. 30.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 31.

operacijos, bet kolektyviniai performansai, tai reiškia, kad jos plėtros ir stabilumo sąlyga yra ne tiek nuolatinė gaminių (re)produkcija, kiek kooperacijos ir santykių modelių kartotė. Performatyvumo principas reikalauja, kad šis kartojimas, net ir atliekamas individualiai, būtų kolektyvinis. Virno irgi pabrėžia, kad šiuolaikinėje gamyboje (kitaip, nei scenos menuose, kur atlikėjas aiškiai skiriasi nuo auditorijos) „kiekvienas individas *tuo pat metu* yra ir atlikėjas, ir publika: jis atlieka (*performs*) individualiai ir drauge asistuoja kitų performansams“<sup>167</sup>.

Reziumuojant tai, kas buvo pasakyta aukščiau, šiuolaikinę gamybą galima apibūdinti kaip: viešą – nes ji vyksta tik kaip nuolatinė interakcija ir kooperacija; lingvistinę, nes jos pagrindas yra neformali kalbinė sąveika; taktinę, nes jos produktyvumas slypi ne ilgalaikėse, apibrėžtose, su vieta susietose strategijose, bet erdvėje išsibarsčiusiose, su konkrečiais laiko momentais susijusiose kasdienėse taktikose; performatyvią, nes ji save palaiko ir plečiasi ne per techninę reprodukciją, bet per interakcijos ir santykių kartotę – netobulą, peržaištą, individualizuotą kooperacijos modelių citavimą. Tai toli gražu nereiškia, kad šiuolaikinė gamyba nustoja gaminti materialius produktus (net jeigu ir sutiksime, kad vis didesnę produkcijos dalį sudaro nemedžiaginės paslaugos) – veikiau tai, kad būdas, kuriuo šie produktai įgauna savo galutinį pavidalą, yra panašesnis į sau pakankamas veiksmo ir kasdienės sąveikos sritis. Kitame skyriuje aptarsiu, kaip taip apibrėžtas gamybos modelis leidžia atkreipti dėmesį į meno, kaip vienos gamybos formos, pokyčius, konkrečiai – susijusius su dalyvavimo praktikomis, bei juos analizuoti.

## 2.2. Veiksmo ir gamybos dialektika dalyvavimo praktikose

Nors šiame skyriuje rašysiu tik apie dalyvavimą pasitelkiančias meno praktikas, panašu, kad apie *poiēsis* ir *praxis* dialektiką mene galima kalbėti jau nuo XX a. pradžios. Tokie moderniojo meno ir avangardo reiškiniai, kaip techninis reprodukuo-

---

<sup>167</sup> Alexei Penzin, Paolo Virno, „The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work“, in *Mediations*, Vol. 25, No. 1, Fall 2010, p. 83.

jamumas, *ready-made*'as, hepeningas, performansas ir kt., ir su jais susijusios meno teorijos sąvokos, kaip antai meno objekto dematerializacija ar atviras kūrinys, signalizuoja apie meno slinktį iš gaminių srities į veiksmų sritį. Žiūrovo ir jo santykio su menininku įtraukimas į meno kūrimo procesą ir patį meno kūrinį, mano nuomone, išreiškia tam tikrą šio kismo viršūnę, iš kurios galima naujai apžvelgti visą gamybos ir veiksmo dialektikos moderniajame ir postmoderniajame mene istoriją. Kai kurios čia paminėtos meno istorijos koncepcijos (reprodukuojamumo ir *ready-made*'o) bus panaudotos bei pritaikytos ir šiame disertacijos skyriuje greta aprašytųjų ankstesniajame (kasdienių taktikų, performanso ir performatyvumo, kartotės). Jos padės dalyvavimo taktikas mene apibrėžti per gamybos ir veiksmo santykio prizmę ir permąstyti kai kurias problemas, su kuriomis susiduria dalyvavimą mene teorizuojantys menotyrininkai.

### **2.2.1. Dalyvavimas ir žiūrovo sandoris su menininku**

Politikos teoretikų Paolo Virno ir Michaelo Hardto bei Antonio Negri teorijomis besiremiantis sociologas Rudi Laermansas teigia, kad meninės kolaboracijos pagrindas ir sąlyga yra tam tikras *bendrumas* (angl. *the common*), kurį sudaro patys bendriausi žmogaus gebėjimai „mąstyti, jausti, kalbėti, judėti“ – Virno tai, kaip jau minėjau anksčiau, vadina bendruoju intelektu. Todėl, kaip teigia Laermansas, *bendra* visų pirma yra ne kolaboracijos siekis, bet tai, kas jau duota, kas įgalina patį bendradarbiavimą ir yra čia dar prieš konkrečiam bendradarbiavimo projektui prasidedant. Kitaip, nei tradiciniame darbo pasidalijime, kuriame išnaudojami konkretūs specializuoti individų įgūdžiai, o rezultatai būna daugiau mažiau apibrėžti iš anksto, meninę kolaboraciją grindžia universalūs intelektiniai gebėjimai, kurie būtent konkrečiam čia ir dabar vykstančio bendradarbiavimo metu įgauna savitą raišką: „Vėl ir vėl gimsta nauja mintis, kitas jausmas ar kitoks galimas komunikacinis indėlis.“ Todėl, pasak Laermanso, bendradarbiavimo projektą visada

veda ne iš anksto apibrėžtas rezultatas, bet bendras tikslas ir viltis savitos pridėtinės vertės, kurios neįmanoma iš anksto konkretizuoti<sup>168</sup>.

Taigi Laermansas bendradarbiavimą apibrėžia kaip tam tikrą idealą, kuris niekada nėra čia – kolaboracija visuomet suprantama tik kaip dar „būsimi“, kažkas, ko bendradarbiaujantys individai viliasi ir siekia, nepaisant to, kad jie jau iš anksto yra vienijami „bendrumo“, išankstinės kolaboracijos sąlygos. Laermanso svarstymai, viena vertus, dar kartą patvirtina tai, kad į bendradarbiavimą turime žvelgti kaip į performatyvų: kolaboracija nėra savaime būdinga sąveikaujantiems individams, individai ją nuolat atlieka – kaip tam tikrą modelį, bet tuo pačiu, kaip niekados nepasiekiamą idealą, vardan kurio sąveikaujama. Kita vertus, tokia bendradarbiavimo, kaip nuolat atidėliojamo, samprata, mano požiūriu, išreiškia ir tam tikrą frustraciją, kuri lydi ir Virno bei Laermanso teorijas, ir bendradarbiavimo praktikas teorizuojančius menotyros diskursus, aptartus 1-oje dalyje. Kooperacija, kuri investuoja didelę dalį savo infrastruktūros, apmokamo bei neapmokamo darbuotojų darbo laiko ir formalios bei neformalios darbuotojų ir ne darbuotojų interakcijos (nepaliaujamai mezgančio ryšius darbuotojo įvaizdis) į savęs pačios (t. y. kooperacijos) tobulinimą, gali atrodyti ir kaip amžinai nepavykstantis performatyvas, nuolat tik besiruošiantis veiksmui, galutiniam naujo ryšio užmezgimui. Panašų nepasitenkinimą galima pastebėti ir, tarkim, Grantu H. Kesterio darbuose, kai jis kritikuoja ne vieną kolaboracinį meno projektą už nepakankamai tobulą, nelygiavertišką, neempatišką arba pernelyg empatišką interakciją tarp dalyvių. Tobulos sąveikos laukimas skatina nuolat atidėti ir kritinį meno kūrinio, kaip produkto, vertinimą, vertinant tik iki galo nepavykstantį bendradarbiavimo performansą.

Įdomu tai, kad Laermanso „nujaučiamas“ bendradarbiavimo idealas kaip šešėlis lydi turbūt daugumą apie bendradarbiavimo ir dalyvavimo tendencijas šiulaikiniame mene rašančių tekstų. Pirmojoje disertacijos dalyje pabrėžiau, kad būtina skirti dalyvavimą, kaip skėtinį terminą, aprėpiantį labai įvairias žiūrovų ir

---

<sup>168</sup> Rudi Laermans, „Artistic Collaboration and the Promises of Communalism“, lecture, 23.02.2011, in *Tanzquartier Wien*, [interaktyvus]: [fabricoftrust.files.wordpress.com/2012/05/vortrag\\_rudi\\_laermans\\_tqw3.pdf](http://fabricoftrust.files.wordpress.com/2012/05/vortrag_rudi_laermans_tqw3.pdf), [žiūrėta: 2013-03-29]. Taip pat žiūrėti: *Idem*, „Being in common: Theorizing artistic collaboration“, in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts, Special Issue: On Labour*, Vol. 17, Issue 6, 2012, p. 94–102.

neprofesionalų įtraukimo strategijas, ir bendradarbiavimą, kuris būtų tik vienas tokio dalyvavimo modelis, kuriam paprastai būdingas horizontalios, lygiavertės, įtraukiančios, bet ne deindividualizuojančios interakcijos siekis. Hardtas su Negri, taip pat Virno vartoja frazę „veikti išvien“ (angl. „acting in common“), kurios apibrėžimas (būti skirtingais, bet veikti drauge) glaustai apibūdina tokį idealų bendraveikos modelį. Būdamas bendradarbiavimo projektų siekiamybė, idealios bendraveikos samprata yra tai, nuo ko atsispiria net ir, sakytume, neigiantys dalyvaujamojo meno projektai, tokie, apie kuriuos daug rašo Claire Bishop. Projektams, kurie dalyvavimo strategijas naudoja ne siekdami idealios sąveikos, bet atvirkščiai, tam, kad atkartotų ir į paviršių iškeltų susvetimėjimo struktūras, idealus bendrabūvis (veikimas išvien) irgi atrodo niekada nepasiekiamas horizontas, tačiau nepaisant to, jis yra esminė projekto sąlyga, nematoma sudedamoji dalis. Tai, kas skiria tokius „teigiančius“ ir „neigiančius“ projektus, yra veikiau būdas, kuriuo jie siekia bent dalinai priartėti prie niekada neįvykstančio bendraveikos idealo: pirmuoju atveju – nuolat repetuojant bendraveiką, antruoju atveju – sutirštintai reprodukuojant susvetimėjimą ir išryškinant jį grindžiančias konvencijas, kurias kasdieniai socialiniai performansai maskuoja (kaip Butler aprašytuose persirengimo (*drag*) performansuose, kur perteklinis lyties apsektų išryškinimas tampa įtvirtinto lyčių diskurso parodija).

Vizualiųjų menų kontekste Laermanso, rašančio iš esmės apie šokio projektus, požiūris į bendradarbiavimą atrodo labiau būdingas scenos menams ir neaprėpiantis bendradarbiavimo praktikų įvairovės. Nors ir pastebi, kad jokia kolaboracija neišvengia nedarnos ir priešiško, neatsiejamo nuo natūralios bendradarbiavimo metu vykstančio individualizacijos proceso (bendrujų gebėjimų *savitėjimų*) eigos, jis bendradarbiavimą laiko nehierarchine lygiųjų interakcija (kitaip, nei, pvz., tradicinį darbo pasidalijimą) – t. y. apie kolaboraciją iš esmės galvoja tik kaip apie profesionalų, dirbančių kartu iki *viešo atlikimo* (nors į bendradarbiavimą ir žvelgia kaip į atliekamą čia ir dabar), santykį. Tuo tarpu šiuolaikiniame mene, netgi ir teatre<sup>169</sup>, bendradarbiautojų santykis ne visada būna nehierarchiškai iš-

---

<sup>169</sup> Žr. Erikos Fischer-Lichte's pateikiamus teatro spektaklių, pagrįstų aktyviu santykiu su žiūrovais, pavyzdžius (Christoph Schlingensiefel, Richardo Schechnerio, Felixo Ruckerto ir kitų režisierių) (Fischer-Lichte, *op. cit.*, 2013).

sklidęs<sup>170</sup>, kaip kad teigė Laermansas. Galvojant apie vizualiųjų menų kontekstą galima sąlyginai išskirti keletą „bendradarbiautojų“ tipų, kuriems, siekdama išlaikyti bendrumą nusakančią žodžio šaknį, parinkau *bendražygių*, *bendrininkų* ir *bendrautojų* pavadinimus. *Bendražygiais* vadinu menininkus, kurie buriasi į (dažniausiai) ilgalaikius kolektyvus suvienyti tikėjimo meno galia, siekio išjudinti ir šokuoti. *Bendražygiai* paprastai siekia apibrėžto tikslo ir dirba ranka rankon, jie – tai tikrieji kolaboruotojai neutraliaja šio žodžio prasme. Galbūt pasirinktas epitetas rėžia akį pernelyg pakilia politine retorika – bet nesunku pastebėti, kad menininkų (kultūros veikėjų, aktyvistų...) būrimasis į grupes suintensyvėja būtent kritinėse ar slenkstinėse sociopolitinėse situacijose<sup>171</sup>. *Bendrininkai* – tai žiūrovai ar į projektą įtrauktos socialinės bendruomenės, kurios sąmoningai ar nesąmoningai įgalina kūrinio atsiradimą ar egzistavimą. Kitaip, nei *bendražygiai*, jie nesiekia bendrų tikslų su menininkais ar projekto iniciatoriais, bet veikdami pastarųjų apibrėžtame kontekste yra pamatinė sąlyga kūriniai atsirasti ar funkcionuoti. Ir nors dauguma bendruomeninio meno teoretikų būtų linkę bendruomenes pastatyti į lygią gretą su jose dirbančiais menininkais, manau, kad tiek pernelyg skirtinga socialinė jų padėtis, tiek skirtingos intencijos ir tikslai, tiek galiausiai menininkų, kaip projekto autorių, pozicija, neleidžia menininkams ir bendruomenėms būti tikraisiais *bendražygiais* ir palieka jiems veikiau anoniminių bendrininkų vaidmenį, kai tuo tarpu menininkas, vartojant Bishop terminą, išlieka situacijos *suverenas*<sup>172</sup>. *Bendrautojai*

---

<sup>170</sup> Be abejo, ir scenos menuose gana įprastas aiškiai hierarchiškas bendradarbiavimas (kai hierarchijos viršūnėje atsiduria režisierius, choreografas ir pan.). Tačiau tai – darbo pasidalijimo modeliui būdinga hierarchija, tuo tarpu bendros veiklos modeliai vizualiuosiuose menuose, kuriuos aprašysiu toliau, yra paremti ne griežtai apibrėžtomis profesinėmis funkcijomis, o nestabiliomis sąveikomis, kurios reaguoja ne į konkrečias užduotis, bet į meno projekto sukurtą kontekstą.

<sup>171</sup> Pavyzdžiui, Lietuvoje Nepriklausomybės judėjimo kontekste ir iškart po jos atkūrimo susikūrė daugiau kaip 20 menininkų grupių, kurių dauguma vėliau iširo. Bishop „socialinių posūkių“ mene bangas sieja su XX a. politinės kaitos ir judėjimų momentais: istorinis avangardas Europoje aplink 1917-uosius metus, neoavangardas prieš 1968-ųjų metų įvykius, galiausiai – 1989-ųjų geležinės uždangos skilimas ir socialinių praktikų suvešėjimas 10-ajame dešimtmetyje (Bishop, *op. cit.*, p. 3). Charlesas Greenas teigia, kad komandinis darbas mene suklestėjo XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – vėlgi, 1968-ųjų metų studentų protestų šviesoje (Green, *op. cit.*, p. x).

<sup>172</sup> Pokalbyje su filosofu ir menotyrininku Borisu Groysu Claire Bishop pasiūlo *suverenumo* sąvoką autoriaus pozicijai dalyvius įtraukiančiame meno kūrinyje apibrėžti. Kaip teigia Bishop, net ir palikęs dalyviams visišką laisvę elgtis jo sukurtame kontekste („žaidime“), jis išlieka situacijos *suverenu-valdovu*, kuriam pakanka stebėti veiksmą į jį nesikišant. Šia prasme menininkas visiškai skiriasi nuo režisieriaus, kuris, nors ir būdamas spektaklio kūrybinės hierarchijos viršūnėje, turi šią poziciją nuolat palaikyti ir įtvirtinti savo darbu, t. y. režisavimu. Tuo tarpu menininko *suverenumą* jo pro-



veikia kuruotos (ar apropijuotos) kasdienybės projektuose, kurie įvyksta dalyviams neįpareigotai bendraujant. Bendrautojai – tai šnekos virtuožai, meno projekte jie tęsia savo kasdienės praktikas (šnekasi, gamina maistą, valgo, šoka) nesiekdami jokios iš bendradarbiavimo kylančios pridėtinės vertės, kurios tuo tarpu viliasi ir bendražygiai, ir bendrininkus pasitelkiantys menininkai.

Tai, kas skiria šiuos dalyvių tipus, yra visų pirma ne tai, ką ir kaip dalyviai veikia meno projekte, bet jų (žiūrovų, dalyvių) ir menininko santykiai, arba tarp jų pačių ir tarp jų bei menininko sudaromas „sandoris“. Sandoris, apie kurį buvo užsiminta pirmojoje disertacijos dalyje, yra numanomas susitarimas tarp menininko ir žiūrovų ar projekto dalyvių, apibrėžiantis jų veiklos ribas, užduotis, pasirinkimo ir kūrybos laisvę ir pan. Bendražygiai bene tiksliausiai atitinka Laermanso apibrėžtą kolaboracijos sampratą tuo, kad juos jungiantis „sandoris“ reikalauja veikti išvien, investuojant į šią bendraveiką bendruosius žmogaus gebėjimus, kurie kaskart aktualizuojami ir individualizuojami iš naujo. Kolaboracija čia suprantama kaip savaiminis vaisingumo potencialas. Dėl bendražygių „sandoriui“ būdingo horizontalumo jais beveik išimtinai būčiau linkusi vadinti tik menininkų kolektyvus, kurie iš esmės nėra šios disertacijos objektas, – tačiau bendražygiško tipo santykiai gali susiformuoti ir laikinuose, platesnes auditorijas įtraukiančiuose, dažniausiai – meniniam aktyvizmui artimuose projektuose.

Bendrininkų ir bendrautojų situacija yra tam tikra prasme sudėtingesnė, nes čia paprastai susiduriame su išreikšta autorine valia – menininku, apibrėžiančiu, ribojančiu, atveriančiu situaciją, kuriančiu ir panaikinančiu elgesio taisykles, duodančiu arba atimančiu veiklos įrankius. Juos siejanti sutartis nėra bendradarbių sandoris griežtąja šio žodžio prasme: hierarchinis santykis ir kolektyvinio dalyvių performanso apibrėžimas čia skiriasi kiekviename projekte. Tačiau tai,

---

jekto atžvilgiu išreiškia ne tiek proceso kontrolė, kiek tai, kad jis turi neginčijamą teisę sukurti ir paskleisti proceso reprezentacijas meno institucijose (žr. poskyrį toliau „2.2.3. Dokumentacija ir reprodukcija“). Menininko-suvereno idėją Bishop iliustruoja Arturo Žmijewskio kūrinio „Oni“ („Jie“, 2007), kuriame menininkas sukvieta į tapybos pamoką keturias skirtingas grupes: jaunuosius žydus, jaunuosius socialistus, lenkų nacionalistus ir katalikus. Kiekvienos grupės buvo paprašyta nupatyti jų įsitikinimus išreiškiantį paveikslą ir leista joms laisvai sąveikauti komentuojant, kritikuojant, taisant ir net gadinant viena kitos kūrinius. Žmijewskis viso labo dokumentavo procesą nieko nekomentuodamas, tačiau iš dokumentacijos sukurtas trumpametražis filmas aiškiai išreiškia jo autorinę nuostatą. (Žr. Claire Bishop, Boris Groys, „Bring the Noise“, in *Tate Etc.*, Summer 2009, Issue 16, [interaktyvus]: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>, [žiūrėta: 2009-10-01]).

kad pirminę situaciją apibrėžia ne kolektyvinė, o autoriaus (menininko) valia, ne-reiškia, kad dalyviai visada atlieka pasyvesnį vaidmenį nei menininkas. Paradoksa-lu, tačiau griežtesnis sandoris gali atverti daugiau sąlygų individualioms, autoriaus valiai oponuojančioms ar ją subordinuojančioms dalyvių valioms pasireikšti – san-dorio gali būti laikomasi, jis gali būti sulaužomas arba išnaudojamas perdėtai akty-viai (perteklinis atlikimas). Pastarasis atvejis (perdėto susitapatinimo) gali būti ir itin produktyvus, ir atvirkščiai, ardantis, nes žiūrovas perdėtai įsijaučia į fiktyviai situacijai suteiktą „autentiškumo“ statusą<sup>173</sup>.

Tam tikrais atvejais menininkas ir žiūrovas sandorio „nepasirašo“, nes žiūrovas nežino, kad dalyvauja estetinėje situacijoje – tai, kas čia apibrėžia žiūrovą ir menininką yra įprastas socialinis „sandoris“ (sąveikos normos), kurį menininkas paverčia matomu (kvestionuodamas, elgdamasis netinkamai arba kaip tik, perne-lyg socialiai). Nesudarius „sandorio“ žiūrovas nėra žiūrovas tikraja to žodžio pra-sme, nes nežinodamas dalyvaujant estetinėje situacijoje jis negali net potencialiai užimti dvigubos pozicijos, ir dalyvaudamas kartu ir „žiūrėti“. „Nežinančio“ žiūrovo pozicija kažkuo panaši į perdėtai susitapatinusio žiūrovo: pirmuoju atveju žiūrovas neišvysto estetinės reakcijos todėl, kad nežino apie estetinę situaciją, antruoju – todėl, kad reaguoja ne į estetinę situaciją, bet į jos atkartojamą socialinę (politinę) situaciją. Galima teigti, kad *bendrautojai*, kurių sandoryje su menininku viso labo reikalaujama importuoti į meno kūrinį savo kasdienį elgesį, yra bene vienintelis žiūrovų-dalyvių tipas, kuris bent potencialiai gali tuo pačiu metu ir megzti inter-subjektyvius santykius (dalyvauti socialinėje situacijoje), ir patirti estetinę situaci-ją – t. y. būti ir atlikėjais, ir žiūrovais.

Audronė Žukauskaitė savo straipsnyje „Performatyvus menas ir poli-tinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, vartodama Butler sąvokas, tei-

---

<sup>173</sup> Tokių atvejų pavyzdžiai galėtų būti karinga žiūrovų reakciją į futuristų varjetė performansus ar Marinos Abramovič performansas „Rhythm 0“ („Nulinis ritmas“, 1974), kurio metu žiūrovai gana agresyviai naudojo menininkės duotus objektus (vienas net taikėsi jai į galvą pistoletu). Perdėtu susitapatinimu galima pavadinti ir reakciją į Nomedos ir Gedimino Urbonų projektą „Villa Lituania“. Kaip pastebi projektą analizavusi filosofė Audronė Žukauskaitė, „nors menininkai teigė neturėję politinių intencijų, taip pat jokių teisinių įgaliojimų veikti politinėje erdvėje, jų performatyvus buvo perskaitytas rimtai. Pavyzdžiui, Lietuvos užsienio reikalų ministerija visiškai rimtai pasipiktino, kad „kišamasi į jų teritoriją“. O Lietuvos politikai ėmėsi spręsti Villa Lituania klausimą diplomatinu lygiu.“ (Audronė Žukauskaitė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, 2010, p. 202).

gia, kad performatyvūs meno kūriniai „piktnaudžiauja“ socialinėmis-politinėmis situacijomis: atkuria jas naujame kontekste (t. y. estetiniame) ir kartu dekonstruoja<sup>174</sup>. Galima teigti, kad išorines auditorijas į savo procesą įtraukiantis meno kūrinys sukuria du, nors ir labai persipynusius, įvykius, veikiančius skirtingais režimais: vienas yra estetinis, kitas yra socialinis (politinis), ir vieno jų sėkmė ar nesėkmė nebūtinai reiškia kito sėkmę ar nesėkmę. Kiekvienas šių įvykių provokuoja skirtingas auditorijos reakcijas, kurios, viena vertus, gali būti nukreiptos į estetinį „performansą“, kita vertus – į socialinį ar politinį (kaip atitinkamos praktikos dalį).

### **2.2.2. Socialinis *ready-made*'as**

Gana akivaizdu, kad vizualiuosiuose menuose būtent dalyvavimo ir bendradarbiavimo tendencijos aiškiausiai išreiškia gamybos pokyčius, kuriuos įvardija Virno (tai, kad šiuolaikinė gamyba yra nebe į produktą nukreipta veikla, o viešai (tarp kitų žmonių) organizuojamas performatyvus veiksmas). Ir net jeigu istoriškai linkstama manyti, kad kaip tik menas ir kultūros industrijos įtakojo postfordistinės darbo paradigmos susiformavimą, o ne atvirkščiai, man čia kur kas svarbiau ne istorinė raida, bet tai, kaip Virno pasitelkiamos kategorijos leidžia apsvarstyti šiuolaikinio meno būklę.

Viešai organizuojama erdvė dalyvaujamojo meno projektuose reiškia ne kolektyvinę gamybą, kurios dalyviai atlieka konkrečias užduotis, apibrėžtas jų profesinio lauko (pvz., meistro ir pameistrinio santykio situacija, arba specialistų iš šalies samdymas), o kooperaciją kaip nuolatinį ryšių mezgimą, derybas, šališkumus, pažintis, konfliktus, gudrybes, šnekas. Situaciją (įvairiose projekto stadijose) kuria ne pasidalijimas užduotimis, bet nuolatinis atlikimas, kai visi dalyvaujantys, Virno žodžiais tariant, yra ir atlikėjai, ir publika, palaikanti ir stebinti kitų atlikimus (performansus). Tokių kolektyvinio performanso situacijų metafora galima laikyti XX a. 7–8-ojo dešimtmečių kūną tyrinėjančius performansus, kaip antai anksčiau minėti Yoko Ono „Cut Piece“ ir Marinos Abramovič „Rythm 0“ arba Marinos

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 200.

Abramović ir Ulay „Imponderabilia“<sup>175</sup> (1977) kuriuose atlikėjas (menininkas), nors ir yra centrinis kūnas, tačiau atsisakydamas reaguoti, priešintis žiūrovų veiksams ar judėti, tuo pačiu metu tampa publika, patiriančia, stebinčia ir savo tariamu pasyvumu palaikančia žiūrovų-atlikėjų veiksmus. Reikia suprasti, kad skirstymas į aktyvius–pasyvius dalyvius arba į atlikėjus–žiūrovus čia neįmanomas, nes kiekvienas dalyvaujantis ir žiūri, ir veikia, ir svarbiausia – *palaiko* kitus atlikėjus (tampa atspirties tašku, antrina, nereaguoja, priešinasi, tramdo ir t. t.). Tai, ką čia vadinu palaikymu, nebūtinai reiškia teigiamą paramą, bet veikiau tai, kad bet koks viešumoje (tarp kitų žmonių) atliekamas veiksmas reikalauja atramos, kuri gali būti ir skatinanti, ir konfliktinė.<sup>176</sup> Tokia vienalaikio stebėjimo-atlikimo-palaikymo situacija susiklosto visur, kur vyksta kasdiene interakcija paremta sąveika – tam nebūtina performanso situacija su atlikėjais ir publika. Pavyzdžiui, su bendruomenėmis dirbantis menininkas antropologiniu žvilgsniu stebi jas, tačiau lygiai taip pat jis pats yra stebimas ir palaikomas (priimamas, atstumiamas, ignoruojamas) bendruomenės<sup>177</sup>.

Nesvarbu, ar projektas baigiasi produktu (dokumentacija ar objektu), kuris pristatomas meno publikai, ar pristatomas pats kooperacinis veiksmas, dalyvavimu paremtiems meno projektams būdingos veiksmo savybės, kurias akcentuoja Virno, kalbėdamas apie gamybos ir veiksmo supanašėjimą: nenumatomumas,

---

<sup>175</sup> Pastarojo performanso metu menininkai Abramović ir Ulay stovėjo nuogi abipus įėjimo į muziejų, veidu vienas į kitą. Į parodą patekti norintys žiūrovai turėjo šonu prisisprausti pro likusį nedidelį įėjimo plyšį, pasirinkę, į kurį iš dviejų atlikėjų atsisukti.

<sup>176</sup> Toks palaikymas skiriasi nuo grynai profesiniais santykiais paremtų situacijų, kur palaikymas dažniausiai (nors ne visada) yra techninis arba palaikymas žiniomis (t. y. veiklai vykdyti reikalinga technologinė pagalba (įrankiai, medžiagos, technologijos, procedūros) arba kito profesinio lauko žinios).

<sup>177</sup> Vienas iš akivaizdžių tokio abipusio stebėjimo pavyzdžių yra gruzinų menininkės Sofijos Tabatadzės projektas „Pirimzė“ (<http://pirimze.blogspot.com/p/shortly-about-pirimze.html>), kurį ši pristatė simpoziume *Revisiting Footnotes* (Latvijos šiuolaikinio meno centras, Ryga, 2013 m. gegužės 23–24 d.). Projekte Tabatadzė tyrinėja XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje Tbilisyje pastatytą buitinių paslaugų centrą „Pirimzė“ bei jame vykusį ekonominį ir socialinį gyvenimą. 2007 m. pastatas buvo nugriautas, o jame dirbę paslaugų tiekėjai (laikrodininkai, batsiuviai, kirpėjai, įvairaus profilio meistrai ir taisytojai) išskeldinti – dalis jų įkūrė nedideles dirbtuvėles aplink senojo buitinių paslaugų centro vietą. Viena iš daugelio Tabatadzės projekto dalių yra nedidelis leidinys, kuriame ji kalbasi su vienu buvusiu „Pirimzės“ darbuotoju Koki Beridze. Netikėta šioje interviu knygoje yra tai, kad ją sudaro dvi pusės – vienoje menininkė klausinėja Beridžę apie socialinį ir ekonominį gyvenimą senojoje „Pirimzėje“, kitoje jis klausinėja (kaip teigia Tabatadzė, savo paties iniciatyva) menininkę apie jos darbą, projektą, meno prasmę ir t. t., išreiškdamas savo smalsumą ir įkūnydamas stebintį žvilgsnį, kurį į menininkę nukreipia jos stebima bendruomenė.

oportunistinis charakteris, kooperatyvumas ir komunikatyvumas, kalbinės interakcijos kaip veiksmo modelio ir šaltinio aktualizavimas. Aplink šias ypatybes kuriama didelė dalis dalyvavimo diskurso, pvz., pabrėžiant proceso pirmenybę prieš formą, dinamikos pirmenybę prieš struktūrą, akcentuojant santykius, dialogą, mainus.<sup>178</sup> Maža to, šios dalyvaujamųjų projektų ypatybės nėra išskirtinai būdingos meno produkcijai, jos veikiau įgaunamos apropijuojant kasdienes interakcijas. Jeigu Virno teigia, kad šiuolaikinės įmonės „neorganizuoja visos gamybos proceso grandinės, jos pačiumpa ir suprekina spontaniškas, savivaldžias socialines kolaboracijas ir jų produktus“<sup>179</sup>, tai dalyvaujamame mene šios savaiminės kolaboracijos dažnai išnaudojamos dar radikaliau, ne tik kaip gamybinės (kūrybinės) grandinės dalis, bet kaip medžiaga, tema ar pats gaminys. Valgymas, virimas, vakarėliai, daiktų mainai, šokiai, vaikščiojimas mieste – kasdienės praktikos su visais joms būdingais taktiniais pasirinkimais – dažnai net nepatyrusios jokio formalaus pokyčio tampa meno projektu. Tokie socialiniai *ready-made*'ai<sup>180</sup> nenurodo į išorinę tikrovę ir jos nereprodukuoja ar neilustruoja (kaip tarkim antropologinę ar liudijimo funkciją atliekantys videomeno kūriniai), bet ją atlieka, sukurdami ir socialinį (politinį), ir estetinį įvykį.

Giorgio Agambenas teigia, kad *ready-made*'ą įmanomu daro Naujaisiais laikais įsigalėjusi skirtis tarp techninės ir estetiškos gamybos, kurios anksčiau sudarė vieną žmogaus veiklos lauką: techninis produktas, prievarta perkeltas į

---

<sup>178</sup> Plg. tokius teiginius: „Stebėdami šiuolaikines meno praktikas, turėtume kalbėti ne apie „formas“, o apie „formavimąsi“. <...> šiandienos menas rodo, kad forma egzistuoja tik kaip susidūrimas ir dinamiškas santykis tarp meninio teiginio ir kitų formavimųsi, meninių ar kitokių.“ (Bourriaud, *op. cit.*, p. 21); „<...> visiems šiems projektams bendras interesas kūrybiškai palengvinti dialogą ir mainus.“ (Kester, *Conversation Pieces*, p. 8); „<...> šiandienos dalyvaujamasis menas dažnai stengiasi sureikšminti procesą galutinio atvaizdo, idėjos ar objekto atžvilgiu. Jis linksta labiausiai vertinti tai, kas nematoma: grupės dinamiką, socialinę situaciją, energijos apykaitą, sąmoningumo skatinimą.“ (Bishop, *Artificial Hells*, p. 6).

<sup>179</sup> Penzin, Virno, *op. cit.*, p. 88.

<sup>180</sup> *Socialinio ready-made'o* sąvoką naudoja argentiniečių menininkų kolektyvas *Etcetera* savo projekte „C.R.I.S.I.: Comune di ricerca per l'immaginazione sociale inclusiva“ (2012–2013, Bolonija, liet. „C.R.I.S.I. Įtrauktos socialinės vaizduotės tyrimų bendruomenė“). *Socialinį ready-made'ą* jie apibrėžia kaip meninę praktiką, kuri esamas situacijas, įtampas ir konfliktus perkelia į kitą kontekstą, signalizuodama apie jas ir paversdama matomomis (C.R.I.S.I. interneto svetainė, [interaktyvus] <http://crisiproject.org/>, [žiūrėta: 2013-09-02]) – jų kuriami projektai iš principo yra bendruomeninio ir aktyvistinio meno pavyzdžiai. Tačiau man pačiai šis terminas atrodo įdomesnis ir pritaikomesnis kalbant apie formos teoriją, todėl jį apibrėžčiau kaip gana formalų socialinių formacijų ir praktikų perkėlimą į meno kontekstą, siekiant sukelti estetinį efektą.

meno sritį, iš reprodukuojamo ir pakeičiamo daikto virsta autentišku ir unikaliu. *Ready-made*'as, anot Agambeno, nebepriklauso nei techninės, nei estetiškos gamybos laukui, nes juo nepagaminama niekas, kas nebūtų egzistavęs iki tol. Panaikinę galimybę būti arba naudojimo, arba estetinio malonumo objektu, *ready-made*'ai tampa pakankami patys sau.<sup>181</sup> Taigi *ready-made*'as išsprūsta iš gamybos sferos apskritai – nors ir būdamas funkcionalus, jis negali būti naudojamas, tačiau apgaulingas funkcionalumas kartu trikdo jo estetinį būvį. Todėl galima teigti, kad tai, kas apibrėžia *ready-made*'ą, yra ne jo priklausymas vienam ar kitam gamybos laukui, bet pats jį „cituojantis“ performatyvus veiksmas, kuris atveda objektą į svetimą kontekstą ir kvestionuodamas jo, kaip gaminio, statusą, sukuria jo reikšmę.

Jeigu kuriant objektinį *ready-made*'ą techninis produktas ištraukiamas iš masinės gamybos lauko ir perkeliamas į estetinį kontekstą<sup>182</sup>, tai socialinio *ready-made*'o atveju šis veiksmas dažnai yra dvikryptis ir viena laikis, kai estetiškos situacijos įkomponuojamos į socialines situacijas, drauge apropijuojant pastarąsias<sup>183</sup>. Nors Agambenas, kalbėdamas apie objektinį *ready-made*'ą, tvirtino, kad šis nebepriklauso nei techniniam, nei estetiniam gamybos laukui, *socialinis ready-made*'as, man regis, atvirkščiai, yra ir socialinio, ir estetinio lauko dalis. Jis yra lyg

---

<sup>181</sup> Agamben, *op. cit.*, p. 40.

<sup>182</sup> Nepaisant to, kad Marcelio Duchamp'o siūlymu *ready-made*'us kuriantis performatyvus veiksmas galėtų būti abipusis – pvz., Rembrandto paveikslas galėtų būti naudojamas kaip lyginimo lenta („atvirkštinis *ready-made*'as“). (žr. Agamben, *op. cit.*, p. 32)

<sup>183</sup> Pavyzdžiui, Vito Acconci anksčiau minėtame kūrinyje „Proximity Piece“ pasinaudojo estetinio kontempliavimo situacija (artindamasis prie galerijoje meno kūrinius žiūrinčių lankytojų) tam, kad iškreiptų socialinio bendravimo sandorį (prieidamas pernelyg arti) ir tokį normas išryškinantį pažeidimą savo ruožtu paverstų meno kūriniu. Valie Export savo projekte „TAPP und TASTKINO“ („Kinas apgrai bomis“, 1968), pritvirtinusi prie nuogos krūtinės dėžę su užuolaidėlėmis („miniatiūrinį kino teatrą“), kvietė praeivius įkišti rankas į vidų ir ne akimis, o čiupinėjant rankomis „pažiūrėti“ filmą. Į gatvę ir kūną perkeltas „kino teatras“ čia tampa ne estetiškos individualizuotos patirties, bet tiesioginės – kūniškos – žiūrovo ir atlikėjo (šie vaidmenys čia vėlgi yra viena laikiai ir neatskirti) sąveikos vieta. Jeremy Delleris kūrinyje „The Battle of Orgreave“ („Orgryvo mūšis“, 2001) atkūrė 1984 m. Orgryve (Didžioji Britanija) vykusį susirėmimą tarp streikuojančių angliakasių ir maištą slopinančios policijos. Naujai suvaidintame mūšyje vaidmenis atliko tikrajame mūšyje dalyvavę angliakasiai ir policininkai, istorinius mūšius atkuriančios teatro bendruomenės, kiti savanoriai. Delleris egzistuojančią estetinę praktiką (teatrinių istorinių mūšių atkūrimą) pritaikė nesenu ir politiškai vis dar aktualių įvykių kontekste tam, kad juos apropijuodamas sukurtų socialinį *ready-made*'ą, kuris atnaujintų įvykio aktualumą socialiniame-politiniame kontekste ir drauge būtų estetiškas įvykis. Be to, kaip teigia Delleris, būtent specializuotų teatrinių bendruomenių dalyvavimas atkūrimo buvo politinis gestas: paverstas egzistuojančios estetiškos praktikos dalimi, Orgryvo mūšis tuo pačiu tapo svarbiausių Anglijos mūšių istorijos dalimi (Jeremy Deller, „The Battle of Orgreave“, in *Participation* (ed. by Claire Bishop), Cambridge, Mass.: The MIT Press, London: Whitechapel, 2006, p. 146).

dvigubas performatyvas: viena vertus, jis naujai atlieka situaciją, mezga ryšius, vysto santykius, taip tapdamas nauju socialinio performanso aktu, kita vertus, jis, kaip teigia Žukauskaitė, piktnaudžiauja socialine situacija<sup>184</sup>, ją sukeistindamas, parodijuodamas, imituodamas, aproprijuodamas ar kitaip socialinį performansą paversdamas meniniu performansu. Šis dvigubas įvykis, kurį generuoja dalyvaujamojo meno kūriniai, skiria juos nuo, pvz., tradicinio teatro spektaklio, kur santykiai tarp vaidinančių atlikėjų yra kuriami tik meno lygmenyje, t. y. scenos įvykis yra tik estetinis įvykis (nepaisant visų įmanomų socialinių įtakų ar pasekmių, kurias pasirodymas gali sukelti). Ir net jeigu kalbame apie teatro spektaklius, ardančius estetiškumo–socialumo dichotomiją ir skatinančius žiūrovą veikti ir priimti sprendimus, spektaklis vis tiek remiasi pastatymu, semiotiniu scenarijumi, kurio ribose eksperimentuojama su socialumu. Erika Fischer-Lichte, kuri savo performatyvumo estetikos teorijoje teigia, kad atlikimas, grįstas ryšiu tarp atlikėjų ir žiūrovų, yra kartu ir estetinis, ir socialinis (politinis, etinis), vis dėlto perspėja: „meninėmis priemonėmis, taip pat daug sąnaudų reikalaujančiu pasirengimu ir ištikus mėnesius trunkančiomis repeticijomis menininkai stengiasi sukurti aplinkybes, primenančias kasdienį gyvenimą, bet iš tiesų laboratorines. <...> jų niekada nesutapatinsime su kasdienio gyvenimo aplinkybėmis, – lygiai taip pat nesutapatinsime meninio atlikimo ir kasdienio gyvenimo aplinkybių.“<sup>185</sup> Dalyvavimu paremti šiuolaikinio meno kūriniai, tuo tarpu, labai dažnai atsispiria ne nuo išankstinės estetiškos struktūros, kurios ribose būtų leidžiami socialiniai „nuokrypiai“ ir interakcijos, bet nuo socialinės situacijos, kuri projekte panaudojama kaip medžiaga, turinys ir forma, todėl čia, skirtingai nei Fischer-Lichte’s analizuojamais atvejais, meninio atlikimo aplinkybės ir kasdienio gyvenimo aplinkybės neretai gali būti sutapatintos.

Šis dvigubas dalyvaujamojo meno kūrinių statusas iš dalies įtakoja ir tam tikrą jų sklaidos ir pristatymo paradoksą – vykdami socialiniame kontekste, jie būtinai turi būti pristatomi meno institucijose, o meno kontekstuose vykstanti socialinių-politinių situacijų apropriacija sulaukia įprastos žiniasklaidos dėmesio ar įvairių socialinių-politinių institucijų reakcijų. Maža to, daugelis dalyvaujamojo meno praktikų funkcionuoja, viena vertus, kaip „meno projektai“ (tai, kas neturi

---

<sup>184</sup> Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 197–200.

<sup>185</sup> Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 274–275.

apibrėžto meno kūrinio statuso ir pavidalo, kas nuolat yra it parengties būklėje), kita vertus, kaip apibrėžtos struktūros „meno kūriniai“. Čia kalbu ne tik apie tai, kad nemažai dalyvaujamojo meno projektų meno institucijose skleidžiami ne savo pirminiu „pavidalu“, o kaip dokumentacija, bet ir apie tai, kad jų pristatymo forma, neretai kompleksiškesnė nei tiesiog „dokumentacija“, būna griežtai apibrėžta, autorizuota ir gana savarankiška meno projekto atžvilgiu (t. y. neapibrėžtos struktūros ir daug dalyvių turintys meno projektai galerijose įgauna labai konkrečią ir ne-kintančią instaliacijos ar pan. formą)<sup>186</sup>. Nors ir būdami vienas kito dalimi, meno projektas ir meno kūrinys čia nereprezentuoja proceso ir rezultato ar darbo ir kūrinio ryšio, taip tapdami savarankiškais socialinio-politinio ir estetinio vertinimo taikiniais.

Ši skirtis tarp projekto ir kūrinio išreiškia dalyvaujamojo meno praktikoms būdingą nuolatinę priešpriešą ir sąveiką tarp veiksmo, kurį grindžia neapibrėžtumas ir sąsaja su konkrečiu laiku, vieta bei subjektais, ir gamybos, kuri nori produkuoti cirkuliuoti gebančius produktus. Nepaisant to, kad tokie meno kūriniai estetinei gamybai įprastu būdu nesukuria jokio apčiuopiamo originalaus produkto, jie siekia ir geba cirkuliuoti nusistovėjusioje meno sistemoje (dalyvauti bienalėse, parodose, būti pristatomi leidiniuose, gauti institucinį finansavimą, galų gale būti parduodami)<sup>187</sup>. Pirmiausia taip, aišku, tarpininkaujama tarp projekto („tikro įvykio“) ir nuo jo erdvėje ir laike atsieto galerijos žiūrovo. Bet svarbiausia tai, kad pristatymui meno institucijose suprojektuotas meno kūrinys yra mediacija tarp socialinio ir meninio konteksto. Tai *grįžties* gestas, tarsi atkuriantis iki-*readymade*’inę

---

<sup>186</sup> Tokį dviprasmišką meno kūrinio santykį su meno įvykiu ar meno projektu metaforiškai nusako prancūzų kuratorių Érico Mangiono ir Marie de Brugerolle kuruota performanso istorijai skirta paroda *Ne pas jouer avec les choses mortes (Nežaisti su negyvais daiktais, Villa Arson, Nica, 2008)*, kurioje tačiau buvo išimtinai eksponuojami vien performansuose dalyvavę objektai ar performansams sukurtos instaliacijos, be jų dokumentacijų ir performansų turinio aprašymų. Kaip teigia pats Mangionas, parodos tikslas buvo pakomentuoti šių objektų fetišizavimą, kai jie ima cirkuliuoti meno pasaulyje (kolekcijose ir parodose) atskirai nuo originalaus meno įvykio ar neva jį reprezentuodami (Érico Mangiono paskaita cikle *Three Uses of The Knife (Trys būdai, kaip panaudoti peilį)*, Menų spaustuvė, Vilnius, 2013-09-27). Nors ši disertacija skirta ne performansui, man aktuali ši meno įvykio ar meno projekto vartimo meno kūriniumi tendencija.

<sup>187</sup> Toks dvigubas dalyvaujamojo meno projektų charakteris gana akivaizdžiai atitinka bendrus gamybos pokyčius, kuriuos teorizavo Virno: nors sudaryta ne iš apibrėžtų veiksmų serijų, kurių galutinė raiška yra gaminys, o iš abstrakčios ir išsklidusios interakcijos bei komunikacijos, šiuolaikinė gamyba taip pat sugeba sukurti ekonominį pelną nešančias paslaugas ir patirtis.



būklę ir skirtį tarp socialinio įvykio ir estetinio „gaminio“: būdamas veikiau *ready-made*'o „kopija“, nei pats *ready-made*'as, toks vien meno lauke cirkuliuojantis „meno kūrinys“ remiasi jau nebe atlikimo ir citavimo (performatyvumo) logika, bet gamybai būdingu reprodukuojamumu. Todėl nenuostabu, kad dokumentacijos ir reprodukcijos bei jų statuso visame projekte klausimas įgyja ypatingą reikšmę dalyvavimo strategijas taikančiose meno praktikose.

### 2.2.3. Dokumentacija ir reprodukcija

Dokumentacijos ir reprodukcijos statuso apibrėžimas pirmiausia svarbus kalbant apie tai, ką Bishop vadina „antrine auditorija“: žiūrovus, nedalyvavusius meno projekto kūrybiniame procese ar „gyvame“ atlikime, kitaip tariant tuos, kurie nebuvo ir negali būti jo dalyviais, tačiau kurių buvimas, nepaisant to, yra meno projekto istorinio išlikimo sąlyga. Kai meno projektas nepalieka jokio objekto, kuris galėtų būti laikomas tapačiu meno kūriniai (o ne jo pėdsaku, dalimi ar dokumentacija)<sup>188</sup>, jo dokumentavimas ir pristatymas tampa vienintele forma, kuria žiūrovas gali „pasiekti“ tą konkretų erdvėlaikį, kuriame vyko veiksmas, įvykis ar performansas (panašiai, kaip archeologiniai radiniai ir istoriniai dokumentai suteikia prieigą prie pernelyg laike nutolusių įvykių ar kultūros formacijų). Pasak Bishop, objektas, atvaizdas, istorija, filmas ar spektaklis reikalingi kaip atramos taškas publikos vaizduotei, mėginančiai suvokti dalyvaujamojo meno kūrinio kuriamas patirtis<sup>189</sup>. Dokumentacijos ir meno įvykio santykis yra probleminis ir kelia įvairių klausimų, tarp jų: Ar dokumentacija yra sudedamoji tokio projekto dalis, ar tik pėdsakas, neišvengiamas šalutinis produktas? Kokia dokumentacijos forma adekvačiausiai gali „reprodukuoti“ dalyvaujamojo meno projektą? Kas turi teisę dokumentuoti ir skleisti dokumentacijas (reprodukcijas) ir ar visos dokumentacijos turi vienodą

---

<sup>188</sup> Nors ankstesnio poskyrio pabaigoje kalbėjau apie meno kūrinį, sąvoką vartočiau turėdama omenyje, kad dalyvaujamojo meno projektai dažnai siekia sukurti tokią dokumentacijos ir pristatymo formą, kuri galėtų gana atsietai nuo paties projekto cirkuliuoti meno institucijose (analogiškai kaip bet koks meno kūrinys). Vis dėlto dokumentalus tokių „meno kūrinų“ charakteris dokumentacijos klausimą čia daro svarbų.

<sup>189</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 284.

statusą? Kokį statusą turi tokia dokumentacija meno kritiko darbe? Koks dokumentacijos ir meno kritikos teksto santykis? Ir kt.

Reikia pastebėti, kad toli gražu ne visi žiūrovus įtraukiantys meno projektai nepalieka jokių objektų, turinčių kitą nei dokumentacijos statusą. Pavyzdžiui, Davidas Medalla projekte „A Stitch in Time“ („Dygsnys laike“, 1968) kvietė žiūrovus išsiuvinėti šūkius ar paveikslėlius ant didžiulio audinio, ištempo galerijoje, kuris vėliau buvo eksponuojamas ir siuvinėjamas kitose parodose, tarp jų ir „Documenta 5“ Kaselyje (1972). Kita vertus, akivaizdu, kad tokio objekto statusas yra veikiau performatyvus, nei objektinis: būdamas pernelyg tankus ir daugiasluoksnis, susietas su konkrečiomis vietomis, laikais ir jų kūrusiais individualiais, jis negali būti analizuojamas kaip apibrėžta struktūra, o veikiau kaip neartikuliuotas daugiabalsis „niurnėjimas“, kaskart naujai atliekama reikšmės galimybė.

Medallos pavyzdys man čia įdomus todėl, kad siuvinėjama drobė, nors pati ir nebūdama dokumentas tiesiogine prasme, parodo dvilypį dalyvaujamojo meno kūrinį dokumentacijos statusą – mano nuomone, dokumentacija čia *visada* yra kartu ir atkūrimo būdas, ir nepriklausomą statusą įgaunantis objektas ar forma. Jeigu sutiksime su anksčiau cituotu Peggy Phelan teiginiu, kad performansas<sup>190</sup> yra iš principo nereprodukuojamas, tai vadinasi bet kokia jo dokumentacija gali funkcionuoti tik kaip atskiras objektas ar kūrinys, o ne reprodukcija. Kai meno kūrimą traktuojame nebe kaip gamybą (*poiēsis*), bet kaip veiksmą (*praxis*), dokumentacijai ir žodinėms ataskaitoms, atpasakojimui, kuratoriaus teiginiams ar net meno kritikos diskursui atitenka tas vaidmuo, kurį tradiciniame gamybos ir veiksmo padalijime turėjo būtent meno kūriniai. Cituojant Arendt, „[d]idžių darbų darymas“ ir „didžių žodžių sakymas“ nepaliks pėdsako, jokio produkto, kuris galėtų išlikti praėjus veiksmo ir pasakyto žodžio akimirksniui. <...> veikiantiems ir kalbantiems žmonėms reikia tobuliausiai veikiančio *homo faber* pagalbos, t. y. menininko, poetų ir istoriografų, paminklų statytojų arba rašytojų pagalbos, nes be jų apskritai negy-

---

<sup>190</sup> Nors ši disertacija skirta ne performanso menui, Phelan mintis man aktuali todėl, kad ji paliečia performanso priklausomybę nuo laiko ir subjektyvaus santykio su žiūrovu. Sakydama „subjektyvus“ turiu omenyje tai, kad ir vizualiųjų menų performansai, ir ypač dalyvavimo strategijas taikantys meno projektai paprastai yra glaudžiai susiję su konkrečiu laiko momentu ir žiūrėjimo (dalyvavimo) patirtimi, kitaip, nei, pvz., teatro spektakliai, kurie rodomi reguliariai, daug kartų ir todėl jų žiūrėjimo patirtis bent teoriškai gali būti atkartota ir universalizuota.

vuotų vienintelis jų veiklos produktas – [atliekama] ir pasakojama istorija.“<sup>191</sup> Dalyvaujamojo meno projekto atveju reikalingas liudijimas, kuris „atliktų ir papasakotų“ paties meno kūrinio istoriją. Medallos projekte tokią funkciją atlieka po veiksmo laike likęs objektas – išsiuvinėta drobė, kuri kartu yra ir kolektyvinis meno kūrinys, ir dokumentacija, fiksuojanti dalyvių pasirinkimus, tankumą, estetines preferencijas, galbūt socialines ir politines tapatybes ir pan. Projektuose, po kurių tokių objektų nelieka, susiduriame su kitomis autonomiško statuso siekiančiomis dokumentacijos formomis – fotografijomis, videomedžiaga, garso įrašais, interviu, dalyvių pasakojimais, menininkų parengtomis ekspozicijomis pristatymui institucijose ir pan.

Iš šių dokumentacijos formų, mano požiūriu, išsiskiria žodinis pasakojimas (menininko, dalyvių, žiūrovų, kuratoriaus, meno kritiko) – būdama glaudžiai susijusi su veiksmu, kalba leidžia atkartoti (ne reprodukuoti) performatyvią atlikimo galią, kurią įgyvendina dalyvaujamojo meno kūriniai. Rašydama apie performansą, Phelan teigia, kad objekto išnykimas yra esminis performanso principas – kartu ir dėl to, kad išnykdamas jis „repetuoja ir atkartoja subjekto, kuris visada trokšta būti prisimenamas, išnykimą“<sup>192</sup>. Pasakojant tuo tarpu sukuriamas „objektas“ (pasakojimas) ir kartu atkuriamas išnykęs pasakojančiojo santykis su meno įvykiu (arba tiksliau, pats meno įvykis atkuriamas kaip šis santykis). Pasak Phelan, „aprašymas nereprodukuoja objekto, jis veikiau padeda mums naujai atlikti ir išsakyti pačią pastangą prisiminti, kas buvo prarasta“<sup>193</sup>. Taigi atpasakojimo tikslas turėtų būti ne reprodukuoti (dokumentuoti) meno projektą, bet per subjektyvų santykį – pastangą prisiminti – atkartoti, performatyviai atlikti.

---

<sup>191</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 166. Cituodama pakeičiau į laužtinius skliaustus mano įdėtą žodį „atliekama“ – lietuviškame vertime čia yra žodis „fiksuojama“, kuris, mano galva, yra nesuprastas ir klaidinantis originale vartojamo „enact“ vertimas. Kadangi kita citatos dalis yra tiesiogiai perimta iš lietuviškojo Arendt vertimo, čia nurodžiau ne į anglišką originalą, o į lietuviškąją versiją. Palyginimui angliška citata: „The “doing of great deeds and the speaking of great words” will leave no trace, no product that might endure after the moment of action and the spoken word has passed. <...> acting and speaking men need the help of *homo faber* in his highest capacity, that is, the help of the artist, of poets and historiographers, of monument-builders or writers, because without them the only product of their activity, the story they enact and tell, would not survive at all.“ (Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 173).

<sup>192</sup> Phelan, *op. cit.*, p. 147.

<sup>193</sup> *Ibid.*

Tokioje situacijoje bent tariamai objektyvų meno kritiko vertinimą lydi ar net į šešėlį nustumia subjektyvus prisiminimas apie tai, ką jis matė (girdėjo, ragavo, uostė, lietė), ir – dar svarbiau – ką jautė, patyrė, su kuo ir kaip bendravo, ir pan.<sup>194</sup> Ataskaitos (kurios apima ne tik meno kritikos tekstus, bet ir menininko(ų), kuratoriaus(ų), dalyvių, žiūrovų pasakojimus), dar svarbesnės tada, kai atsisakoma meno kūrinį bet kaip (kitaip) dokumentuoti, pvz., Tino Sehgal'o kūrinį atveju<sup>195</sup>. Todėl žodiniai diskursai, kuriami aplink tokį meno kūrinį, sudaro naują žodinės (epinės) „dokumentacijos“ žanrą, kuris, meno veiksmui praėjus ir nepalikus jokio objekto anapus savęs, gali ir turi pats tapti vertinimo objektu. Šį statusą jam leidžia įgyti ir tai, kad žodinis pasakojimas šiandien, išskyrus specifinius atvejus, kai yra patvirtinamas ar paliudijamas įstatymo įgalioto asmens, nėra suprantamas kaip dokumentas<sup>196</sup>. Subjektyvumo matmuo, kuris sukelia skaitytojui kad ir neišreikštą nepasitikėjimą, kartu išvaduoja nuo prievolės išlaikyti įtikinamą santykį su realybe ir leidžia tokiems pasakojimams būti modifikuojamiems, perrašomiems, vartojamiems ir vertinamiems. Todėl nenuostabu, kad neretai dalyvaujamojo meno projektų pristatymo vieta (pasibaigus „gyvam“ veiksmui) yra jau ne tik paroda, bet ir tokie kalbiniai formatai, kaip konferencija ar simpoziumas. Čia pagrindinis vaid-

---

<sup>194</sup> Plg. Bishop pasakojimą: „Svarbi šios studijos [knygos *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* – L. M.] motyvacija buvo mano nusivylimas neišvengiamu kritinio atstumo nebuvimu šiuose kuratorių naratyvuose, nors man teko suprasti, kad ne vieną kartą apsilankęs konkrečiame projekte, kritikas irgi vis labiau nusilenkia šiam likimui. Kuo labiau įsitrauki, tuo sunkiau likti objektyvia, ypač, kai vienas pagrindinių projekto elementų yra asmeninių santykių mezgimas, kurie neišvengiamai paveiks patį tyrimą.“ (Bishop, *Artificial Hells*, p. 6).

<sup>195</sup> Sehgal'o nuostata prieš bet kokią vaizdinę jo performansų dokumentaciją yra tapusi vienu pagrindinių jo praktikos epitetų, kartojamų kone kiekvienoje apžvalgoje ar atsiliepime. Pasakojimo reikšmę jo atveju parodo ir tai, kad Sehgal'o performansų atlikėjai apmokomi ir tekstas jiems perduodamas visada tik žodžiu, vengiant bet kokių rašytinių, taigi medžiaginių, nurodymų.

Žr., pavyzdžiui, Claire Bishop, „No pictures please: The Art of Tino Sehgal“, in *Artforum*, May 2005, Vol. 43, No. 9, p. 215–217; Dina Ibrahim, „Immaterial Art“, in *Contemporary Practices: Visual Arts from the Middle East*, Vol. X, p. 62–65; Ben Davis, „Photos for Tino“, in *artnet* [interaktyvus]: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>, [žiūrėta: 2014-03-12]; apie Sehgal'o performansų atlikėjų patirtis: Helen Stoilas, „Audio archive breaks silence on Sehgal“, in *The Art Newspaper*, Issue 246, May 2013, [interaktyvus]: <http://www.theartnewspaper.com/articles/Audio-archive-breaks-silence-on-Sehgal/29428>, [žiūrėta: 2014-03-12], ir Dane Jensen, Lindsey Westbrook, „I Was a Tino Sehgal Interpreter“ (As Told by Work-Study Students at the CCA Wattis Institute), in *California College of the Arts* [interaktyvus]: <https://www.cca.edu/news/2013/04/15/i-was-tino-sehgal-interpreter>, [žiūrėta: 2014-03-12].

<sup>196</sup> Nepaisant plačiai teorizuoto fotografijos ir tikrovės santykio, žodinis pasakojimas visada nusileidžia jai „objektyvumo“ prasme dėl tarp tikrovės ir pasakojimo išterpiančio subjekto (kurį fotografinė dokumentacija apsimeta eliminuojanti) – net jeigu (ir netgi dar labiau jeigu) tas subjektas yra kolektyvinis (plg. folklorą, miesto legendas ir pan.).

muo suteikiamas tiesioginei patirčiai ir „pastangai prisiminti“, todėl projektus pristatyti (net ir į mokslines konferencijas) dažnai kviečiami patys menininkai ar dalyviai, o ne juos tyrinėjantys menotyrininkai.

Svarstant dokumentacijos klausimą, svarbu ir tai, kas turi teisę kurti ir skleisti dalyvavimo dokumentacijas (žodines, fotografines ir pan.) ir kokį statusą jos įgauna pačiame meno kūrinio kontekste. Ar nėra taip, kad jeigu vien menininkas (ar kuratorius) laikomas galinčiu formuoti ir skleisti diskursą (fiksotas dalyvaujamojo meno projekto reprezentacijas parodose, leidiniuose, spaudoje, netgi mokslo renginiuose), toks projektas tampa panašesnis į reprodukuojamą objektą, nei į performatyvų kūrinį? Juk pastarojo išlikimą laiduotų ne reprodukcija, o nuolatinis nuo vieno modelio nukrypstantis kartojimas, atliekamas skirtingų subjektų. Judith Butler savo tekste „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“ („Susivieniję kūnai ir gatvės politika“, 2011), analizuodama Arabų pavasario įvykius, Egipto revoliuciją ir Tahrero aikštės demonstracijas, kalba apie (medijuotas) dokumentacijas ir reprezentacijas kaip vykstančių įvykių dalį, kuri savo ruožtu, būdama čia ir dabar (dokumentuojamu momentu), gali *pratęsti* (ne reprodukuoti!) įvykį kitoje erdvėje ir laike. Maža to, galimybė kurti ir skleisti tokias dokumentacijas yra esminė dalyvaujančių kūnų laisvės raiška: „Ar kūno atliekamą veiksmą įmanoma atskirti nuo jo technologijos, ir kaip technologija apibrėžia naujas politinio veiksmo formas? Kai šie kūnai patiria cenzūrą ar prievartą, ar kartu nėra cenzūruojama ir prievartaujama jų prieiga prie medijos priemonių, siekiant hegemoniškai kontroliuoti, kurie atvaizdai gali keliauti, o kurie ne?“<sup>197</sup> Iš principo Butler čia nusakyta dokumentavimo ir veiksmo santykis panašus į tą, kurį Arendt nutiesė tarp kalbos ir veiksmo: dokumentavimas yra performatyvus, nes jis pats *atlieka* veiksmą, atlieka asmens laisvę ir teisę į dokumentacijos kūrimą, kuri, paskleista, gali turėti tiek diskursą atkartojančią, tiek griauinančią galią. Hegemoniškai skleidžiamų atvaizdų ir veikiančių kūnų santykio kritika akivaizdi ir Kesterio teorijoje, kai jis kritikuoja dalyvaujamojo meno projektus, kurių dalyviai, pasak jo, viso labo

---

<sup>197</sup> Judith Butler, „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“, in: *eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies*, 09 2011, [interaktyvus]: <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>, [žiūrėta: 2013-08-23].

išpildo menininko viziją, tam, kad jų dalyvavimas virstu vienu „atvaizdu“, kurį menininkas paskleis priešais pasaulinę auditoriją (žr. „1.1. Auditorija“).

Be abejo, tokia kritika taikytina toli gražu ne visiems dalyvaujamojo meno kūriniais, nes tikslai, kuriems naudojami dalyvavimo įrankiai, yra labai skirtingi, o kūrinių reikšmė gali būti formuojama ir negatyviomis priemonėmis, nebūtinai įgalinant kūnus ir deklaruojant jų laisvę (kaip politinio aktyvizmo atveju), bet ir atvirksčiai, represuojant ir kontroliuojant. Galų gale diskurso hegemonijos kritika neturėtų būti grįsta principiniu „tikrojo“ veiksmo ir estetiškos raiškos supriešinimu, kartais pasitaikančiu menotyriniuose tekstuose<sup>198</sup>. Todėl analizuojant dalyvaujamojo meno kūrinius svarbu atsižvelgti į tai, koks yra jų santykis su dokumentacija (žodine, garsine, vaizdine), kaip ir kur ji yra skleidžiama, kas ją kuria ir platina, bei traktuoti ją ne vien kaip pėdsaką ar šalutinį produktą, bet kaip politiškai reikšmingą meno projekto dalį, dalyvaujančią meno įvykyje bei kartu pratęsiančią jį erdvėje ir laike.

Šiame ir ankstesniame skyriuje aprašytos svarbiausios veiksmo, kasdienių taktikų, performatyvumo bei performanso, socialinio *ready-made'o*, kartotės, reprodukcijos bei dokumentacijos sampratos bus pagrindiniai atramos taškai toliau analizuojant atskirus su dalyvavimu susijusius Lietuvos šiuolaikinio meno projektus. Remdamasi jau pirmojoje disertacijos dalyje išsakyta nuostata, kad dalyvavimo praktikos mene dėl savo struktūrinės, teminės ir kontekstų įvairovės negali būti sujungtos į vieną meno žanrą ar srovę (parankiau kalbėti apie praktikas), manau, kad kiekvienas meno projektas reikalauja gana individualios analizės, kokias problemas dalyvavimas kiekvienu atveju artikuliuoja ir taip pat, kaip dalyvavimas skiriasi priklausomai nuo bendro socialinio, politinio, kultūrinio konteksto. Antrajame šios dalies skyriuje teoriškai aptariau tik kai kuriuos aspektus (žiūrovo ir menininko sandorio, socialinio ir estetinio konteksto sandūros, dokumentacijos) – tuos, kurie, mano požiūriu, yra daugiau mažiau bendri visiems dalyvavimo

---

<sup>198</sup> Plg.: „Dažnai menininkų aktyvumą galima laikyti simuliuojamu ir neturintiu politinės galios, kuriam vis dar svarbus ne kūrinio ar veiksmo turinys ir jo veiksmingumas, bet estetiškas vizualinis dokumentavimas.“ (Daiva Citvarienė, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje* (daktaro disertacija), Vilniaus dailės akademija, p. 64)

įrankius naudojantiems meno projektams. Atskirų meno projektų analizė leis išryškinti tas su dalyvavimu susijusias problemas, kurios nebūtinai yra aktualios visiems į šį lauką patenkantiems šiuolaikinio meno kūriniams – dalis šių problemų, remiantis menotyros literatūra, jau buvo aptartos pirmojoje disertacijos dalyje, kitos išryškės konkrečiau empirinio tyrimo metu.





### **3. DALYVAVIMO ATVEJAI LIETUVOS ŠIUOLAIKINIAME MENE**

Trečioji disertacijos dalis skirta dalyvavimo praktikų Lietuvos šiuolaikiniame mene analizei. Atsirinkdama konkrečius atvejus (menininkų ir kuratorių projektus), siekiau išanalizuoti tam tikras specifines su dalyvavimu susijusias problemas labiau, nei kaip nors apibrėžti ar tipologizuoti Lietuvos dalyvaujamųjų praktikų lauką. Empirine analize naudojausi kaip įrankiu, leidžiančiu artikuliuoti teorines problemas, kylančias iš skirtingų dalyvavimo sampratų, iš anksto apibrėžtų modelių ir jiems priskiriamų tikslų.

Dalies skyriuose meno projektai analizuojami ne kaip tipai, bet veikiau kaip atvejai: tačiau ne visada vienas projektas jau yra atvejis. Kartais tam tikra probleminė specifika atsiskleidžia tik analizuojant keletą savo forma ar strategijomis artimų projektų ar visą menininko kūrybos spektrą. Analizuojamus atvejus vieną nuo kito atskyrė skirtingos dalyvavimo koncepcijos realizacijos: nuo gana griežtos estetinės struktūros Artūro Railos performansų iki kompleksiškos, beveik nepalaujamai save ir kitas iniciatyvas generuojančios „Pro-testo laboratorijos“ ar ŠMC TV projekto, kuriame dalyvavimo sąvoka funkcionuoja veikiau kaip diskurso palaikymo būdas, nei politiškai veiksminga praktika.

Analizuodama projektus pirmiausia siekiau atsakyti į klausimą, koks menininko ir dalyvių (žiūrovų) sandoris juos grindžia, kaip abi pusės juo manipuliuoja, jam paklūsta ar priešinasi. Iš to seka ir kiti klausimai, kaip antai: kaip meno projektas nusako ir riboja savo dalyvių ratą; kokias jau egzistuojančias socialines praktikas ir diskursus jis tęsia, atkartoja, perdirba ar parodijuoja, kokias – steigia; koks santykis tarp meno projektu kuriamo estetinio ir socialinio įvykio; kokiomis formomis jis yra atkartojamas ir (ar) reprodukuojamas kitu laiku ir kitoje erdvėje; kaip šios kartotės ar reprodukcijos recepcija priklauso nuo kitokio sociopolitinio konteksto. Naudodamasi teorinėse dalyse apibrėžtomis sąvokomis, stengiausi išryškinti dalyvavimo praktikų specifiką, leidžiančią joms funkcionuoti lygiagrečiai

meno ir kasdienybės, socialinėje ar politinėje sferoje, ir savo ruožtu generuoti iš vienos ar kitos sferos kylančias reakcijas.

### **3.1. Dalyvavimas kaip atstovavimas: Artūro Railos performansai**

Šis skyrius skirtas Artūro Railos projektams, kurie visi kartu sudaro labai nuoseklią dalyvavimu ir bendradarbiavimu paremtą meno praktiką. Skirtingai, nei dauguma kitų Lietuvos menininkų, kurie pastarąsias strategijas taiko veikiau atsitiktinai, Raila „žmogiškąja medžiaga“ naudojami beveik be išimties visoje savo kūryboje nuo 1995 m., nuosekliai eksploatuodamas nišą, kurią Claire Bishop savo dalyvaujamojo meno studijoje vadina „deleguotu performansu“ (angl. *delegated performance*).

Delegavimu mene Bishop apibrėžia „veiksmą, kai neprofesionalai arba kitų sričių specialistai samdomi atlikti darbą – būti ir veikti konkrečiu laiku ir konkrečioje vietoje menininko(-ės) vardu ir laikantis jo(s) instrukcijų.“<sup>199</sup> Kitaip, nei teatre, kur aktoriai veikia pagal režisieriaus nurodymus, Bishop analizuojamų deleguotų performansų atlikėjai atlieka ne jiems išorišką, scenarijuje išvystytą vaidmenį, bet dažnai „savo pačių socialinę-ekonominę kategoriją – lyties, klasės, tautybės, amžiaus, negalės, ar (rečiau) profesijos pagrindu“<sup>200</sup>. Kitaip tariant, tokių performansų dalyviai atlieka tam tikrą savo tapatybės dalį, tačiau ne tiek asmeninės, kiek universalizuotos – tad performanse veikia ne atliekantis individas, bet kolektyvinė tapatybė, kuriai jį priskiria žiūrovas (ir menininkas). Pavyzdžiui, tarp Bishop analizuojamų deleguoto performanso pavyzdžių yra ir anksčiau minėti Santiago Sierros „ekonominiai“ performansai su žemesnių socialinių klasių atstovais, kurie už konkretų užmokestį atlieka tam tikras, paprastai beprasmiškas ar žeminančias užduotis. Atliekamos užduotys čia turi veikiau bendrą simbolinę beprasmybės ar pažeminimo reikšmę – tačiau tai, ką dalyviai čia iš tikrųjų atlieka, yra jų klasinė priklausomybė ir ekonominis „neįgalumas“, verčiantis už užmokestį besą-

---

<sup>199</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 219.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 219.

lygiškai sutikti su menininko diktuojamomis sąlygomis. Panašiai ir kitame Bishop analizuojamame pavyzdyje – italų menininko Maurizio Catellano projekte „Southern Suppliers FC“ („Pietų tiekėjų futbolo klubas“, 1991), kuriam šis iš Italijoje dirbančių Šiaurės Afrikos imigrantų surinko futbolo komandą rungtyniauti Italijos futbolo lygoje. Veiksmai, kuriuos menininko įpareigota atliko Italijos juodaodžių futbolininkų komanda, ir taisyklių laukas, kuriame šie veikė, buvo viso labo futbolo taisyklės. Tačiau tai, ką jie atliko dalyvaudami meno kūrinyje, buvo ne tiek futbolo žaidimas, kiek jų pačių, kaip juodaodžių ir imigrantų darbininkų, tapatybė: „Catellano gestas išryškina kontrastą tarp dviejų užsieniečių atliekamo darbo tipų dviejuose skirtinguose ekonominio spektro galuose – žvaigždžių futbolininkų ir darbo klasės imigrantų, kurie retai būna vertinami tais pačiais terminais“<sup>201</sup>.

Kas konkrečiai tokiuose šiuolaikinio meno kūrinuose vadintina *delegavimu*, Bishop iki galo neapibrėžia: jos pasirinkta *delegavimo* sąvoka ne tiek nusako, ką menininkas iš tiesų deleguoja savo projekto dalyviams<sup>202</sup>, kiek meno istorijos plotmėje nustato tokio tipo performansų santykį su paties menininko atliekamais kūno performansais (ypač būdingais XX a. 7–8-ajam dešimtmečiams), kai kūrinio ašis yra menininko buvimas čia, betarpiškas ir kūniškas jo paties dalyvavimas kūrinio situacijoje. Žvelgiant iš tokio meno istorijos atskaitos taško, menininkas dalyviams deleguoja ne tiek sprendimų ar kūrybos laisvę, kiek teisę ir pareigą būti čia, vietoj paties menininko. Šia prasme, norėdami išlikti nuoseklūs, apie delegavimą galime kalbėti tik tuomet, kai menininkas *kūniškai* eliminuojamas iš performanso vyksmo vietos (kas jokiū būdu nereiškia autorystės teisų perleidimo). Kita vertus, tam tikra delegavimo forma, mano nuomone, akivaizdi ir tokiuose performansuose, kaip Marinos Abramovič „Rhythm 0“ (žr. 27 išnašą 1-oje dalyje), kur

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>202</sup> Palyginimui, delegavimo terminas srityse, iš kurių yra perimtas, – vadyboje ir politikoje – visada reiškia ne tiek konkrečių užduočių skyrimą, kiek tam tikros (apibrėžtos) sprendimų laisvės perdavimą žemesnei darbo hierarchijos grandžiai (vadyboje) arba atstovui (politikoje). Tuo tarpu Bishop analizuojamuose performansuose ši sprendimų laisvė, nors ir svarbi, tačiau ne visais atvejais būna matoma ar reikšminga kūrinio įgyvendinimui (kaip antai Tanios Brugueros kūrinyje „Tatlin’s Whisper 5“ („Tatlino šnabždesys 5“, 2008), kai į Londono muziejaus „Tate Modern“ salę įsiveržė du raiti policininkai, demonstruojantys minios (šiuo atveju – muziejaus lankytojų) valdymo technikas – čia jie tiesiog įgyvendino konkrečią užduotį). Tačiau sprendimų laisvė apibrėžtame kontekste gali įgauti ir esminę naratyvą formuojančią galią, kaip antai Arturo Žmijewskio kūrinyje „Oni“ („Jie“), kurio dalyviai turėjo *patys* nuspręsti, kaip reaguos į kitų dalyvių veiksmus ir ideologines nuostatas (žr. 172 išnašą).

veiklumas ir sprendimų laisvė perduodama žiūrovams, kai pati menininkė pabrėžtinai lieka kūniškai pasyvi (nors situacijos taisyklės nustato pati).

Greta *delegavimo* Bishop mini tokius ekonominius terminus kaip *outsourcing*, *offshoring*, *subcontract*, kurie visi daugiau mažiau reiškia specialistų iš šalies samdymą, gamybos proceso perleidimą kitai įmonei, subrangą<sup>203</sup>, akcentuodama deleguoto performanso situaciją grindžiančius ekonominius mainus. Menininkas *samdo* vieno ar kito visuomenės sluoksnio, vienos ar kitos profesijos atstovus atlikti fizinį performanso darbą, pats kūniškai pasišalindamas iš scenos ir atlikdamas tik intelektualinį sumanymo ir vadybos darbą, bei pasiimdamas iš to sekantį simbolinį ir ekonominį pelną. Šiuo atžvilgiu deleguotieji performansai funkcionuoja kaip įprasta gamybos praktika, kai gamintojas ne gamina tiesiogine šio žodžio prasme, bet prodiusuoja gaminius. Tačiau meniniame deleguotame performanse prodiusavimas arba delegavimas vykdomas ne siekiant maksimaliai našaus atlikimo, tačiau, kaip teigia Bishop, atvirksčiai, norint padidinti riziką ir neapibrėžtumą<sup>204</sup>. Šia prasme užduočių atlikimo kokybė gali nublankti prieš patį dalyvavimą kaip tokį: jeigu kasdienėje situacijoje darbo kokybė gali veikti užmokestį, karjerą, turėti socialinių pasekmių ir pan., tai į meno projektą perkeltas „darbas“ tampa veikiau simboliu ir net sukurdamas socialines situacijas, gali atsiriboti nuo jų pasekmių (Catellano futbolininkai gali pralošti visas varžybas). Šia prasme deleguoti performansai mene skiriasi nuo aktorių darbo teatre, kai individualaus aktorius gebėjimas atlikti vaidmenį (nepaisant to, kad pastarasis yra jam „išoriškas“, parašytas) tampa svarbiu vertinimo ir publikos reakcijos kriterijumi. Aktorius, kaip atlikėjas, ir jo atliekamas vaidmuo išlaiko sąlyginę nepriklausomybę vienas nuo kito, ir jų abiejų kombinacija ar „kolaboracija“ gali būti sėkminga arba ne (vieno aktorius atliekamas tas pats vaidmuo gali patikti, kito – ne). Tuo tarpu deleguotuose performansuose, net jeigu atlikėjai samdomi kaip kitos profesinės sferos specialistai – t. y. tam, kad į meno lauką perkeltaje situacijoje pritaikytų savo profesinius įgūdžius (kaip aukščiau išnašose minėtame Brugueros kūrinyje) – profesionalumas

---

<sup>203</sup> Claire Bishop diskusijoje „Artur Żmijewski and Them (2007)“, p. 101; ir „Discussion with Donelle Woolford at the ICA“, p. 88, abi diskusijos publikuotos: in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Truontana, eds.), London: ICA, 2008.

<sup>204</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 231.

ar atlikėjo individualumas retai tampa kriterijumi, kuriuo remiantis būtų vertinamas meno kūrinys.

Čia aptarti *delegavimo* sąvokos aspektai padės suprasti specifinį delegavimo ir atstovavimo statusą Artūro Railos projektuose ir apibrėžti juose išryškėjančią tam tikrą menininko–dalyvio–meno institucijos santykio schemą. Daugelyje Railos kūrinių atstovavimas ir kūrybinis delegavimas tampa ne tik darbo metodu, bet ir kūrinių tema – tačiau tam, kad šis aspektas būtų akivaizdus, reikia analizuoti ne tiek pavienius projektus, kiek jų visumą, nes taip atstovavimo tema, ne visada vienodai ryški atskiruose kūriniuose, tampa artikuliuota ir išsako tam tikras programines nuostatas.

## **Atstovavimas**

Daugumos Railos kūrinių dalyviai ir savo veiksmis, ir buvimu visų pirma atstovauja „patys sau“<sup>205</sup>: kūrinyje „Pompa – menui, menas – pompai“ (1995) riedutininkų klubas daro tai, kas jiems įprasta – važinėjasi riedučiais ir atlieka įvairius akrobatinius judesius vienoje Vilniaus aikščių (tuo metu vadintoje Savivaldybės), o grupės R.S.A. reperiai<sup>206</sup> repuoja, ragindami riedutininkus; performanse „Once You Pop, You Can’t Stop“ (1997) baikerių klubo „Crazy in the Dark“ nariai vienas po kito motociklais įvažiuoja į Vilniaus Šiuolaikinio meno centrą (ŠMC), sudarydami iš pažiūros nesibaigiančią kilpą; „Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje“ (2003) menininko mokyklos laikų roko grupė susiburia koncertui ŠMC rūsyje; „Roll Over Museum / Live“ (2004) – automobilių sistemų tiuningo meistrai paskolina savo perkonstruotus automobilius meno parodai ir atidarymo metu pasakoja apie tai, ką ir kaip jie patobulino; galų gale kūrinyje „Dalyvavimas / Vytautė“ (2001) parodoje Suomijoje dalyvauti pakviestam Artūrai Railai atstovauja jo buvu-

---

<sup>205</sup> Railos kūriniuose atstovavimas savo tapatybei ar subkultūrai yra labai tiesioginis, ne simbolinis, kitaip nei, pvz., Nomedos ir Gedimino Urbonų „Karaokėje“ (2001), kur banko darbuotojos dainuoja ABBA dainą „Money, money“ („Pinigai, pinigai“), tapdamos simbolinėmis kapitalizmo paradigmos atstovėmis; arba Eglės Rakauskaitės „Pinklės. Išvarymas iš rojus“ (1995), kur ilgakasės mergaitės baltomis suknelėmis simboliškai įkūnija įtampą tarp nekaltybės ir kaltės.

<sup>206</sup> Kaip nurodo Raila, į projektą pirmiausia buvo kviešti tuo metu staigiai išgarsėjusios repo grupės *Pompa* nariai, tačiau jie atsisakė dirbti be atlygio ir pasiūlė pradedančią grupę R.S.A. (Artūras Raila, Laima Kreivytė (pokalbis) „Pasiūlykite mums naują didįjį naratyvą“, in *7 meno dienos*, 1998-02-20, p. 8).

si mokinė, jauna menininkė Vytautė Kuzmickaitė (atlikdama „dalyvaujančio menininko“ tiesiogine ir perkeltine prasme (kaip kūrinio) vaidmenį). Daugumos Railos performansų dalyviai negauna jokių specifinių užduočių, kurios nebūtų įprastos jų kasdiniame gyvenime – panašiai, kaip ir policininkai minėtame Brugueros kūrinyje, jie atlieka savo laisvalaikiui ar iš dalies profesinei praktikai (automobilių mechanikai ir Vytautė) būdingus veiksmus. Net ir projekte parodai *NATO sienos* (2001), kuriam menininkas už projekto įgyvendinimui skirtus pinigus (minimalią mėnesio algą atitinkančią sumą) pasamdė keturis bedarbius marširuoti palei ŠMC sieną, kol veiks paroda, šis iš pažiūros beprasmiškas veiksmas savo fizine raiška nedaug skiriasi nuo stoviniavimo Darbo biržos eilėse, laukiant galimų darbo pasiūlymų. Įmesdamas kasdienes dalyvių praktikas į meno (parodos, festivalio, institucijos) kontekstą, menininkas naudojami *ready-made'o* strategija sukurti estetiniam įvykiui.

Tačiau tai, kas kuria šių kūrinių (ir ypač jų visumos) reikšmę, nėra vien šis vienakryptis perkėlimo gestas, bet veikiau daugiakryptė *atstovavimo* schema, apibrėžianti kūrinių dalyvių–menininko–kūrybiškumo paradigmos–meno institucijos santykius. Dalyviai performanso situacijoje atstovauja ne tik patys sau, bet ir menininkui, kuris fiziškai, kaip kūnas, eliminuojamas iš performanso. Tai pabrėžiama jau pirmojo Railos performanso „Pompa menui – menas pompai“ aprašyme: „Sumanymo autorius veiksmo metu nedalyvauja“<sup>207</sup>; menininkas lieka nematomas ir kūrinių videomedžiagoje. Dalyviai atstovauja menininkui ir diskursyviai – ar tai būtų meno kūrinio schemas dalis (pvz., projekte „Dalyvavimas / Vytautė“, kuriame Vytautė dalyvauja parodoje kaip Railos sumanymas ir parodos lankytojams aiškina, kodėl ji dalyvauja ir ką jos dalyvavimas reiškia), ar veikiau impulsyvus dalyvių įsitraukimas, pavyzdžiui: „Prasidėjus „Roll Over Museum“, automobilių entuziastai iš pradžių laikėsi nuošalyje, bet vėliau, kai rengdamiesi parodai persikėlėme su automobiliais į Berlyną, jie patys pradėjo aiškinti žmonėms, ką jie daro. Atvyko Vokietijos televizija ir paklausė: „Kur menininkas?“, o Saulius Stepulis atsakė: „Menininko nereikia. Mes patys tai galime paaiškinti!“<sup>208</sup>. Diskursyvus atstovavimas vir-

---

<sup>207</sup> „Artūras Raila, Pompa menui – menas pompai“, in *Kasdienybės kalba* (sud. Algis Lankelis), Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1996, puslapiai nenurodyti.

<sup>208</sup> Lars Bangs Larsen, Artūras Raila, „Žemės galia“, in *ŠMC interviu*, 2006, Nr. 6, p. 10.

šūnę pasiekia projekte „Žemės galia“ (2005–2012), kuriame visi projekto tiriamieji tekstai yra rašomi dalyvių: čia dalyviai atstovauja ne tik autoriui, bet, maža to, užima ir meno kritiko poziciją, imdamiesi formuoti ir politines meno gaires. Parodos ŠMC renginyje „Pokalbiai prie žemėlapio“ etninės kultūros tyrinėtojas Vaclovas Mikailionis išsako estetinę meno programą: „Mes dabar dalyvaujame labai ypatingame įvykyje: menas sugrįžta į savo tikrąją paskirtį. Senovėje, kokiose nors Vedose, tai buvo kartu ir meno himnas, ir savotiškas mokslo atskleidimas, ir metafizika, religinis, paslaptingas pojūtis. <...> meno kūrinio sudėtinės trys dalys – grožis, žinia, paslaptis. Gal kai kurie paveikslai pavyko mažiau, kiti labiau, bet visuose juose yra daug paslapties, ir žinojimo, ir žinoma grožio. Menas pradeda atsigauti pilna savo jėga.“<sup>209</sup>

Projektų dalyviai atstovauja menininkui ir *simbolinėje* plotmėje, kaip konkrečios kasdienio, neprofesionalaus ir neinstitucionalizuoto<sup>210</sup> kūrybiškumo apraiškos: tiuninguotojai („Roll Over Museum“), mokyklinė roko grupė („Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje“), riedutininkai ir pradedanti repo grupė („Pompa menui – menas pompai“), virgulininkai ir pagoniškosios kultūros puoselėtojai („Žemės galia“) tampa menininko, kaip kūrėjo, reprezentacija. Tačiau šiuo atveju menininkas reprezentuojamas jau ne kaip konkretus asmuo (konkreto kūrinio autorius), bet kaip universali kategorija, kaip įteisintas kūrybiškumo šaltinis<sup>211</sup>. Jei kalbėtume Bishop pasiūlytais terminais, menininkas čia dalyviams *deleguoja* savo kūrybiškumą, arba kitaip, teisę į pripažintą kūrybiškumą. Šis kūrybiškumo delegavimas akivaizdžiausias turbūt projekte „Roll Over Museum“, kuriame automobilių variklių tiuninguotojai pasirodo kaip menininkai ir savo kūrinių *autoriai* (nebe tiesiog meistrautojai, kurių veiklos sfera yra kasdienybė): automobiliai

---

<sup>209</sup> „Pokalbiai prie žemėlapio“, videodokumentacija, in *Žemės galia. Mitologinis Vilnius*, [interaktyvus]: <http://www.raila.lt/zemes-galia/#/1>, [žiūrėta: 2011-11-01].

<sup>210</sup> Nors kai kurių projektų dalyviai priklauso institucijoms – kaip antai riedutininkų ar baikerių klubams, jų veiklą vadinu neinstitucionalizuota meno kontekste – t. y. kad jų atliekama veikla nėra laikoma kūrybiškumo ar meno formomis (veikia – laisvalaikio formomis).

<sup>211</sup> Kita vertus, galima painiava tarp individualumo ir universalumo čia visada išlieka, veikdama tai, kaip kūrinį supranta publika: „Tas pats po kiekvieno naujo projekto: „Ar jis rimtai? Ar jis visada daro tą patį?“ Po to, kai buvo parodyta „Po vėliava“, visi klausinėjo: „Ar jis susijęs su šia partija?“ Po „Roll Over Museum“ su automobilių entuziastais visi klausė: „Ar jis užsiima variklių reguliavimu?“ Dabar tas pats: „Ar jis pagonis?“ Tad kai manęs klausia: „Ar jis rimtai?“, aš atsakau: „Taip, žinoma, aš rimtai žiūriu į savo kūrybą.“ (Lars Bang Larsen, Artūras Raila, *op. cit.*, p. 9).

su perdirbtais ir patobulintais varikliais, greičių dėžėmis, aušintuvais ir pan. eksponuojami ŠMC salėje, lygiagrečiai fotografijoms, kuriose matome meistrus savo dirbtuvėse greta automobilių.

Reikšminga tai, kad kūrybiškumas čia atrandamas ne estetinėje plotmėje – iš eksponuojamų automobilių tik vieno eksterjeras yra iš esmės patobulintas, kito kapoto dangtis papuoštas piešiniu, likę atrodo įprastai, seni ir nudėvėti<sup>212</sup>. Taigi Raila čia nėra naiviojo ar liaudies meno apraiškų ieškotojas ir nesiekia į „aukštojo“ meno kontekstą įtraukti „žemojo“ meno praktikų (pvz., neprofesionalų, arba „naiviojo“, meno, siuvinėjimo, liaudies skulptūrų, mėgėjiškų videofilmų ir pan.). Kūrybiškumas čia yra toks, kuris neturi galimybės būti pripažintas meniniu autoriniu kūrybiškumu (kaip kad anksčiau ar vėliau yra pripažįstamas „naivusis“ menas (angl. *outsider art*)). Tai už meno sampratos ribų tarpstantis kūrybiškumas, toks kaip skaičių estetika (ritmas ir kartotė) savamokslio poeto ir matematiko Geniaus Strazdo skaičių „eilėraščiuose“ (projektas „Kažko vis trūksta, kažko vis negana“ (2001–2003), Geniaus Strazdo rankraščiai ir įrašai Railos knygoje *Roll Over Museum*<sup>213</sup>).

Šių praktikų (ir tiuninguotų automobilių, ir riedutininkų viražų, ir etnokultūrinių bei geoenergetinių tyrinėjimų) atsiradimą meno kontekste legitimuoja ne numanomas veiklos kūrybiškumas, bet *menininko*, Railos, autorinis gestas. Taigi Raila čia, pasišalindamas iš įvykio scenos ir deleguodamas dalyviams savo kūrybiškumą, pats, likdamas kūrinio autoriumi, atstovauja savo dalyvių kasdieniam, nelegitimuotam kūrybiškumui, leisdamas jam institucionalizuotis. Institucija tampa būtinu kūrybiškumo įteisinimu: ne tik dėl to, kad ištraukia jį iš kasdienio meistravimo „prieblandos“, paversdama eksponatu, bet ir todėl, kad įgalina tokio kūrybiškumo sklaidą. Pavyzdžiui, projektas „Roll Over Museum“ pakviečiamas į Berlyną<sup>214</sup> (su perdirbtais automobiliais ir jų kūrėjais), taip įgyvendindamas, anot

---

<sup>212</sup> Filmuotoje projekto dalyje, kurioje kiekvienas tiuninguotojas rodo ir pristato automobiliuose darytus pakeitimus, vienas jų išsako meistrautojo džiaugsmą, kylantį, kai iš pažiūros senas, bjaurus automobilis gatvėje aplenkia naujus, blizgančius. (Artūras Raila, *Roll Over Museum*, DVD, 2004, NDG DIC).

<sup>213</sup> Artūras Raila, *Roll Over Museum*, IBID Projects London / Vilnius; Lietuvos dailės muziejus, 2005. Asmeniniame autoriaus knygos egzemplioriuje paliktuose tuščiuose lapuose yra kai kurių jo projektų dalyvių įrašai.

<sup>214</sup> Paroda *E.U. positive. Kunst aus dem Neuen Europa*, Akademie der Künste, Berlynas, 2004.



Railos, neįmanomą gestą<sup>215</sup> – vokiškų (trijų *volkswagenų* ir vieno *audi*) dėvėtų automobilių grįžimą į Vokietiją. Kasdienių vartojimo taktikų antrąkart perdirtas, suvartotas produktas grąžinamas į pirminę gaminimo-vartojimo erdvę. Vis dėlto reikia pabrėžti, kad ši sklaida yra gaminio sklaida, besiskirianti nuo „užkrečiamo“ sklidimo, būdingo mėgėjiškoms praktikoms<sup>216</sup>. Taktikos virtimas gaminiu reiškia ne tik tai, kad ji įgauna konkretų medžiaginių pavidalą (fotografijų, filmų, eksponatų, plakatų), bet ir tai, kad ji atsiejama nuo daugiau mažiau atsitiktinių, jos raidą lemiančių aplinkybių (pvz., prieinamų detalių automobiliui perdaryti ar patalpų mokyklinei grupei susirinkti ir repetuoti, reikiamoje vietoje atsiradusių žmonių ir pan.) – sustabdoma tam tikroje raidos stadijoje.

Kita vertus, Railos projektuose į instituciją inkorporuojamos kasdienės kūrybiškumo taktikos nėra tiesiog vienpusė apropiacija. Kaip ir dalyvių–menininko santykių schemoje, kur meno projekto dalyviai, atstovaudami menininkui fiziškai ir simboliškai, tuo pačiu yra jo atstovaujami – ir legitimuojami – institucijoje, taip ir čia, kasdieniams kūrėjams atstovaujanti ir juos apropijuojanti institucija kartu yra pačių kūrinių (performansų) referentas. Railos projektų dalyviai komentuoja šiuolaikinio meno instituciją, taip tapdami simboliniais jos atstovais, arba netgi mikromodeliu. Projekte „Pompa menui – menas pompai“ (1995) figūras demonstruojantys riedutininkai, juos raginantys pusiau matomi, į žemę įleistose dėžėse sėdintys reperiai, ant batuto šokinėjantis žmogelis ir jį saugančios „snaiperės“ tampa pagreitį įgavusios, Vakarų meno istoriją aktualizuoti ir prisijaukinti bandančios ir sparčiai besiinstitucionalizuojančios Lietuvos meno scenos vaizdiniais<sup>217</sup>; kilpa per ŠMC važiuojantys baikeriai reprezentuoja institucijos uždaramą

---

<sup>215</sup> Iš asmeninio pokalbio su Artūru Raila, autorės archyvas.

<sup>216</sup> Mėgėjiškos praktikos plečiasi ne tiek daugindamos ir paleisdamos „į apyvertą“ savo veiklos produktus (kurie čia, net jeigu ir egzistuoja, dažnai niekada nebūna baigti, bet gali būti perdaromi, išardomi, vėl panaudojami (kaip tuninguoti automobiliai)), kiek plėsdamos patį mėgėjų ratą, „užkrėsdamos“ mėgėjiška veikla kitus vartotojus.

<sup>217</sup> „Meninis gyvenimas Vilniuje tapo sporto arena. Lenktynėmis dėl kaskart įspūdingesnės sėkmės ir eksportavimo galimybių.“ (Artūras Raila, iš pokalbio „Anders Kreuger in Korrespondenz mit Artūras Raila. Als Künstler sprechen. Das Schaffen von Artūras Raila“, in *Dialogue 2: Articulation* (Anders Kreuger, Renate Plöchl, eds.), O.K Centrum für Gegenwartskunst, Oberösterreich, 2000, p. 45; Railos nurodomas meno istorinis projekto kontekstas, kurį atkuria performanso dalyviai: „Aplinkybės veiksmui; A. pretekstas: B. Nauman „Anthro/Socio“, 1991. Trys metalinės dėžės įleistos į aikštės grindinį taip, kad jų viduje sėdinčiųjų ant pianino kėdžių galvos atsiranda prie dalyvių kojų. Šios galvos, pasitelkę ruporus, ragina kojas skubėti. Kai kurie dalyviai sugeba peršokti agituojančias

(virimą savo sultyse) ir tuo pačiu jos „rajumą“ (iš lauko stebinčiam žiūrovui regisi, kad į galeriją suvažiuoja nesibaigianti baikerių eilė, kažkur pranykstanti pasta-  
te)<sup>218</sup>; ŠMC neįkurta nelegalios nacionalistų partijos („Mes arba niekas“, 1998) in-  
formacinė būstinė – institucija institucijoje – būtų galėjusi veikti ir kaip pastarosios  
(meno institucijos) replika<sup>219</sup>.

„Dalyvavimas / Vytautė“ čia tampa programiniu kūriniumi, komentuo-  
jančiu įvairiakryptes atstovavimo schemas ir to laikmečio Lietuvos meno scenos  
situaciją. Pakviestas *dalyvauti* parodoje Suomijoje, Raila „dalyvavimą“ interpretavo  
kaip simbolinio kapitalo kaupimą ir nusiuntė į parodą atstovę, kuri galėtų fiziškai  
įkūnyti šį kapitalą, ir kaip tokį gražinti į Lietuvą. Antrojoje projekto dalyje Vytautė  
dalyvavo parodos „Egzotika“ (2001) ŠMC atidaryme, lydima ir užsakyto, ir sponta-  
niško žiniasklaidos dėmesio, – šįkart ji atstovavo nebe sau ir ne menininkui, Railai,  
bet savo (ankstesniam) dalyvavimui, kaip savaime reikšmingam. Kūrinio dalyvė,  
kuri tuo laiku buvo pradedanti menininkė, viena vertus, kaip ir kitų Railos projektų  
dalyviai, atliko tai, kas yra jos tapatybės dalis – dalyvavo meno įvykyje (susitiko su  
parodos Turku mieste žiūrovais, komentavo jiems Railos projektą, netgi demonst-  
ravo „savo“ videodarbą, reprezentuojantį ją pačią ir, simbolinėje plotmėje, šalį, iš  
kurios ji atvyko<sup>220</sup>). Kita vertus, net ir atlikdama jai sąlyginai įprastą vaidmenį, Rai-  
los kūrinio dalyvė yra veikiau ne menininkė (šiuo atveju – ji pati), o meno kūrinys,  
dalyvavimo kaip tokio įkūnijimas. Paradoksalu, tačiau Vytautė čia yra menininkė  
mažiau nei, pavyzdžiui, amerikiečių menininko Joe Scanlano samdomos aktorės,  
tam tikrą laikotarpį atliekančios neegzistuojančios jaunos juodaodės menininkės

---

galvas. B. pretekstas: F. Goya „Žmogelis“, 1791. Apvalų batuto stalą, ant kurio šokinėja žmogelis, prižiūri snaperės-teroristės (baltosios pėdkelnės)“ („Artūras Raila, Pompa menui – menas pom-  
pai“).

<sup>218</sup> „Gerai žinau tos vietos [ŠMC – L. M.] planą – kad įmanoma ją kirsti kiaurai, nesivažinėjant, neap-  
sisukant, neieškant kelio atgal. 10 motociklų užtenka, kad pervažiavę ŠMC sales ir kiemelį jie pada-  
rytų kilpą gatvėje, ir pirmasis pasitiktų paskutinį. Žiūrint iš priekio, jie visą laiką tik įvažiuoja į vi-  
dų.“ (Artūras Raila, iš pokalbio su Laima Kreivyte „Pasiūlykite mums naują didįjį naratyvą“, in *7  
meno dienos*, 1998-02-20, p. 8).

<sup>219</sup> Parodai *Cool Places* ŠMC menininkas pasiūlė įrengti informacinę būstinę radikalių dešiniųjų pa-  
žiūrų partijai – Mindaugo Murzos vadovaujamai Lietuvos nacionalsocialinės vienybės sąjungai  
(LNSVS) iš Šiaulių. Ši projekto dalis buvo atšaukta, o ją reklamuojanti plakato dalis – užbraukta ant-  
rašte „Canceled“ („Atšaukta“). Atidarymo metu buvo surengtas būgnus mušančių ir su bumbulais  
šokančių merginų paradas ant ŠMC stogo ir vėliau parodų salėse.

<sup>220</sup> Trumpame videoklipe Vytautė eina Laisvės alėja Kaune iki paminklo Vytautui Didžiajam, kur  
prisistato „Mano senelis buvo Vytautas, mano tėvas buvo Vytautas ir mane pavadino Vytaute“.

Donelle Woolford vaidmenį. „Nematomo teatro“ principu vaidinanti Scanlano aktorė yra menininkė, yra Donelle Woolford, nes ji įvedama į meno pasaulį ir funkcionuoja jame menininkės teisėmis (rengia parodas, kaupia portfolio, dalyvauja atidarymuose ir priėmimuose), net jei kaip veikėja ji yra Scanlano kūrinys<sup>221</sup>. Donelle Woolford *dalyvavimas* meno pasaulyje lieka daugumai nematomas – ir tai leidžia aktorės atliekamam performansui būti meno lauko dalimi *ne* vien kaip meno kūriniui; tuo tarpu Railos projekte dalyvavimas tampa eksponatu, o jį įkūnijanti Vytautė – estetiniu įvykiu.

Taigi Railos projektuose meno institucija apropriuoja kasdienį kūrybiškumą ir drauge atvirkščiai – kasdienybė apropriuoja meno instituciją (pvz., į ŠMC „be paliovos“ važiuojantys baikeriai gali būti suprasti ir kaip invazija, užgrobimas, kasdienybės intervencija (priešingai įprastesniam meninės intervencijos į kasdienybę veiksmui)). Kita vertus, šis institucijos apropriavimo veiksmas neįgyja politinės dimensijos – vargu ar institucija kaip nors pasikeičia nuo tokių intervensinių aktų, ji greičiau veikia kaip nuolanki, tačiau abejinga scena neinstitutionalizuotų praktikų pasirodymui (mokyklos laikų grupės koncertui „Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje“ ar pagoniškiems ritualams „Žemės galioje“).

Toks politinis neveiknumas (nesvarbu, intencionalus ar ne) aiškiausiai išryškėja tada, kai kūrinys remiasi realiomis politinėmis referencijomis – projekte „Mes arba niekas“, kuriame mėginant įsteigti neregistruotos (o tai reiškia – politiniame pasaulyje neegzistuojančios) partijos štabą meno institucijoje, tarsi siekiama jos institucionalizavimo kitoje plotmėje. Pasirinkta *atšaukto projekto* strategija (neleidus įsteigti štabo, pakabinamas „cenzūruotas“ plakatas su užrašu „Canceled“) – meninis gestas, paverčiantis projektu patį projekto neįgyvendinamumą ar institucines (politines) kliūtis – institucijai tampa priemone sukontroliuoti savo diskursą: kad galimas jos autoritariškumas, nelankstumas ar cenzūra

---

<sup>221</sup> Tai, kad Scanlanas keičia Donelle Woolford vaidmenį atliekančias aktorės, išlaiko šį projektą ant fikcijos ir realybės ribos – Scanlanas nevirsta prodiuseriu, ciniškai „gaminančiu“ naują menininkę, bet veikiau žaisdamas testuoja meno pasaulį. Drauge jis netampa ir profesinio realizmo atstovu (žr. skyrių „1.5. Darbas“), kuris savo profesinę veiklą pristato kaip meno projektą (paversdamas ją dvigubos ekonominės sistemos dalimi). Tai, kad Scanlano „prodiusavimas“ yra veikiau nematomas ir išryškėja gandy, užuominų ir neatitikimų pavidalu, leidžia Donelle Woolford (kaip vardui, o ne ją atliekančioms fizinėms aktorėms) funkcionuoti meno pasaulyje kaip menininkei gal netgi daugiau, nei kaip Scanlano meno kūriniui.

neįgautų gandų formos, bet taptų oficialaus institucijos diskurso dalimi ir taip būtų „nukenksmintas“<sup>222</sup>. Drauge atšaukimo pripažinimas tampa ir politinio neveiklumo ženklu, natūralizuojančiu ir estetizuojančiu pačią cenzūros situaciją<sup>223</sup>. Jei „Mes arba niekas“ buvo sumanytas kaip politinis *veiksmas*, skatinantis sąlygų, kuriomis suvokiama, kas yra radikalų, netoleruotina, neigina, kaitą („Tai kūrinys apie išstūmimo, pašalinimo ir atmetimo reakcijas visuomenėje. Tuo metu ši partija buvo ir nelegali, ir nežinoma. Pasiūliau ją perkelti iš periferijos į centrą tam, kad būtų aišku, apie ką yra kalbama ir kas yra smerkiama.“<sup>224</sup>), tai jo įgyvendinimas cenzūros pavidalu veikiausiai tęsia tą patį išstūmimo ir neigimo diskurso *performansą*. Valsybėje neregistruota ir nelegali partija cenzūruojama ir meno institucijoje. Politinis veiksmas neįvyksta ne tik todėl, kad žiūrovas informuojamas apie „atšaukimą“; atvirkščiai, nesėkmę veikiausiai liudija būtent tai, kad projektas iš tikrųjų nėra atšaukiamas ir pašalinamas iš kuratoriaus plano, bet pasirenkama įgyvendinti pirmąją jo dalį – paradinį pučiamųjų orkestro šokėjų pasirodymą „vadui“ ant ŠMC stogo ir jo viduje. Partijos atstovai atvyksta į atidarymą, tačiau jų atvykimas, nors ir planuotas, čia yra tik formos kartotė – atvykstama ne įkurti informacinės būstinės, bet atlikti patį atvykimą (įgyvendinti ceremoniją, protokolą). Neįgyvendintam veiksmui atstovauja performansas – merginų šokis, kuris savo vizualumu kompensuoja žiūrovams tam tikrą praradimą, o politinę formą pakeičia estetinė forma. O tai, kad toks atmesto projekto „persirengimas“ tampa ne tik projekto, bet ir visos parodos emblema (ritminės grupės šokio nuotrauka pasirinkta reprezentuoti parodą ŠMC

---

<sup>222</sup> Nors Raila asmeniniame pokalbyje teigė, kad projektas buvo cenzūruotas veikiausiai „iš aukščiau“ (t. y. iš valdžios instancijų, ne ŠMC pusės), meno kritikos straipsniuose šis cenzūros atvejis labiau siejamas su ŠMC pozicija, pvz.: „Reikėtų atkreipti dėmesį į trečiajame etape atsiradusį motyvą „Canceled“. Jis rodo ŠMC indėlį į projektą ir patvirtina, kad menininko ir institucijos santykis daro poveikį „kūriniui.“ (Milda Laužikaitė, „Artūras Raila – politinis menininkas?“, in *Kultūros barai*, 2003, Nr. 5, p. 39); „Vienas pagrindinių institucijų kritikų Artūras Raila kelis kartus patikrino ŠMC bendrąją politiką. <...> paskutinį kartą pamėgino ten įrengti Lietuvoje neregistruotos politinės partijos būstinę (polireferentiškas Railos projektas „Mes arba niekas“, 1998). Pastarasis bandymas atsirėmė į institucijos tolerancijos ribas – projektas buvo sustabdytas“ (Raimundas Malašauskas, „Glosarijus (ABC – Avangardas 1999)“, in *Literatūra ir menas*, 2000-01-08, p. 8).

<sup>223</sup> Plg.: „Artūro Railos kūrinys – iš esmės neagresyvus visuomenės politinio atsparumo patikrinimas – virto ne tiek politikos estetizavimu, bet tik instituciskai mandagiu reveransu (optimistiniu būsimuoju laiku pateiktas tekstas lankstinuke) ir dviprasmišku autoriaus CANCEL“ (Skaidra Trilupaitytė, „Kelios šaltos trienalės temos“, in *Literatūra ir menas*, 1998-10-31, p. 8).

<sup>224</sup> Alfonsas Andriuškevičius, Artūras Raila, „Nesu joks politinis menininkas. Su Artūru Raila kalbasi Alfonsas Andriuškevičius“, in *Šiaurės Atėnai*, 2003-03-08, Nr. 643.

interneto svetainėje), rodo, kad nuoroda į didžiuosius globalius totalitarinius diskursus (paradinis šokis) institucijai atrodo patrauklesnė, nei vietinio provincialaus nacionalizmo užuomazgos. „Mes arba niekas“, nors būdamas apie politiką, atsisako politinės (veiksmo) formos, o žiūrovui, netekusiam galimybės betarpiškai dalyvauti estetiniame-socialiniame įvykyje, vertinant projektą lieka rinktis tarp politinio nekorektiškumo baimės ir ironiško farso.

### **Pasakojimas, atkartojimas ir mitologizacija**

Daugumai Railos kūrinių tinka performanso apibrėžimas Peggy Phelan prasme: vienkartiškumas, nereprodukuojamumas, vien atminties laiduojamas išlikimas gali būti pavadinti jų ypatybėmis. Palyginti su tokiais kolaboraciniais projektais, kaip, pavyzdžiui, menininkų Nomedos ir Gedimino Urbonų, įtraukiančių įvairių sričių specialistus, mėgėjus ir savanorius, ir sukuriančių platų tekstų, tyrimo medžiagos, bendradarbiavimo vingių, vaizdų ir videomedžiagos diskursą aplink kiekvieną projektą, Railos kūriniai dokumentuojami labai skurdžiai. Kartais nufilmuojama performanso dalis („Pompa menui – menas pompai“, „Once You Pop, You Can't Stop“, „Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje“), kartais – paskleidžiama viena ar kelios fotografijos (projektas „NATO sienoms“, „Mes arba niekas“). Beveik nė vieno kūrinio dokumentacija nefunkcionuoja vien kaip išsaugojimo priemonė: pavyzdžiui, projekte „Dalyvavimas / Vytautė“ dokumentavimas yra sudėtinė paties veiksmo dalis. Parodoje Suomijoje dalyvaujanti Vytautė fotografuojasi su to pageidaujančiais parodos lankytojais specialiai įrengtoje vietoje, o jos dalyvavimą parodos „Egzotika“ atidaryme intensyviai dokumentuoja menininkė Jurgita Remeikytė – dokumentavimas čia yra kartu ir dalyvavimo reikšmės komentaras. Projekte „Roll Over Museum / Live“ vaizdo medžiaga irgi yra pačios pirminės kūrinio struktūros dalis: automechanikai savo dirbtuvėse fotografuojami ne kaip projekto dalyviai, bet kaip savo automobilių *autoriai*. Specifiška tai, kad vizualinė performansų medžiaga tampa pretekstu kitiems kūriniams: nufilmuota motociklininkų kilpa sujungiama į dviejų ekranų videofilmą „Tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti motociklą...“ (1997–1998) kartu su atsitiktine ŠMC direktoriaus Kęstučio Kuizino tariama citata, kurią Raila pasisavina „priversdamas“ institucijos kuratorių

komentuoti kūrinį, kurį įgyvendindamas menininkas, kaip teigia pats, susidūrė su instituciniu nelankstumu<sup>225</sup>. „Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje“ gyvo koncerto įrašas dubliuojamas su Margo Maxwell McDonald pasakojimu apie jos jaunystę 7-ajame dešimtmetyje ir Londono subkultūrinį gyvenimą. Į naują meno kūrinį inkorporuota dokumentacija tampa performatyviu gestu, kuris atkartoja ne tam, kad išsaugotų įvykį, bet tam, kad atliktų jį iš naujo: dokumentavimas, kaip bandymas atkurti tai, kas įvyko, kartu panaudojamas ir kaip priemonė susieti paralelias tikroves, ir manipuliudamas jomis komentuoja pačios pastangos prisiminti ir išsaugoti manipuliacinę prigimtį.

Tokiame kontekste didelę reikšmę įgyja pasakojimas, kuris tarsi kompensuoja vaizdinės medžiagos trūkumą. Apie projekte parodai *NATO sienos* dalyvavusius bedarbius pasakojama, esą jie perpardavinėjo savo darbo vietas (marširavimą palei ŠMC sieną) kitiems bedarbiams už mažesnę atlygį, ir ši detalė tampa oficialaus kūrinio aprašymo dalimi. Projekto „Dalyvavimas / Vytautė“ dalyvė ne tik dalyvauja, bet ir pasakoja: duoda interviu televizijos laidai *Kultūros sąjūstai*, lakoniškai komentuoja savo funkciją *Mūzų malūno* žurnalistei<sup>226</sup>; dalyvė pasakoja ir pačiam menininkui – meno kritikės Birutės Pankūnaitės tekste apie Railos kūrybą publikuojamos ištraukos iš Vytautės el. laiškų jai dalyvaujant parodoje Suomijoje<sup>227</sup>. Videoprojektas „Po vėliava“ (2000), sukurtas kaip „Mes arba niekas“ tęsinys arba komentaras, kuris jame nufilmuotų LNSVS narių pageidavimu nėra rodomas Lietuvoje, iš naujo atliekamas kaip režisuotas skaitymas „Paprasti žmonės. Ir nereikia tikėtis, kad Dievai ant žemės vaikšto“ (rež. Rytis Saladžius, 2012 m. liepos 19 d., ŠMC)<sup>228</sup>. Projekto „Žemės galia“ dalyvis etnologas Vaclovas Mikailionis rašo

---

<sup>225</sup> „Mano projektą per ilgai laikė biurokratai. Kol jį „prastūminėjau“, kad būtų įgyvendintas, *Arkos* galerijoje pradėjo birti smalinis Liškevičiaus motociklas, o Kuizinas *Ženkly* laidoje pasakė, kad „tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti velnio motociklą“. (Laima Kreivytė, Artūras Raila, *op. cit.*, p. 8).

<sup>226</sup> „Paklausta, ką ji turėtų daryti parodoje, Vytautė atsakė paprastai: „Pasivaikščioti per atidarymą, o visa kita priklausys nuo žiūrovų.“ (Rūta Mikšionienė, „Egzotiškas medis gali vesti vaisius ir Lietuvoje“, in *Mūzų malūnas, Lietuvos ryto priedas*, Nr. 10 (481), 2001-03-13, p. 2).

<sup>227</sup> Birutė Pankūnaitė, „Artūras Raila: apsisprendimas pasilikti“, in *Dailė*, 2000, Nr. 2 (36), p. 66.

<sup>228</sup> „Paprasti žmonės. Ir nereikia tikėtis, kad Dievai ant žemės vaikšto“, skaitymas pagal Artūro Railos projektą „Po vėliava“ 2012 m. liepos 19 d. ŠMC Pietinėje salėje. Režisierius – Rytis Saladžius, skaito aktoriai Rolandas Boravskis, Nerijus Gadliauskas, Darius Gumauskas, Rytis Saladžius, Giedrius Savickas, Jonas Verseckas (projekto „Protėjas“ dalis, kuratoriai Virginija Juškevičiūtė ir Kristupas Sabolius).

savo ir kitų projekto dalyvių atradimų komentarus ir rengia knygą apie savo dalyvavimą šiuolaikinio meno projektuose<sup>229</sup>. Railos asmeninėje knygos *Roll Over Museum* kopijoje paliktuose baltuose puslapiuose tarp projektų fotografijų dalyviai įrašo savo programines nuostatas, projekto istorijas, pateikia savo kūrybos formas<sup>230</sup> (išskyrus labai glaustus projektų aprašymus knygos pradžioje, tai – vieninteliai įrašai tarp vaizdų); knyga savo ruožtu eksponuojama kaip objektas menininkų knygų parodų cikle<sup>231</sup>. Veiksmui atstovaujantis žodinis pasakojimas šiuose pavyzdžiuose ne tiek atkuria tai, kas buvo, bet pratęsia meno projektus kituose diskursyviuose laukuose (gando, žiniasklaidos, teatro, publicistikos...) ir kartu išplečia kūrinių reikšmę. Antai gandas apie tai, kad bedarbiai, Railos pasamdyti darbui parodoje, sukūrė savąją ekonominių mainų rinką „spekuliuodami“ darbo vietomis, ištraukia Railą iš uždaros „išnaudotojo“ rolės, kuriai save pasmerkia panašią strategiją (tik kur kas radikaliau) taikantis Santiago Sierra. Menininkas, kaip samdytojas, Railos atveju tampa tik vienu iki begalybės save reprodukuojančios samdytojo-samdinio, pelno-užmokesčio, išnaudotojo-išnaudojamojo sistemos sraigtu (institucija samdo kuratorių, kuratorius samdo menininką, menininkas samdo darbininką ir t. t.).

Viena iš pasakojimo funkcijų yra ir meno kūrinio mitologizacija: pavyzdžiui, parodos *Cool Places*, kuriai buvo kurtas projektas „Mes arba niekas“, atidarymo metu nufilmuotos medžiagos (Railos po parodą vedžiomami Murzos partijos nariai, Kęstučio Kuizino ir ŠMC budėtojos komentaras) vienintelę kopiją, autoriaus teigimu, Šiauliuose turi Mindaugas Murza. Paskleistas gandas sukelia įtampą tarp „buvo–nebuvo“, o projekto dokumentacijos neprieinamas egzistavimas tarsi antrina pačiai galutinei kūrinio formai, kuri irgi balansuoja tarp „įvyko–neįvyko“ (būstinės įsteigimas atšaukiamas, tačiau pasveikinimo šokis jos „steigti“ atvykstančiam vadui atliekamas). Projekto tęsinys, videofilmas „Po vėliava“, taip pat egzis-

---

<sup>229</sup> Žr. jo straipsnius: Vaclovas Mikailionis, „Mitologinis Vilnius“, I–VIII dalys, in *alkas.lt* [interaktyvus], [žiūrėta: 2013-11-06].

<sup>230</sup> Baikerių klubas – „nuostatus“, kas gali tapti klubo nariu; Kęstutis Kuizinas – svarstymą apie kuratoriaus darbo iššūkius; Mindaugas Murza – lakonišką šūkį; automechanikas Sauliaus Stepulis – automobilio variklio patobulinimo projektą – sąmatą ir schemas; Genius Strazdas – skaičių poeziją; roko grupės nariai – savo lyrikos pavyzdėlį, ir t. t.

<sup>231</sup> Ciklas *Vienos knygos paroda*, ŠMC, 2010.

tuoja ant šios „nebuvo“ ribos, nes pilna forma nėra rodomas ir prieinamas Lietuvoje (darbas susideda iš dviejų videoprojekcijų: vienoje rodomi Linco vaizdai 1999 m., netrukus po to, kai parlamento rinkimuose Karintijos žemės (kurioje yra Lincas) valdytoju buvo išrinktas nacionalistinės pakraipos Austrijos laisvės partijos lyderis; kitoje – keturių LNSVS narių, tarp jų ir Mindaugo Murzos, komentarai pastariesiems vaizdams)<sup>232</sup>. Tokia jo mitinė būklė, tapusi pretekstu atkūrimui (vadinamajam *re-enactment* žanrui) skaitymo forma, paskatina neįprastą formos virsmą nuo vaizdinės į žodinę – priešingai nei pjesių skaitymuose, kurie iš principo remiasi ta pačia, kalbine, raiška (skaitymo „Paprasti žmonės“ metu nebuvo rodoma jokia vaizdinė medžiaga, net ir Linco filmuoti videokadrai: filmo transkripciją menininkas, ruošdamas skaitymui, šiek tiek perrašė ar papildė taip, kad publikai būtų aiškiau, ką personažai stebi „nematomame“ ekrane). Panašiai, kaip paties Railos atliktuose kūrinų perdarymuose („Tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti motociklą...“ ir „Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje“), teatrinis „Po vėliava“ atpasakojimas ne tik atkuria tai, kas buvo ir objektyviai išnyko dėl draudimo rodyti, bet ir iš naujo atlieka, susiedamas laike nutolusias sociopolitines tikroves. Kaip teigia viena projekto iniciatorių kuratorė Virginija Januškevičiūtė, „[Raila] sakė, [jei] rastumėte būdą parodyti šį filmą jo nerodant, būtų super. Mums užduotis pasirodė įdomi, bet dar labiau ši idėja patiko dėl to, kad kūrinys, atrodo, labai aiškiai rezonavo su tuometiniais viešos erdvės ir politikos reiškiniais: buvo pats „violetinės revoliucijos“ įkarštis, pasirodė serialas „Drąsos kaina“, knygos...“.<sup>233</sup> Į skaitymo pavadinimą perkeltas „Paprastų žmonių“ leitmotyvas, paimtas iš Railos personažų lūpų, susieja prieš menininko kamerą atsiveriančius ir užsimiršančius politinius veikėjus su politinių permainų reikalaujančiu „liaudies balsu“<sup>234</sup>. Skirtingai, nei istorinių įvykių (pvz., mūšių), kurie yra pernelyg nutolę laike,

---

<sup>232</sup> NDG DIC Vilniuje galima pamatyti sutrumpintą videoversiją, kurioje beveik nematomi ir negirdimi vaizdus komentuojantys LNSVS nariai, jų komentarus galima tik perskaityti.

<sup>233</sup> Iš asmeninio susirašinėjimo su Virginija Januškevičiūte el. paštu, autorės archyvas.

<sup>234</sup> Kaip teigia Januškevičiūtė, situacijos dviprasmiškumą padidino ir tai, kad kai kurie iš režisieriaus Ryčio Saladžiaus surinktų aktorių buvo susiję su „violetine revoliucija“ (iš asmeninio susirašinėjimo el. paštu, autorės archyvas). Vienas iš skaityme dalyvavusių aktorių, Rolandas Boravskis, atliko pagrindinį, Drąsiaus Kedžio prototipo pagrindu sukurtą vaidmenį minėtame seriale „Drąsos kaina“ (rež. Raimundas Banionis, 2010). Skaitymo performansas veikia jau pagal teatrinio performanso principus – čia dalyvaujantys profesionalūs aktoriai atlieka ne save, o jiems skirtus vaidmenis (kaip



inscenizacijos, galinčios dabartyje turėti nebent simbolinę prasmę, „Paprasti žmonės“, panašiai kaip ir Jeremy Dellerio sukurtas Orgryvo mūšio atkūrimas, tampa dabartį komentuojančia politine aktualija. O ypač tai, kad Railos kūrinys „Paprastuose žmonėse“ yra atpasakojamas, daugiau įgarsinamas, nei vaidinamas, leidžia aktorių tariamiems žodžiams universalizuotis, nelikti pririštiesiems prie anuometinių personažų.

Galima teigti, kad pasakojimas, mitologizavimas ir atkartojimas Railos kūrybos atžvilgiu toks reikšmingas tampa būtent todėl, kad beveik visi jo kūriniai turi gana glaustą, apibrėžtą ir aiškią formą, kuri tuo pačiu, dėl savo lakoniškumo, yra labai efemeriška. Formos atžvilgiu daugiasluoksniai, gerokai mažiau apibrėžti, daug iniciatyvų įtraukiantys bendruomeniniai projektai, kaip pavyzdžiui Nomedos ir Gedimino Urbonų meniniai tyrimai (žr. kitą skyrių), nors ir atrodo daug atviresni diskursyviems dalyvių indėliams, drauge yra gerokai mažiau jautrūs tokiems pasakojimams, nes jau savaime yra sumanyti kaip daugiabalsiai. Vieno dalyvio inicijuotas naratyvas negali padaryti esminės įtakos projekto reikšminiam laukui jau vien todėl, kad yra vienas iš daugelio ir pati projektų struktūra numato požiūrių konfrontaciją ir diskurso nevaldomumą. Tuo tarpu Railos kūriniais pasakojimai ir kartotės tampa veiksmu, pratęsiančiu kūrinio gyvavimą erdvėje ir laike. Nebūdami projektų dalis (jų neapibrėžia Railos autorystė), pasakojimai karvis dėlto nėra ir apie juos ar reakcijos į juos – bet veikiau atkūrimai kitoje situacijoje. Net ir projektas „Žemės galia“, kuris savo struktūra yra gerokai artimesnis meninio tyrimo projektams (sudarytas iš skirtingų produktų – fotografijų, geoenergetinių žemėlapių, tekstų, paskaitų ir susitikimų; gausiai dokumentuotas interneto svetainėje)<sup>235</sup>, nei apibrėžtiesiems, menininko daugiau mažiau valdomiems performansams, funkcionuoja kaip atkartojama struktūra. Atkuriamas skirtingose geografinėse vietose (Berlyne ir Frankfurte, Alenhedse (Anglija), Vilniuje ir Kopenhagoje) jis kaskart

---

savo darbą), ir konkretus aktorius gali tapti saitų, susiejančiu skirtingus savo personažus. Tai yra, aktorius individualumas tampa viena iš personažo universalizavimo prielaidų.

<sup>235</sup> Pavyzdžiui, tokio tipo projektams, kaip Urbonų „Transakcija“ (2000) arba „RR: Ruta Remake“ (2004), į kuriuos pakviesti įvairių sričių profesionalai (filmų archyvą analizuojantys psichiatrai pirmajame, su balsų archyvu dirbantys studentai ir garso menininkas, rūbų dizainerė antrajame) atlieka tyrimo, komentavimo, perdavimo ir gaminimo darbą ir generuoja projekto rezultatą (be kurio projektas nebūtų išbaigtas). Tuo tarpu aukščiau aprašytų Railos performansų dalyviai rezultato negeneruoja – jie ir jų veiksmas jau yra rezultatas.

tampa nauja variacija: braižomi naujų vietų geoenergetiniai žemėlapiai, atliekami nauji ritualai (auka, giesmė, žaidimas), teigiantys patirties universalumą.

Railos dalyvaujamųjų projektų visuma kartu leidžia kalbėti apie paties menininko, autoriaus, nuoseklų ir vis aiškesnį ne tik fizinių, bet ir diskursyvų pašalinimą iš „žaidimo“ scenos, kuris bene ryškiausias „Žemės galioje“. Ir nors neabejotinai menininkas čia tebeišlieka situacijos suverenas, kontroliuojantis estetinę formą, struktūrą ir – sąlyginai – sklaidą, regis, kad jau nebe projekto dalyviai yra jo bendrininkai (sudarantys sąlygas kūriniumi įvykti), bet jis pats – sąlyga, leidžianti pastariesiems įgyvendinti savąją agendą. Šia prasme „Žemės galia“ yra pats politiškiausias Railos kūrinys (net ir neturėdamas aiškių politinių referencijų): jis ne tik parodo kasdienio kūrybiškumo formų „ekstraktą“, bet leidžia su juo siejamai bendruomenei konsoliduotis ir viešai, kitame, nei įprasta, kontekste išsakyti savo tiesas. Susiedamas skirtingas bendruomenės diskurso formas į vieną vietą (ritualus, geoenergetinių žemės galių liudijimus (virgulininkų darbas ir žemėlapiai), istorinius genties (tautos) išaukštinimus (kontraversiškai vertinamo istoriko Aivaro Lileikos paskaita<sup>236</sup>)) projektas sutirštintai atlieka bendruomenės tapatybę, o leisdamas jas atlikti ir paskleisti kitose šalyse – kitame tautiniame kontekste, įtvirtina kaip universalias.

Tuo pačiu savaiminis universalumas atsieja šį Railos projektą nuo socialinio-kultūrinio konteksto, kuris yra toks reikšmingas, nors ne visada pastebimai, kituose jo performansuose. Daugumos jų aktualus (ne istorinis) atkūrimas šiandienos kontekste įmanomas tik kita forma (kaip kad „Paprastuose žmonėse“), nes juose panaudotos kasdienybės praktikos nebeturi tokios socialinės reikšmės: gatvės kultūra (riedutininkai ir reperiai) – 1995 metais turėto radikalumo, naujų vėjų, agresyvaus tiesos teigimo; baikeriai – maišto, dar neišblėsusios sąsajos su

---

<sup>236</sup> „Kadangi švenčiant Lietuvos vardo pirmojo paminėjimo tūkstantmetį kilo nemažai abejonių, nejaugi Lietuvai tik 1000 metų, tad savaip į tai reaguodamas A. Raila į projektą įjungė Aivaro Lileikos paskaitų ciklą, kurių metu istorikas išdėstė savo nuomonę apie mūsų tautos keletą tūkstantmečių egzistenciją, remdamasis ir tuo, kad daugelyje senųjų žemėlapių minima Europinė Sarmatija, kuri stebėtinai savo plotais sutampanti su mums jau žinomais Lietuvos didžiosios kunigaikštijos kontūrais. Tad ar nesislepia ankstesni mūsų šalies amžiai po kitais pavadinimais, pavyzdžiui, gal ji buvo vadinama sarmatų kraštu.“ (Vaclovas Mikailionis, „Mitologinis Vilnius (VIII). Baigiamieji darbai“, in [alkas.lt](http://alkas.lt) [interaktyvus]: <http://alkas.lt/2013/11/05/v-mikailionis-mitologinis-vilnius-viii-baigiamieji-darbai/>, [žiūrėta: 2013-11-06])

Roko maršais ir Nepriklausomybės įvykiais. Sienas saugojantys bedarbiai komentavo tuo metu aktualią integraciją į Vakarų pasaulio struktūras (Europos Sąjungą, NATO), „Dalyvavimas / Vytautė“ funkcionavo kaip tada dar jaunos valstybės ir jos kultūros mėginimo įsilieti į pasaulio kontekstą ir nusistatyti vertinimo kriterijus replika. Lyginant su „Žemės galia“, šie projektai atstovauja skirtingoms politiškumo sampratomis: politinį aktualumą jie įgauna kaip susiklosčiusių socialinių santykių ir aktualių politinių formacijų komentaras, kai tuo tarpu „Žemės galia“ tampa politine kalbėdama apie kolektyvinių (bendruomenės, genties, tautos, valstybės) patirčių universalumą.

### **3.2. „Pro-testo laboratorija“: bendradarbiavimo strategija kaip viešosios erdvės steigtis**

Nomedos ir Gedimino Urbonų inicijuotą „Pro-testo laboratoriją“ Lietuvos šiuolaikinio meno kontekste galima pavadinti dalyvaujamojo meno projekto modeliu, nes tai kone vienintelis projektas, paremtas tokiu intensyviu neriboto dalyvavimo eksploatavimu. Skirtingai, nei ankstesniame skyriuje analizuoti Artūro Railos performansai, kurių autorius dirba labiau kaip režisierius, atrenkantis ir bendradarbiaujantis su konkrečiais atlikėjais (apibrėžtos kultūrinės, socialinės ar politinės grupės atstovais), „Pro-testo laboratorija“ veikė, sakykime, „atviro kodo“ principu, leidžiančiu įsitraukti kiekvienam, galinčiam suderinti savo interesus su projekto iniciatorių tikslais. Be to, iškeldama įvairioms interesų grupėms aktualias problemas, „Laboratorija“ galėjo pritraukti auditorijas, kurios nebūtinai yra įprastės šiuolaikinio meno publikos dalis – tuo skirdamasi nuo daugelio meno institucijose vykstančių atviro įsitraukimo projektų, kurie dažnai kaltinami dėl elitinio savo tariamo „atvirumo“ pobūdžio. Nei viena, nei antra nereiškia, kad toks neapibrėžto dalyvavimo projektas būtinai yra geresnis ar efektyvesnis meniniame ir socialiniame kontekste – reikia suprasti, kad atvirumas čia yra ne sėkmingo projekto formulė, bet pilietinį dalyvavimą *per se* nagrinėjantį turinį atliepanti forma. Kaip

tyrimo objektas, dėl savo kompleksiškos sudėties, „Laboratorija“ leidžia apčiuopti daug su dalyvavimu susijusių problemų.

„Pro-testo laboratorija“ taip pat yra projektas, pabrėžtinai keliantis klausimą apie meno ir politiškumo bei pilietiškumo santykį – todėl nenuostabu, kad jis jau buvo analizuotas iš miesto studijų perspektyvos, taip pat iš komunikacijos mokslų perspektyvos, kaip pilietinio judėjimo atvejis<sup>237</sup>. Mano analizės tikslas yra parodyti, kaip kūrybinė dalyvavimo strategija įgalino „Pro-testo laboratoriją“ ne tik kalbėti apie problemas, susijusias su viešąja erdve ir viešuoju interesu, bet juos sukurti – o tai lėmė projekto įtaigumą ir šiuolaikinio meno, ir politinio aktyvizmo kontekste.

Projektas<sup>238</sup> buvo kuriamas kaip daugialypis judėjimas už Vilniaus miesto viešųjų erdvių išsaugojimą, kvestionuojantis mieste ir apskritai pokomunistinėse valstybėse vykstančius greitos ir aršios privatizacijos modelius, pagal kuriuos daugelis valstybei priklausiusių objektų ir erdvių ne tik buvo perimti privačion nuosavybėn, bet ir pakeitė funkcijas. Vilniaus mieste privatizacijos akiratyje atsidūrė daug prastai administruojamų kultūros ir laisvalaikio įstaigų, tapusių našta jas valdančiai savivaldybei, – tarp jų „Žalgirio“ baseinas miesto centre, Kultūros ir sporto rūmai ir keliolika tarybiniais laikais įkurtų kino teatrų – daugelis pastarųjų labai greitai buvo perdaryti į parduotuves, prekybos centrus, pramogų industrijos įstaigas. 2005 m., „Pro-testo laboratorijos“ pradžioje, Vilniuje iš senųjų savivaldybei priklausiusių kino teatrų veikė viso labo du, iš kurių vienas, pats didžiausias, nepaisant neseniai atliktų atnaujinimų ir įdiegtos įrangos, prieš keletą metų jau

---

<sup>237</sup> Lina Žigelytė, „Querying the Memory of Place by Making Sense of the Pro-Test Lab in Vilnius“, in *European City*, [interaktyvus]: [www.evropskemesto.cz/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=635](http://www.evropskemesto.cz/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=635), [žiūrėta: 2013-03-01]; Tadas Šarūnas, *Naujosios medijos ir politinis aktyvizmas* (magistro darbas), Vilniaus universitetas, 2006, [interaktyvus]: [vddb.library.lt/obj/LT-eLABa-0001:E.02~2006~D\\_20090908\\_192044-54905](http://vddb.library.lt/obj/LT-eLABa-0001:E.02~2006~D_20090908_192044-54905), [žiūrėta: 2013-03-20].

<sup>238</sup> *Pro-testo laboratorijos* aprašymas paremtas šiais šaltiniais: asmenine mano patirtimi; projekto interneto svetaine [www.vilma.cc/LIETUVA](http://www.vilma.cc/LIETUVA); Geert Lovink, Nomeda & Gediminas Urbonas, „Hacking Public Spaces in Vilnius“, in *Institute of Network Cultures*, [interaktyvus]: [networkcultures.org/wpmu/weblog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in-vilnius/](http://networkcultures.org/wpmu/weblog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in-vilnius/), [žiūrėta: 2013-03-01]; *Timeline of the Cinema Lietuva: From Art Project to Juridico-political Process*, [interaktyvus]: [issuu.com/oropakstas/docs/2011\\_06\\_14\\_timeline](http://issuu.com/oropakstas/docs/2011_06_14_timeline), [žiūrėta: 2013-03-01]; Nomeda & Gediminas Urbonas, *Devices for Action*, MACBA, 2008; Cristina Ricupero, „Aukštai debesyse. Cristinos Ricupero pokalbis su Nomeda ir Gediminu Urbonais“, in *ŠMC Interviu*, 2007 vasara, Nr. 7–8, p. 60–63; „Kongress 2011/Different Protest is Possible: Pro-test Lab“, in *Recht auf Stadt. Plattform für stadtpolitisch Aktive*, [interaktyvus]: [wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Kongress\\_2011/Different\\_protest\\_is\\_possible](http://wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Kongress_2011/Different_protest_is_possible), [žiūrėta: 2013-03-01].

buvo parduotas investicinei kompanijai, įpareigotai tęsti kino teatro veiklą iki 2005-ųjų metų vasaros. Uždarius kino teatrą buvo planuojama jį nugriauti ir pastatyti daugiabučių namų kompleksą su keletu nedidelių kino salių, užstatant ir priešais kino teatro pastatą atsiveriantį skverą, priklausantį tam pačiam sklypui.

Šis kino teatro, simboliu pavadinimu „Lietuva“, privatizacijos atvejis ir tapo „Pro-testo laboratorijos“ impulsu. Projektas, vėliau paskatinęs ne vieną kitą judėjimą, prasidėjo 2005-ųjų metų pavasarį, kai menininkai Nomeda ir Gediminas Urbonai nebenaudojamoje kino teatro „Lietuva“ dalyje, anksčiau skirtoje bilietų kasoms, įsteigė „laboratoriją“, pasak jų, galimoms ir negalimoms protesto formoms tyrinėti, archyvuoti ir projektuoti. Į projektą įsijungti ir savo protesto scenarijus pasiūlyti buvo kviečiamos jau egzistuojančios ir dar identiteto neturinčios grupės ar pavieniai asmenys, nepatenkinti esama viešųjų erdvių situacija – tarp tokių dalyvaujančiųjų buvo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bei Vilniaus dailės akademijos studentai ir dėstytojai, moksleiviai, Architektūros studentų klubas, bendruomeninis judėjimas „Erdvės mieste“, žaliųjų ir kairiųjų judėjimai, įvairių sričių kultūros darbuotojai bei intelektualai ir kt. Reikia pastebėti, kad kai kurios organizacijos susikūrė būtent šio projekto metu, kaip antai pilietinis judėjimas „Už Lietuvą be kabučių“ (įsteigtas tų pačių menininkų); kai kuriems – pvz., naujosios kairės (oficialiai įsteigusios organizaciją – *Naujoji kairė 95* – 2008 m.) – judėjimams projektas buvo reikšmingas formuojant savo tapatybę. Laboratorijos erdvėje įkurtos kelios protesto „zonos“ leido dalyviams pasirinkti veiklos ir dalyvavimo projekte formą. Tarp jų buvo skaitykla, virtuvės zona, modeliavimo zona, norų zona, žaliųjų koncertų zona, baras, TV zona – jose vykdavo filmų ir videomedžiagos rodymai, architektūriniai projektai, koncertai, maisto gaminimo vakarėliai, viešos diskusijos, TV tiltai, ekskursijos ir kitokios, nereguliarios, akcijos.

Nors projekto aprašymuose dažniausiai akcentuojamas fizinis, „erdvinis“ jo formatas, jis turėjo ir virtualiąją pusę – interneto naujienlaiškių grupę, kurioje, viena vertus, buvo derinami dalyvių veiksmai, dalinamasi naujienomis, formuojamos peticijos, tariamasi dėl akcijų ar susitikimų, kita vertus – ji gana dažnai tapdavo ir nesutarimų bei polemikos vieta. Būtent naujienlaiškių grupė buvo viena iš prielaidų ir priemonių, pratęsusių ir paties projekto gyvavimą (ji ir atsirado anksčiau, nei fizinė projekto erdvė), kurio aiškios pabaigos datos nustatyti tapo

praktiškai neįmanoma dėl išibėgėjusių diskusijų, „dukterinių“ judėjimų veiklos, teisminių procesų, galų gale – projekto medžiagos inkorporavimo į kitus jį inicijavusių menininkų projektus („Pro-testo laboratorijos“ medžiaga buvo rodyta kaip dalis ekspozicijos „Villa Lituania“ Lietuvos paviljone 2007 m. Venecijos bienalėje). Kaip matyti iš projekto interneto svetainėje sukauptų spaudos publikacijų, „Laboratorijos“ platforma buvo naudojama ir kitoms protesto akcijoms organizuoti, pvz., Judėjimui prieš prakaito krautuves (prekybos tinklo darbuotojų streikui palaikyti), kitų Vilniaus kultūros objektų (pvz., Užupio bibliotekos) likimui spręsti, uostamiesčio Klaipėdos planavimo klausimams, Skvotų ir autonominių erdvių dienai<sup>239</sup> ir t. t.

Inspiruota posovietinės privatizacijos bangos „Pro-testo laboratorija“ iškėlė klausimus, susijusius su „viešumo“ sampratos apibrėžimu, kvestionuodama tokias sąvokas kaip „viešasis interesas“, „viešoji nuomonė“ ir „viešoji erdvė“ bei jų funkcionavimą posovietinės valstybės įstatymuose ir vykdomuosiuose veiksmuose. Kaip pabrėžia projekto iniciatoriai, „Judėjimas „Už Lietuvą be kabučių“ [visuomeninis judėjimas, sukurtas projekto metu – *L. M.*] niekada nekėlė sau tikslo kovoti su privačiu verslu. Mūsų oponentas visada buvo tik valdžios institucijos, priimančios neskaidrius, viešąjį interesą pažeidžiančius sprendimus <...>“<sup>240</sup>. Vilniaus miesto savivaldybės sprendimas perdaryti generalinį miesto planą ir sklypo, kuriame stovi kino teatro pastatas, paskirtį pakeisti iš kultūrinės į gyvenamąją, apie tai neinformavus visuomenės ir nesuteikus jai įstatymų užtikrinamos galimybės dalyvauti sprendimo priėmimo, tapo teisine visuomeninio judėjimo inspiracija. Pasibaigus „erdviniam“ projekto laikui (trukusiam apie pusę metų iki oficialaus kino teatro uždarymo 2005 m. vasarą), jį pratęsė teisinės ir įstatyminės peripetijos. Viena jų buvo peticijos „Kreipimasis dėl buvusio „Lietuvos“ kino teatro likimo ir su juo susijusio sostinės kultūros politikos formavimo“<sup>241</sup> organizavimas, kuri, surinkus apie 7000 parašų, buvo įteikta Lietuvos Respublikos vyriausybei. Peticijoje, be konkrečių su „Lietuvos“ kino teatru susijusių reikalavimų, buvo prašoma užtikrinti

---

<sup>239</sup> Žr. projekto interneto svetainės naujienų skiltį [www.vilma.cc/LIETUVA/en\\_index.php?l=LT&mid=187](http://www.vilma.cc/LIETUVA/en_index.php?l=LT&mid=187).

<sup>240</sup> „Judėjimo „Už Lietuvą be kabučių“ atsakymas p. Arthurui Simonsenui“, [interaktyvus]: [www.vilma.cc/LIETUVA/en\\_index.php?l=LT&mid=187&nid=511](http://www.vilma.cc/LIETUVA/en_index.php?l=LT&mid=187&nid=511), [žiūrėta: 2013-03-04].

<sup>241</sup> Peticijos tekstas [interaktyvus]: [www.culture.lt/peticija](http://www.culture.lt/peticija), [žiūrėta: 2013-03-04].

„demokratinį visuomenės dalyvavimą priimant esminius sostinės kultūros politikos sprendimus“. Projekto aprašyme taip pat teigiama, kad peticijos tikslas buvo inicijuoti ir įstatymus, apibrėžiančius „viešosios erdvės“ ir „viešojo intereso“ sąvokas<sup>242</sup>.

### **Kolektyviškumas: bendradarbiavimas ir priešiškus**

„Pro-testo laboratorija“ iš pirmo žvilgsnio gali būti pastatyta į vieną gretą su daugeliu bendruomeninio meno kūrinių, siekiančių sukurti vienokią ar kitokią erdvę „bendruomenės“ ar „individas“ susitikti ir diskutuoti apie aktualią problemą. Menininkas čia dažnai prisiima dialogo skatintojo, tarpininko vaidmenį – kaip teigia Grantas H. Kesteris, tokie projektai estetiniu savo rezultatu laiko patį gą<sup>243</sup>. Dialoginiams projektams paprastai specifiška tai, kad menininkas pasilieka funkciją suformuoti erdvę ar situaciją, kurioje vyks diskusija, siekianti palengvinti visuomenines įtampas ar kvestionuoti neigiamus stereotipus. „Pro-testo laboratorija“ taip pat suformuoja politinę erdvę – ir tai yra viena svarbiausių jos funkcijų, kaip parodysiu toliau, – tačiau ją grindžiantys motyvai yra artimesni politiniam aktyvizmui nei dialoginių menininkų atliekamam socialiniam „gydymui“. Projektas siekė veikiau ne dialogu palengvinti visuomenines prieštaras, bet atvirkščiai – jas iššaukti, inicijuoti polemiką ir net pasipiktinimą: kaip teigia Urbonai, „didžiausią nerimą [jiems] kėlė visuotinis „susicukravimas“ (konsensus) ir protesto nebuvimas“<sup>244</sup>. Konfliktas, greta džiugaus sugyvenimo – tiek tarp projekto dalyvių, tiek tarp jų ir teisinių priešininkų – daugeliu atveju buvo „Laboratorijos“ variklis ir estetikos pagrindas: projektą lydėjusius konfliktus menininkai mėgsta pabrėžti ne mažiau nei kolektyvinio veiksmo įkvepiamą orumo jausmą<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup> Nomeda & Gediminas Urbonas, *Devices for Action*, MACBA, 2008, p. 77.

<sup>243</sup> Kester, *Conversation pieces*, p. 13.

<sup>244</sup> Ricupero, *op. cit.*, p. 60.

<sup>245</sup> „<...> kolektyvinis, bendruomeninis veiksmas arba tai, kas vadinama „darymu kartu“, įkvepia kultūrinę ir politinę vaizduotę ir suteikia tam tikrą orumo jausmą.“ Ir: „<...> kai buvo rengiamas protestas per UNESCO sesiją Vilniuje, paaiškėjo, kad [šachidžių] akcija visiškai neatitinka rimtai nusiteikusių pačios „Pro-testo laboratorijos“ dalyvių reikalavimų – tuomet šachidės buvo represuotos. Tie, kurie laikė save radikaliausiais aktyvistais, uždraudė joms net pasirodyti.“ („Meno nusikaltimo rekonstrukcija“, in *ŠMC Interviu*, 2006, Nr. 6, p. 15,16). „Kadangi pasitelkėme dalyvavimo taktiką, nuo pačių pirmųjų dienų išryškėjo konfliktas tarp skirtingų dalyvaujančių grupių. Iš vienos

Konfliktiškumą jau savaime numato iš anksto neapibrėžtas ir kintantis dalyvių ratas: tai projektą inicijavę menininkai, oficialūs jų bendradarbiai (atlikę apmokamas funkcijas, pvz., ryšių su visuomene), savanoriai (akcijų, performansų rengėjai, laboratorijos zonų kultivuotojai, DJai, el. žurnalo bendradarbiai ir t. t.), labiau virtualūs interneto forumo ar diskusijų dalyviai, kviestiniai vieno ar kito renginio svečiai (taip pat ir iš „priešininkų“ stovyklos, kaip antai diskusijose dalyvavęs Vilniaus meras Artūras Zuokas), atsitiktiniai ar reguliarūs renginių lankytojai-žiūrovai<sup>246</sup>, spaudoje pasisakantys kultūros veikėjai ar žurnalistai. Net ir vienišami panašių tikslų, skirtingų grupių atstovai gali nesutarti dėl formos, priemonių, prioritetų, atstovavimo teisių ir pan. Tokio tipo projekto neįmanoma redukuoti nei iki dialogo (ar priešininkų) pusių, nei iki vieningų tikslų siekiančios bendruomenės, nei iki menininko-socialinio darbuotojo ir jo „aptarnaujamos“ probleminės mažumos, nei iki grynai aktyvistinės iniciatyvos (kurią paprastai grindžia ribota bendruomenė ir konkrečios politinės nuorodos) būtent dėl pernelyg plataus dalyvių spektro ir jų įsitraukimo masto.

„Laboratorijos“ pobūdį suprasti padeda Rudi Laermanso apibrėžta *bendrumo* idėja: kolektyvinio projekto dalyviams *bendra* visų pirma yra ne kolaboracijos siekis, bet tai, kas jau duota, kas įgalina patį bendradarbiavimą ir yra čia dar prieš konkrečiam bendradarbiavimo projektui prasidedant. Tai yra patys bendriausi žmogaus gebėjimai (mąstyti, jausti, kalbėti, judėti) – išankstinė bet kokios kolaboracijos sąlyga. Ši Laermanso kolaboracijos samprata, kuri daugeliu atveju gali skambėti kaip banalybė (akivaizdu, kad norint bendradarbiauti, reikia mąstyti, jausti ir žodine ar kita kalba tai išreikšti), apčiuopia vieną svarbų nagrinėjamo projekto tikslą: pasinaudojant labai universaliais dalyvių įgūdžiais (o ne specializuotais, profesiniais kaip kituose Urbonų projektuose, pvz., „Transakcija“ ar „RR: Ruta Remake“, ar subkultūriniais, kaip Railos projektuose) sugeneruoti individualias jų raiškos formas. Kitaip nei projektuose, kur menininkai įsitraukia į darbą su jau eg-

---

pusės – dizaineriai, architektai ir menininkai, norintys „sumaketuoti revoliucinę atmosferą ir suprojektuoti protesto plakatus“, iš kitos – „tikri“ protestuotojai, antiglobalizmo aktyvistai, norėję užimti erdvę „kaip savą“ taip padarydami politinį pareiškimą.“ (Ricupero, *op. cit.*, p. 60).

<sup>246</sup> Kaip nurodo Urbonai (Lovink, *op. cit.*), prie elektroninės konferencijos prisijungė daugiau kaip 150 dalyvių, kurių dalis, akivaizdu, nedalyvavo fizinėje „Pro-testo laboratorijos“ veikloje arba pasirodydavo ten veikiau atsitiktinai. Kita vertus, atskiruose laboratorijos renginiuose lankydavosi ir nemažai žmonių (žiūrovų), kurie diskusijų internete neskė.



zistuojančiomis bendruomenėmis, tam, kad etnografo žvilgsniu ištirtų jau esančių jų savitumus, čia buvo kviečiamas įsijungti bet kas (Lietuvos piliečiai) ir pasiūlyti protesto scenarijų, kuriam nereikia nieko daugiau nei aukščiau apibrėžtų bendrųjų žmogaus gebėjimų „mąstyti, jausti, kalbėti, judėti“ („Scenarijaus pateikimo forma gali būti bet kokia: garso arba vaizdo interviu, tekstai, schemas, plakatai, performansai ir kitos piliečių troškimus įgyvendinančios išraiškos, galiausiai tokio scenarijaus negalimumo aplinkybės, kontekstai ir priežastys“<sup>247</sup>). Projektu siekta ne vieno konkretaus scenarijaus ar politinio tikslo, bet labiau troškimų individualizacijos – savitos raiškos, kurią jie įgautų bendradarbiavimo proceso metu, – projekto dalyvius suprantant kaip vienijamus ne tiek bendro troškimo, kiek to, kad jie *turi* troškimus ir lūkesčius (kaip žmonės, ir konkrečiau – Lietuvos piliečiai).

Kita vertus, šis išankstinis bendrumas nebūtinai reiškia horizontalią ir vienodai intensyvią visų dalyvių interakciją. „Pro-testo laboratorija“ integravo skirtingus dalyvių tipus – bendražygius, bendrininkus, bendrautojus, o jų sąveika ir nuolatinė vaidmenų kaita dažnai lėmė ir projekto prieštarumą. Viena vertus, projektas buvo inicijuojamas su „bendražygiška“ intencija tyrinėti „galimas (ir negalimas) protesto formas. Protesto prieš kontrolę, mūsų pačių neįgalumą ir pasyvumą“, kurią sustiprino ir „mes“ retorika. Laboratorijos veikla dažniau buvo pristatoma kaip mūsų visų reikalas, o ne kaip konkrečių menininkų meno projektas. Kita vertus, „Monopolio“ žaidime, kuriame perkami ir parduodami paveldo objektų architektūriniai maketai, sudalyvavęs praeivis, savo augintinį į lojimo performansą „Šuns balsas į dangų neina“ atsivedęs šunų mylėtojas ar atsitiktinis naujienlaiškių skaitytojas veikė labiau kaip bendrininkas, kuris įgalina projektą vykdyti, tačiau prie jo vystymo neprisideda. Lygiai taip veganiškos popietės valgytojai ar atgijusiame skvere džiaugsmingai besibūriuojantys paaugliai – tai tikri bendrautojai, kurių „užduotis“ čia buvo ne diskutuoti apie viešųjų erdvių problemas, bet tiesiog šnekėtis ir leisti laiką. Visi šie vaidmenys nėra fiksuoti ir nekintantys: tas pats asmuo, bendraujantis ispaniškoje popietėje, gali būti ir bendražygiu, drauge su kitais kabinančiu plakatus „Parduota“ ant miesto tiltų. Pozicijos nėra vienareikšmės net ir vienoje ir toje pačioje situacijoje, ypač dėl prieštaringo projekto charakterio, į vieną

---

<sup>247</sup> Projekto interneto svetainė, [interaktyvus]:

[www.vilma.cc/LIETUVA/en\\_index.php?l=LT&mid=186](http://www.vilma.cc/LIETUVA/en_index.php?l=LT&mid=186), [žiūrėta: 2013-03-19].

sumaišiusio kairiosios pakraipos aktyvistinę dvasią su vartotojiškos pramogų kultūros elementais. Greta daugeliu atveju ryškios „pasidaryk pats“ kultūros (kvietimas pasiūlyti savo protesto formą), projektas turėjo ir aiškią gaminio tapatybę, apipavidalintą dizaino elementais (specialiai išaustais judėjimo šalikais ar pakavimo juosta su projekto logotipu, „darbo ir kovos“ drabužių kolekcija su kamufliažiniais rūtos motyvais). Laisvalaikio smagumas, neįpareigotos kasdienybės pažadas, stilius čia turėjo ne mažesnę reikšmę nei protesto dvasia (kas matyti ir iš projekto archyvo interneto svetainėje, kur lygia greta rikiuojasi performansų, diskusijų, vakarėlių ir pasisėdėjimų dokumentacija) – nuolatinė pramogos ir žygio dialektika, viena vertus, sukūrė patrauklią erdvę, pritraukiančią bendražygius, kita vertus, apropriavo laisvalaikį iš privačios sferos, suteikdama jam viešumo, taigi ir politiško, matmenį ir paversdama produktyviu.

Nevienareikšmiai čia ir projektą sukūrusių menininkų vaidmenys: jie buvo ne tik iniciatoriai, atlikę pilkąjį konceptualizavimo ir konteksto steigimo darbą, bet kartu ir stebėtojai, liudijantys procesą, kurį patys ne visada sugebėjo, o gal ir nesiekė kontroliuoti. Galų gale jie ir buvo veiklos, vykstančios projekto kontekste, dalyviai – bendrautojai, bendrininkai, bendražygiai. Analizuojant projektą, matyt, reikėtų kalbėti ir apie tam tikrą priešininkų „bendradarbiavimą“, kuris palaikydamas simbolinį lauką, nesusipratimų ir priešpriešos pagrindą, kursto ir paties projekto plėtotę. Verslininkai, kurie patraukė jo organizatorius į teismą, ar miesto savivaldybė, kuri pati tapo teismo proceso atsakovu, Lietuvos respublikos vyriausybė, kuri reaguodama į projekto inicijuotą peticiją pasiūlė įkurti darbo grupes viešojo intereso klausimams svarstyti – tokie „dalyviai“ neišsijungė į projektą savo noru, tačiau reaguodami į projekto provokaciją, tapo jo sukurtos viešosios erdvės dalyviais. Sunku pasakyti, ar vienos ir kitos pusės reakcijas galima pavadinti poleminiu dalyvavimu, kurį kaip atsvarą pasyviai konsenso visuomenei siūlo Markusas Miessenas, besiremiantis filosofės Chantal Mouffe mintimi, kad demokratinės visuomenės užduotis turėtų būti ne susitarimas, bet neišvengiamo priešiško transformavimas į polemiką. Tačiau akivaizdu, kad ir priešininkai visada turi šį tą bendro – simbolinį lauką, dėl kurio interpretavimo ir vartojimo principų jie disku-

tuoja<sup>248</sup>. „Pro-testo laboratorijos“ projekte toks simbolinis laukas veikiausiai buvo viešosios erdvės ir viešojo intereso sampratos – pagrindinės įtampos (net ir tarp projekte dalyvaujančių grupuočių) kilo dėl to, kad skyrėsi nuomonės, kas yra vieša, kas privatu (pvz., kino teatrą nusipirkusi nekilnojamojo turto bendrovė „M2 Invest“ siūlo būsimame gyvenamajame komplekse įrengti dvi kino sales, ją palaiko kino režisierius Arūnas Matelis<sup>249</sup>) ir kas turi pilietinę atstovavimo teisę (ginčijamasi, ar „Laboratorija“ gali teigti atstovaujanti viešajam interesui<sup>250</sup>). „Pro-testo laboratorijos“ kontekste būtų galima kalbėti apie nuolatinį bangavimą tarp nuosai-kesnės polemikos ir atviro priešiško, vedusį ne tik į daugiau mažiau racionalias diskusijas spaudoje ir projekto kontekste vykusiuose pokalbių šou, bet ir – paradoksalu – naują stagnaciją, kurią išreikia neišspręsto likimo kino teatras, po privačių savininkų bankroto likęs tuščias, nenaudojamas, nuniokotas.

## Viešoji erdvė

Vis dėlto paties poleminio lauko įsteigimas ten, kur iki tol vyravo nekvestionuojamas konsensus („vienos sistemos scenarijus“), buvo svarbiausias „Pro-testo laboratorijos“ gestas. Todėl pagrindiniu projekto raktažodžiu gali būti pavadinta *viešoji erdvė* – ne tik dėl projektą inspiravusių viešosios erdvės problemų, bet ir dėl paties projekto veikimo būdo. Pasirinkta projekto forma iš esmės buvo ne kas kita, kaip viešosios sferos, viešosios nuomonės, viešojo intereso steigimas – jį suprantant ne tik kaip formavimą, bet to, ko iki šiol nebuvo, įkūrimą. Čia susiduriame su viešosios erdvės pavertimu viešosios sferos erdve – pirmąją suprantant labiau kaip fizinę, erdvinę kategoriją, o antrąją – kaip viešąjį diskursą, kurį sudaro piliečių kalba,

---

<sup>248</sup> Markus Miessen, Chantal Mouffe „Democracy Revisited“, in Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, 2010, p. 108–111.

<sup>249</sup> Žr. „A. Matelis gina būsimą kino teatrą“, in *balsas.lt*, 2007-04-23, [interaktyvus]: <http://www.balsas.lt/naujiena/88536/a-matelis-gina-busima-kino-teatra>, [žiūrėta: 2013-11-08]; Dina Sergijenko, „Judėjimas už „Lietuvos“ kino teatro išsaugojimą – skyla“, in *alfa.lt*, 2007-07-05, [interaktyvus]: <http://www.alfa.lt/straipsnis/142787>, [žiūrėta: 2013-11-08].

<sup>250</sup> Žr. Giedrius Kadziauskas, „Lietuva“ – viešojo intereso falsifikacija“, in *delfi.lt*, 2006-08-18, [interaktyvus]: <http://www.delfi.lt/archive/gkadziauskas-lietuva-viesojo-intereso-falsifikacija.d?id=10402618>, [žiūrėta: 2013-11-08]; Nida Vasiliauskaitė, „Apie „viešojo intereso falsifikatorius“ ir Lietuvą“, in *delfi.lt*, 2006-08-19, [interaktyvus]: <http://www.delfi.lt/archive/apie-viesojo-intereso-falsifikatorius-ir-lietuva.d?id=10412386>, [žiūrėta: 2013-11-08].

veiksmai, judėjimai<sup>251</sup>. Šias dvi viešosios erdvės sampratas trumpame straipsnyje „Public Space“ („Viešoji erdvė“) filosofas Fedoras Blaščákas reziūuoja taip: pirmoji, instrumentinė, samprata teigia viešąją erdvę esant „vietų su aiškiai apibrėžta urbanistine funkcija sistema“. „Šiuo atveju viešosios erdvės kokybė neatsiejama nuo miesto planavimo, viešosios architektūros, komunalinės susisiekimo sistemos kokybės ir rūpesčio miesto žaliosiomis zonomis bei viešųjų pastatų interjeru masto.“ Antrasis požiūris teigia, kad urbanistiniai ir architektūriniai sprendimai veikia atvaizduoja viešąją erdvę, tuo tarpu ją kuriame mes, „dalyvaudami kažkame, kas vyksta anapus mūsų ir ko mes patys nekontroliuojame“. Todėl viešosios erdvės kokybė šioje sampratoje priklauso nuo mūsų pačių „motyvacijos dalyvauti joje pobūdžio ir atsakomybės prisiimti su tuo susijusius įsipareigojimus masto. Tad kalba eina ne vien apie mūsų judėjimą mieste, bet apie poziciją kitų žmonių interesų atžvilgiu bei gebėjimą įtikinti kitus tuo, kas rūpi mums patiems. Jungtines pastangas tai realizuoti <...>“<sup>252</sup>. Žmonių gebėjimas spontaniškai ar apgalvotai patiems priimti bendrus sprendimus, veikiant laisvai, o ne išorinių leidimų ir draudimų apibrėžtoje sferoje, anot Blaščáko, yra vienintelė viešosios erdvės sąlyga. Tokia nuo išorinės valios nepriklausomos viešosios erdvės samprata turi daug ką bendra su *nevalstybine* viešąja erdve, kaip ją apibrėžia Paolo Virno, – politine bendruomene, kuri priklauso nuo bendrojo intelekto – bendriausių gebėjimų kalbėti, mąstyti, veikti kitų akivaizdoje ir su kitais<sup>253</sup>. Tai yra veikiau ne vieša, o *bendra erdvė* – nepajungta nei privatiems, nei valstybiniam interesams.

Viešosios erdvės, kaip funkcinės vietos, samprata ateina iš miestų planavimo perspektyvos – architektūrinių ir ypač savivaldybės sprendimų, formuojančių funkcinį miesto vaizdą, leidžiančių ir draudžiančių, apibrėžiančių paskirtį, matuojančių proporcijas (kiek erdvės skiriama viešosioms reikmėms, kiek – kultūrai ir rekreacijai, kiek – gyvenamajam plotui ir t. t.). Tai sprendimai, padedantys reguliuoti žmonių, pinigų, materialių ir nematerialių gėrybių srautus mieste. Tai, kad tokia funkcinė viešosios erdvės samprata grindžia ir dažno miesto gyventojų nuomonę, rodo ir „Pro-testo laboratorijos“ kontekste vykusios diskusijos apie „Lie-

<sup>251</sup> Cvejič, Vujanovič, *op. cit.*, p. 24, 13.

<sup>252</sup> Fedor Blaščák, „Public Space“, in *Atlas of Transformation*, transit.cz, 2010, p. 506.

<sup>253</sup> Virno, *op. cit.*, p. 68.

tuvos“ kino teatro pastato vertę ir poreikį būti išsaugotam ar sunaikintam. Pavyzdžiui, toks teiginys kaip: „Kai mes augome, manėme, kad jis [kino teatro pastatas – L. M.] nuostabus! Puiki architektūra, kuri į miestą atnešė urbanistinę dvasią. Jis išvystė viešosios erdvės idėją, sudaužydamas patriarchalines sovietinės valstybės ir lietuviško kaimo gyvenimo vertybes“<sup>254</sup> liudija viešosios erdvės supratimą kaip urbanistinės funkcijos, kurią išpildo arba neišpildo architektūra, bei kurią vienaip ar kitaip apibrėžia miesto valdžios institucijos. Todėl nenuostabu, kad viešosios erdvės išraiška projekte neretai tapdavo visuomeninės paskirties įstaigos (muziejus, kino teatras, baseinas), statiniai (tiltai) ar kultūros paveldas (Trijų kryžių kalnas, Gedimino pilies bokštas), kitaip tariant, valstybinė nuosavybė kaip priešprieša privačiai nuosavybei. Pavyzdžiui, vienoje projekto dalyvių akcijų buvo kabinami plakatai su užrašu „Parduota“ ant miesto tiltų ir kai kurių paveldo objektų, kitoje – architektūros studentai organizavo žaidimą „Monopolis“, kuriame galėjai pirkti ir parduoti miesto kultūros pastatų maketus.

Kita vertus, kaip teigia Lina Žigelytė straipsnyje apie projektą „Querying the Memory of Place by Making Sense of the Pro-Test Lab in Vilnius“ („*Pro-testo laboratorija* kaip įrankis kvestionuoti vietos atmintį“), nepaisant aki-vaizdaus dėmesio „Lietuvos“ kino teatro pastatui, protestų serijos esmė buvo kažkas daugiau. Tai ne tiek rūpestis vienu privatizacijos atveju ar bendra viešųjų erdvių situacija mieste, kiek „neadekvačios reakcijos į viešųjų miesto erdvių likimą, <...> gyventojų, žiniasklaidos, valdžios ir verslininkų reakcijos“ tyrimas<sup>255</sup> bei, Indrės Kleinaitės žodžiais tariant, svarbus reiškinys – daugiabalsio pilietinio judėjimo formavimasis<sup>256</sup>. Todėl „Pro-testo laboratorijos“ reikšmė ir nuo jos kilusio atgarsio priežastis siejasi ne tiek su funkcinės viešosios erdvės sampratos gynimu (kai susitelkiama į vieno sklypo paskirties viešosioms reikmėms pažeidimą), bet su pačiu nevalstybinės viešosios erdvės, kuriamos čia ir dabar joje dalyvaujančių žmonių, įgyvendinimu. Veikiausiai tai, kad nebenaudojamoje dar tebeveikiančio

---

<sup>254</sup> Lovink, Nomeda & Gediminas Urbonas, *op. cit.*

<sup>255</sup> Žigelytė, *op. cit.*

<sup>256</sup> Indrė Kleinaitė, „Kodėl pasirašiau peticiją už „Lietuvos“ kino teatrą?“, in *delfi.lt*, 2006-09-01, [interaktyvus]: [www.delfi.lt/archive/ikleinaitite-kodel-pasirasiau-peticija-uz-lietuvos-kino-teatra.d?id=10567436](http://www.delfi.lt/archive/ikleinaitite-kodel-pasirasiau-peticija-uz-lietuvos-kino-teatra.d?id=10567436), [žiūrėta: 2013-03-29].

kino teatro dalyje įrengus veiklos ir tyrimų „štabą“, jis tapo gyva ir gausiai lankoma vieta, kad priešais jį esančiame skvere pradėjo būriuotis, akcijas rengti, ar laisvalaikį leisti žmonės (kuriam, nepaisant numatytos viešosios funkcijos, iki tol būdavo nebent troleibuso laukiantys), kad projektas paskatino kitus judėjimus ar temiška atsietas viešosios nuomonės išraiškas (pvz., protestą prieš darbuotojų išnaudojimą viename prekybos centru), inspiravo sampratą apie viešosios nuomonės, kuri būtų kas kita, nei privačių interesų suma, galimybę. Reikšminga tai, kad sukurta viešosios sferos erdvė buvo tęstinė – tęstinumą čia be kita ko palaikė laisvalaikis, kaip laisva ir nekontroliuojama forma, užpildanti spragas tarp planuotų ir režisuotų akcijų (performansų). Drauge jis tapo viešosios sferos kūniškumo manifestacija, apie kurią jau minėtame straipsnyje „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“ kalba Judith Butler<sup>257</sup>: per konkrečius viešai besibūriuojančius, valgančius, leidžiančius laiką, diskutuojančius žmones abstrakčios viešosios erdvės ir viešojo intereso sąvokos, kuriomis žongliravo ir projektą palaikantys, ir jų priešiniai, įgavo labai konkrečias, individualias, kūniškas dimensijas. „Pro-testo laboratorija“ akivaizdžiai buvo steigiamasis veiksmas, siekiantis sukurti sąlygas ir procedūras, kuriomis galėtų būti išreiškiama viešoji nuomonė, – net jeigu ši steigtis dauge liu atveju buvo įvilktą į „saugojimo“ (kino teatro, kaip pastato ar įstaigos) rūbą<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> „Tam, kad įvyktų politika, kūnas turi pasirodyti. <...> Joks paskiras kūnas neįsteigia pasirodymo erdvės, šis veiksmas, šis performatyvus pratimas įvyksta tik „tarp“ kūnų, erdvėje, skiriančioje mano ir kito kūną. <...> Šie kūnai [Tahraro skvere], organizuojantys pačius pamatinius savo poreikius viešumoje, tuo pačiu kreipėsi į pasaulį, prašydami įsidėmėti tai, kas vyksta, suprasti, kas juos palaiko, ir taip pradėdami revoliucinį veiksmą kaip tokį. Šie kūnai veikė kartu, tačiau jie taip pat miegojo viešumoje <...> suteikdami elementariausiems kūniškiems poreikiams erdvinę ir politinę sąrangą.“ (Butler, „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“, in *eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies*, 09 2011, [interaktyvus]: <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>, [žiūrėta: 2013-08-23])

<sup>258</sup> Tai, kad „Pro-testo laboratorija“ turėjo nemažos reikšmės „viešojo intereso“ sąvokos įkūnijimui, rodo ir jos iki šiol užimama vieta diskusijoje apie viešąjį interesą, net ir tuo atveju, kai projektas vertinamas neigiamai. Filosofas Žibartas Jackūnas straipsnyje „Viešojo intereso gynimas ar profanacija?“ (in *Kultūros barai*, Nr. 12, 2013, p. 2–8) Lietuvos kino teatro gynimą vardija pirmuoju tarp, anot jo, viešojo intereso simuliacijos atveju. Jackūno straipsniui būdingas požiūris į viešąjį interesą, kaip į abstraktų „daugumos“ poreikį, kurį automatiškai išreiškia valstybės institucijos todėl, kad jos pagal apibrėžimą ir įstatymą atstovauja daugumai. Sekant šia logika, bet kokios pilietinės iniciatyvos, inicijuojamos „iš apačios“ ir neįpareigos niekam atstovauti, išskyrus sau pačioms, automatiškai klasifikuojamos kaip išreiškiančios „mažumos“ nuomonę, vadinasi, ir falsifikuojančios viešąjį interesą. Regis, kad „Pro-testo laboratorijos“ kūniškumas pažeidė „daugumos“ abstraktumą, kuriuo remiasi tokia viešojo intereso samprata: daugumos valią čia išreiškia ne individų dauguma, bet korektiškos procedūros ir jų besilaikančios institucijos, tuo tarpu bet kokią įkūnytą valią linkstama laikyti privačia, taigi viešojo intereso priešprieša ar falsifikacija.

## Estetinis ir socialinis įvykis

Svarbi problema, kuri visada reikalauja aptarimo nagrinėjant tokias iniciatyvas kaip „Pro-testo laboratorija“, yra santykis tarp meno projekto ir pilietinio aktyvizmo. Iš vienos pusės, keliamas klausimas, kuo toks projektas skiriasi nuo tiesiog pilietinio aktyvizmo, ką reiškia ir ką duoda tai, kad jis yra meno projektas; iš kitos pusės, neišvengiami etiniai klausimai – kiek pilietines (politines) veiklas inicijuojantis menininkas yra atsakingas už jų padarinius.

Toliau išdėstytas požiūris į šiuos klausimus remiasi pamatine nuostata, kurią išsakiau dar teorinėje disertacijos dalyje: kad dalyvaujamojo meno kūrinys visada kuria dvigubą įvykį – estetinį ir socialinį – kurių kiekvienas gali provokuoti savitas auditorijos reakcijas. Jis ne tiesiog aproprijuoja socialines situacijas ar priemones, paversdamas jas meno kūrinio struktūros dalimi, bet yra lyg dvigubas performatyvas: užmegzdamas naujus socialinius ryšius, jis atlieka socialinį performansą, bet kartu ir pasinaudoja juo meniniam performansui sukurti – sukeistindamas, parodijuodamas, imituodamas, aproprijuodamas ir pan.

Todėl manau, kad reikalavimas nustatyti ribą tarp meno ir aktyvizmo neturi daug prasmės: pilietiškai iniciatyvus menas yra *ir* pilietinis aktyvizmas – jis veikia abiejose plotmėse. „Pro-testo laboratorijos“ atveju taip teigti leidžia visų pirma dalyvių spektras: čia dalyvavo menininkai, dizaineriai ir muzikantai, tyrinėjantys vaizdinį ir garsinį protesto „veidą“; tačiau kartu ir „tikrieji“ aktyvistai (žalieji, kairieji, anarchistai) – kurie nekūrė meno kūrinio ir netyrinėjo, bet iš tikrųjų protestavo. Būdamas paskiras autorinis (o ne pastovios aktyvistinės grupės, kaip, pvz., „Čto delat“ Rusijoje) projektas, „Laboratorija“, nepaisant to, buvo pajėgi inicijuoti pastovias kolaboracines platformas, veikiančias socialinėje sferoje. Projekte besirutuliojančių veiksmų spektras taip pat svyravo tarp estetiinių ir socialinių performansų: kūrybinių akcijų, žaidimų, koncertų ir teismų, peticijų, konvencijos vertimo taisymo. Taip tarsi sukuriama du projekto pavidalai, kurių vienas kursto protesto formas, tam, kad jas ištirtų (laboratorija), kitas – veikia, turėdamas tikslų pakeisti esamą būklę (protestas). Tačiau estetinė ir socialinė projekto dimensijos nefunkcionuoja kaip paralelios tikrovės, o veikia persipina: estetinis įvykis veikia socialinę tikrovę ir atvirkščiai. Pavyzdžiui, būtent tai, kad projektas turėjo sociopo-

litinę dimensiją, suteikė jų iniciatoriams menininkams viešojo intelektualo funkciją – autoriteto, galinčio pasisakyti politiniais ir visuomeniniais klausimais (nebūtinai susijusiais su konkrečiu projektu)<sup>259</sup>. Tuo tarpu estetinė projekto dimensija padarė įtaką tam, kas laikoma tinkamomis ir efektyviomis protesto formomis, kaip pilietinėje plotmėje gali ir turi funkcionuoti kūrybingumas<sup>260</sup>. Be abejo, šių dviejų įvykių santykis gali būti ir konfrontacinis, kai bijomasi prarasti kiekvienos sferos autonomiją ir autentiškumą, o estetinis įvykis laikomas socialinio įvykio priešprieša ar netgi parazitais (plg. tokią menininko Redo Diržio kritiką: „Pro-testo laboratorija“, kurią institucijų žiurkės nori prakišti kaip pasipriešinimo klasiką, nuo pat savo veiklos pradžios akcentavo ne veiksmų efektyvumą, bet vizualinę dokumentavimą – dar vieną spektaklį, jei norite. Jų „protestas“ konstruojamas pagal kompozicinius meninio vaizdo ir naratyvo principus.“<sup>261</sup>).

Jeigu pilietines iniciatyvas skatinantis meno projektas yra kartu ir pilietinis aktyvizmas, ar galima teigti atvirkščiai, kad pilietinis (politinis) veiksmas yra arba gali būti meno kūrinys? Tai, be abejo, spekuliatyvus klausimas, tačiau neabejoju, kad Baltijos kelias galėtų išpūdingai papildyti bet kokią dalyvaujamojo meno parodą – juk ir žmonių grandinės ikoninių nuotraukų sklaida politiniame ir nostalginiame diskurse primena tai, kaip meno institucijose cirkuliuoja dalyvaujamojo meno kūrinių reprezentacijos, o akcijos iniciatoriai sukaupia simbolinę kapitalą panašiai kaip ir meno kūrinių autoriai. Galų gale Baltijos kelias nebuvo vien politinis veiksmas, bet kartu ir simbolinis (paminėjimo funkcija, vienybės simbolis), ir estetinis (žmonių grandinės sukuriamas momentinis vizualus išpūdis, parverstas reprezentacijomis (fotografijomis ir videomedžiaga) veikia politiškai). Tai, kad tokie pilietiniai judėjimai, kaip Arabų pavasaris ir „Occupy“, įtraukiami į akty-

---

<sup>259</sup> Žr. „Erdvė, kur susitinka menai, mokslas ir humanitarika“ (interviu su Gediminu Urbonu), in *Mokslo Lietuva*, 2013-06-20, Nr. 12 (500), [interaktyvus]: <http://mokslasplus.lt/mokslolietuva/2012/2013/08/erdve-kur-susitinka-technologijos-menai-ir-humanitarika/>, [žiūrėta: 2013-11-08]; Audronė Meškauskaitė, „Nomeda ir Gediminas Urbonai. Medijomis laisvės ir utopijos link“, in *Bernardinai.lt*, 2008-10-30, [interaktyvus]: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/-/3537>, [žiūrėta: 2013-11-08].

<sup>260</sup> Žr. Gintautas Mažeikis, „Alternatyvus pilietinis ugdymas – moralinei revoliucijai“, in *Park@s, Literatūros ir meno priedas*, 2006-06-30, Nr. 3102.

<sup>261</sup> Redas Diržys, „Politinis performansas kaip kultūrinio pasipriešinimo veiksmas“, in *Šiaurės Atėnai*, 2008-04-25, Nr. 890.



vistinių meno praktikų rinktines<sup>262</sup>, tik patvirtina šios abipusės kaitos tarp estetinio veiksmo ir politinio veiksmo galimybę.

Kita vertus, meno projektas turi kur kas didesnę eksperimentavimo laisvę: geras aktyvistinio meno projektas, mano požiūriu, ne tik siekia konkrečių didesnio ar mažesnio masto politinių tikslų ir sprendimų, bet ir vykdo meninį tyrimą, reflektuoja, archyvuoja ir susieja nutolusius reiškinius ir faktus<sup>263</sup>, siūlo naujas estetines ir juslines formas. Tai, kas yra meno projekto privalumas, politiniame projekte gali būti palaikyta cinizmu: Vytautas Landsbergis neturi galimybės pareikšti (kaip tai daro savo projekte Urbonai), kad inicijavo Lietuvos Nepriklausomybės projektą, norėdamas iširti tautos vieningumą, gebėjimą adaptuotis naujomis sąlygomis ir paties projekto galimybes išgyventi<sup>264</sup>. Meninis projektas tuo tarpu, kaip ir mokslas, pasilieka galimybę eksperimentuoti ir rizikuoti; maža to, eksperimentas ir rizika jau savaime padidina estetinį projekto efektyvumą.

Koks tad yra atsakomybės laipsnis, kurį prisiima menininkas, eksperimentuojantis su piliečių iniciatyvomis? Meno projektas ir „paprastas“ pilietinis aktyvizmas čia funkcionuoja iš tikrųjų panašiomis sąlygomis: tai yra, ir viena, ir kita rizikuoja nepavykti todėl, kad jie neperformatyviai cituoja jau egzistuojančias

---

<sup>262</sup> Žr. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. By Nato Thompson), Creative Time Books, The MIT Press, 2012.

<sup>263</sup> Toks susiejimas įvyksta, tarkim, kai „Pro-testo laboratorijos“ projekto medžiaga inkorporuojama į Urbonų projektą „Villa Lituania“, teigiant, kad abu projektai dirba su reikalavimo grąžinti erdvę idėja. Pirmuoju atveju erdvės grąžinimo reikalauja pats projektas (nusavintoju laikant valdžios instancijas), kitu atveju – meno projektas įsiterpia į derybas, kuriomis pastatą grąžinti reikalauja jau valstybė.

<sup>264</sup> Beveik simptomiška tai, kad pirmaisiais metais po Nepriklausomybės atkūrimo Lietuvos ir ne tik kultūrinėje spaudoje buvo linkstama apie Landsbergio politinę veiklą kalbėti meno terminais (to pagrindu, be abejo, buvo jo epizodiški saitai su *Fluxus*), nors pats Landsbergis veikiau atsisakė susieti šias skirtingas veiklos sferas. Žr. Peter Frank, „Menas dėl gyvenimo“ (versta iš *Kunstforum*, 1991, Nr. 115, vert. Vita Gruodytė), in *Šiaurės Atėnai* 1992-10-16, p. 3; Ken Friedman, „Vytautas Landsbergis ir *Fluxus*“ (versta iš *Siksi – Nordic Art Review*, 1992, Nr. 1), in *Šiaurės Atėnai* 1992-10-16, p. 3; *Sau ir kitiems*: parodos katalogas (sud. Liutauras Pšibilskis), (leidėjas nenurodytas), 1995, p. 9.; „Laiškai į Lietuvą: interviu su Vytautu Landsbergiu Fluxus parodos Vilniuje išvakarėse“ (kalbasi Kęstutis Kuizinas), in *Fluxus menas-pokštas: paroda iš Gilberto ir Lilos Silvermanų Fluxus kolekcijos* (sud. Kęstutis Kuizinas), Vilniaus šiuolaikinio meno centras, 1996, p. 38. Taip pat: „Apie Fluxus reikšmę Atgimimo metais, vietinį avangardą bei meno ir politikos sąsajas: su kompozitoriumi, LR kultūros viceministru Gintaru Sodeika kalbasi Skaidra Trilupaitytė“, in *Šiaurės Atėnai*, 2008-06-06, Nr. 895. Kad šis *fluxus politikos* diskursas meno pasaulyje tebėra gyvas ir dabar, rodo ir nesenas Jono Meko parodos atidarymo Briuselyje proga vykęs pokalbis, publikuotas antrašte „Ar tikrai nebėra Itakės? Jono Meko ir Vytauto Landsbergio pašnekesys apie meną ir politiką“ (iš anglų k. vertė Lolita Jablonskienė), in *Kultūros barai*, Nr. 1, 2014, p. 17–25.

konvencijas, protokolus ir modelius, bet siekia sukurti sąlygas naujiems modeliams atsirasti<sup>265</sup> (tiek socialiniams, tiek meniniams). Taigi ir „paprastas“ aktyvistas, ir menininkas vargiai gali būti atsakingi už socialinės iniciatyvos sėkmę – kitaip nei politikas, kuris veikdamas įgaliojimų, procedūrų ir normų ribose, privalo šią atsakomybę prisiimti (pvz., įdiegdamas reformas). Vis dėlto galima teigti, kad menininkas jaučia mažesnę primygtinumą įgyvendinti konkrečius praktinius tikslus nei aktyvistas – tačiau ne dėl to, kad pirmajam čia būtų taikomi kitokie profesinės etikos reikalavimai, atleidžiantys jį nuo atsakomybės. Atvirkščiai, imdamasis aktyvisto vaidmens jis veikia *jo* profesinės etikos ribose – net jeigu etiniai ir socialiniai suvaržymai čia ne tokie regimi kaip socialinėje-politinėje sferoje. Tačiau aktyvistui čia ir dabar vykstantis veiksmas yra vienintelė sfera, kurioje jis kaupia savo laimėjimus, o menininkas turi galimybę šią patirtį universalizuoti, pristatydamas ją antrinei (meno) auditorijai. Analizuodama edukacinius meno projektus, Bishop pastebi, kad antrinės auditorijos egzistavimas suteikia galimybę, kad „*kiekvienas* gali kažko išmokti iš šių projektų“ (ne tik tiesioginiai edukacinio projekto dalyviai).<sup>266</sup> Estetinė suvokimo situacija leidžia meno projektui (šiuo atveju: meno aktyvizmo projektui) universalizuoti sukauptą socialinę patirtį, atplėšti ją nuo konkretaus erdvėlaikio ir suteikti jai simbolinę vertę. Tad meninio aktyvizmo projektams galioja tas pats kriterijus, kurį Bishop taiko analizuodama edukacinius menininkų projektus: geras projektas turi būti sėkmingas ir socialinėje, ir meno srityje ir – ypač svarbu – jis turi kvestionuoti ir vienos, ir kitos srities sampratas ir vertinimo kriterijus<sup>267</sup>.

### **Autorystės atkūrimas**

Skyriaus pabaigoje norėčiau aptarti kolektyvinio indėlio sumos ir meninio projekto *visumos*, kurią patiria projekte nedalyvavę ir tiesiogiai su juo nesusidūrę galerijos žiūrovai, santykį. Pokalbyje su Paolo Virno Aleksejus Penzinas išreiškia mintį, kad

---

<sup>265</sup> Tokia perskyra akivaizdi, pvz., palyginus LGBT paradų funkcijas Rytų ir Vakarų Europos šalyse – pirmuoju atveju jie tebeveikia kaip politinis veiksmas, siekiantis įtvirtinti sąlygas naujiems žmogaus teisių ir laisvių modeliams, antruoju – jau kaip tapatybę patvirtinantis ritualas, nebeturintis transgresyvos reikšmės.

<sup>266</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 272.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 274.

postfordistinio kolektyvinio darbo visuma visada yra gerokai mažesnė nei kolektyvinių pastangų jam pasiekti suma – t. y. darbo rezultatu čia tampa protų šturmo metu blykstelėjusi viena mintis, inovacija, o likusios pastangos ir mintys lieka nepanaudotos. Pasiremdamas šia idėja Virno pastebi, kad estetinė (t. y. meninė) bendraautorystė mėgina atstatyti lygybę tarp šių dviejų elementų ir parodyti, kokia būtų ši kolektyvinio proto suma, jeigu ji nebūtų paversta „visuma“, gerokai mažesne už įdėtą darbo kiekį<sup>268</sup>. Su Virno čia veikiausiai nesutiktų Bishop, teigianti, kad dalyvavimu paremti meno kūriniai dažnai parodos žiūrovui pateikia tik ribotą projekto vaizdą – arba galutinio estetinio produkto, arba dokumentacijos pavidalu. Procesas, kuris formuoja centrinę kolaboracinio projekto reikšmę, projekto pristatyme retai būna itin akivaizdus<sup>269</sup>.

„Pro-testo laboratorija“, kaip meno kūrinys, išreiškia tam tikrą įtampą tarp šių „sumos“ ir „likučio“ modelių ir tuo pačiu – tarp kolektyvinio darbo ir autorinio projekto. Laboratorija meno institucijose buvo pristatoma dviem etapais, taigi ir dviem visiškai skirtingomis formomis. Pirmiausia, ji buvo inicijuota keliaujančios parodos *Populizmas*, vykusios ŠMC 2005 m. pavasarį, kontekste ir taip išplėtė parodos erdvę ir laiką, pasiūlydama žiūrovui tiesioginės patirties galimybę. Projekto interneto svetainėje pasitelktas archyvinis projekto reprezentacijos principas išreiškia dalių sumos idėją. Rezultatu čia laikoma ne viena inovatyvi mintis, bet pačios pastangos ir jų erdvinis bei emocinis kontekstas, repeticijų valandų neribojamas laboratorijos veikimo laikas, persipynę aktyvistiniai ir pramoginiai projekto bruožai. Pokalbių šou ir TV tiltai, vieši performansai, peticijos ir parašų rinkimas, revoliucinio kino seansai, dizaino objektai, mados kolekcija, ispaniški vakarėliai su sangrija, naminiai sausainiai ir veganiškos vakarienės, kvietinių atlikėjų koncertai ir spontaniški muzikavimai, mėgėjiški teatro spektakliai, piešimo kreida dirbtuvės vaikams, architektūrinės vizijos ir žaidimai, populiaraus dienraščio ir komercinės televizijos suteiktas jungtinis apdovanojimas, diskusijos spaudoje įvairiomis, nebūtinai tiesiogiai susijusiomis temomis (pvz., korupcijos, sovietinio paveldo, nostalgijos), kurias inspiravo palaikančios ar priešiškos nuostatos projekto atžvilgiu, ir kt.

---

<sup>268</sup> Penzin, Virno, *op. cit.*, p. 87, 89.

<sup>269</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 215–217.

– visos šios projekto dalys, nevienareikšmės savo koncepcija, raiška ar politiniu svarumu, liudijo kolektyvinį „Pro-testo laboratorijos“ produktyvumą ir gebėjimą inicijuoti naujus diskursus.

Vėliau sukurta galerinė projekto pristatymo versija ne kartą buvo rodyta įvairiose meno institucijose, o archyvinė medžiaga inkorporuota į kitus menininkų projektus – pavyzdžiui, „Villa Lituania“ Venecijos bienalėje (2007). Šiuos pristatymus daugiausia sudarė foto- ir videomedžiaga iš atrinktų projekto akcijų, dizaino objektai (lipni pakavimo juosta ir šalikai su projekto simbolika) bei dokumentinis filmas, lydymas anonimiško balso už kadro, pasakojančio „asmeninę“ istoriją apie „Lietuvos“ kino teatrą ir protestą (tekstas parašytas remiantis pasakojimais projekto interneto forume<sup>270</sup>).

Kokia tokio pristatymo funkcija ir kaip jis veikia viso projekto kontekste? Kaip jau minėjau teorinėje disertacijos dalyje, tokia parodai suprojektuota dokumentacijos forma (kitaip nei internete viešai prieinamas projekto archyvas) yra mediacija tarp socialinio ir meninio konteksto. Tai grįžties gestas, kai *Populizmo* parodos metu išplėstas erdvėlaikis vėl susiaurinamas ir grąžinamas į meno institucijos erdvę, apibrėžiamos išskydusios konceptualios projekto ribos (pvz., verbalizuojant teisingas „Pro-testo laboratorijos“ peripetijas). Dokumentacijoje meno projektas išdėstomas į vaizdinį, objektinį, žodinį naratyvą ir vėl virsta „meno kūrinium“ – daugiau ar mažiau fiksuota forma keliauja per bienales ir parodas, tapdama objektu panašiai, kaip ir, pavyzdžiui, kaskart tobulai atkuriamos chaotiškos instaliacijos.

Grįžties gestas reiškia ir autorystės, kuri buvo išsklidusi projekto metu, atkūrimą. „Pro-testo laboratorijos“ svetainėje nerasime nei užuominų apie *meno* projektą, nei menininkų, kaip jo *autorių*, pavardžių – aprašyme naudojama „mes“ retorika daro jį visų (Lietuvos piliečių) reikalu. Parodinėse dokumentacijose šis numanomai daugialypis „mes“ tampa dokumentinį filmą lydinčiu vientisu „fiktyviu“ balsu, atstovaujančiu viduriui tarp aktyvistinės ir pramoginės nuostatos<sup>271</sup>.

---

<sup>270</sup> Nomedas & Gediminas Urbonas, *Devices for Action*, p. 78.

<sup>271</sup> Plg.: „Protestas vadovaujasi kitokia logika, nei mano darbas. Jis man suteikė galimybę būti kažkuo kitu. Jaučiausi it daryčiau kažką uždrausto. Kažką nelegalaus, nenormalaus. Tas keistas jaudulys, kuris apima peržengus leistiną ribą. Jau seniai nebuvo to patyrusi. Galbūt anuomet, kai bėgdavau iš pamokų, kad nueičiau į kiną.“ (*Ibid.*, p. 78, iš anglų kalbos versta mano).

Autorystė sugražinama ne tiek įtraukiant projektą į menininkų kūrybinį CV (atribucijos procedūra), kiek atkuriant šį „vieną balsą“ (vaizdinį ir žodinį). Veikiausiai toks autorystės gražinimo gestas suerzino dalį projekto dalyvių, kaip teigia Urbonai, kaltinusių juos už protesto diskurso „privatizavimą“ ir instrumentalizavimą bei tinklaveikos potencialo pajungimą savanaudiškiems tikslams<sup>272</sup>. Vis dėlto akivaizdu, kad autorystės atkūrimas yra nuolatinis bet kokios produkcijos sistemos (tiek industrijos, tiek meno) palaikymo gestas, įgalinantis tokių „likutinių“ produktų sklaidą ir vartojimą. Vientisos autorystės atkūrimas vyksta ir tada, kai liaudies meno objektas patenka į muziejų (neapibrėžta, išsklidusi praktika tipologizuojama ir reprezentuojama objektais), ir tada, kai pristatomas naujas „Apple“ produktas (kolektyvinio darbo autoriumi tampa apibrėžtos tapatybės prekės ženklas).

Ar įmanomą įsiterpti į šią ciklišką produkcijos sistemą ir kolektyvinio darbo visumą atkurti ne kaip likutį, bet kaip sumą? Juk net ir „Pro-testo laboratorijos“ interneto archyve, kuris iš pirmo žvilgsnio atrodo anoniminis, išsklidęs ir viską integruojantis, viešai prieinama vizualinė ir garso medžiaga turi ribotus parametrus (žema rezoliucija bei fragmentiškumas). Tai iš dalies apriboja kitų projekto dalyvių ar žiūrovų galimybes naudojantis interneto svetainėje sukauptu archyvu sukurti savo balsą bei panaudoti medžiagą savo projektams ar kūrybiniams sprendimams. Tačiau, man regis, vienbalsiškumą čia labiausiai išreiškia ne projekto pristatymo forma (kuri, kaip minėjau, yra normali autorystės atribucija), bet tai, kad „Pro-testo laboratorija“ ir Lietuvos šiuolaikinio meno, ir pilietinės veiklos kontekste išlieka beveik vienintelis tokio pobūdžio projektas, dėl šios priežasties diktuojantis bendradarbiavimo, viešosios erdvės, protesto ir t. t. „normas“. Todėl daugia-balsiškumo atkūrimas veikiausiai įmanomas tik kaip nauji projektai ir naujas viešosios erdvės atlikimas, paverčiant įdėtas pastangas savitais, trikdančiais kūrybiniais ar politiniais aktais<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> *Ibid*, p. 77.

<sup>273</sup> Kaip retą alternatyvą paminėčiau menininko Redo Diržio organizuojamas iniciatyvas Alytuje, funkcionuojančias daug metų ir įgaunančias įvairias formas – vienadienių akcijų *Tiesė. Pjūvis* (1993–1996), vėliau Alytaus bienalių (nuo 2005 m.) ir Alytaus meno streiko bienalių. Šie projektai Lietuvos kontekste yra išskirtiniai tuo, kad kuriami laikantis aiškiai išreikštos (kairiosios) politinės pozicijos ir pagrįsti konfrontacija su vyraujančiu diskursu. Tačiau kitaip nei „Pro-testo laboratorijoje“, Alytaus projektų konfliktinių nuorodų šaltinis yra ne visuomeninė, o paties meno sfera (jo institucionalizacija), taigi ir galimas jų poveikio spektras yra siauresnis.

Tad kaip vis dėlto „Pro-testo laboratorijos“ projekte panaudojama „žmogiškoji medžiaga“? Nepaisant aktyvistinio projekto charakterio, menininkas čia neveikia kaip socialinis darbuotojas, švelninantis socialinius konfliktus ir ateinantis „į pagalbą“ marginalioms (rasinėms, etninėms, socialinėms, lytinėms) mažumoms. Jis nėra ir menininkas etnografas, objektyvizuotu žvilgsniu tyrinėjantis bendruomenes. Galų gale žmonės čia nėra pasitelkiami kaip profesinių bendruomenių atstovai – konkrečių įgūdžių ar žinių šaltiniai. „Pro-testo laboratorijoje“ bendruomenės kuriamos čia ir dabar – kai kurios jų pastovios ir institucionalizuotos, bet dauguma tokios, trumpalaikės, pagrįstos pačių bendriausių žmogaus gebėjimų potencialu (juk projektas siekė tyrinėti protesto *galimybes*). Tad ne tiek svar-

---

Vis dėlto Diržio iniciatyvos Lietuvos mene yra beveik unikalus institucinės kritikos pavyzdys, nuosekliai atsisakantis bendradarbiavimo su pagrindiniais meno centrais ir siekiantis išlaikyti meno, kaip įvykio, statusą („Aš tikiu menininku, išėjusiu į viešąją erdvę savo noru sutikti žmonių, o ne tam, kad parsineštų simuliacijų atgal į instituciją!“ in Redas Diržys, „Ar atiduosime Vilnių Baltarusijai? Pirmoji Alytaus bienalė „Atsargiai! Politika!“, in *7 meno dienos*, 2005-09-09, Nr. 674). Jeigu dauguma menininkų, kuriuos meno kritikos diskurse kartais nuo karto bandoma vadinti institucijos kritikais (žr. skyrių „Institucinė kritika“, in *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų*, Vilnius: ŠMC, 2010, p. 98–114), iš tiesų veikia *tyrinėja* institucijų mechanizmus (kaip antai Raila, Urbonai ar Juozas Laivys), o ne oponuoja jiems, tai Alytaus projektai kritikuoja ir parodijuoja. Saviironija yra svarbi šiuos projektus supančios retorikos dalis, leidžianti išvengti „alternatyvos“ naimumo. Siekiama ne kurti kitokią instituciją, bet reprodukuoti jau esamas, pašiepiant masinį verčių štampavimą: „Alytaus bienalė siekia tęsti geriausias pasaulinio meno diskurso idėjas ir ketina po dvejų metų surengti dvi Alytaus bienales, po ketverių metų – keturias, po 10 metų – 31 Alytaus bienalę ir vieną Tiranos bienalę... visas Alytuje.“ (*Ibid.*). Be to, atsisakoma sureikšminti, įrašyti į istoriją ir *savo pačių* poziciją: „Didžiausiu laimėjimu aš laikau tai, kad nepalikome beveik nieko, kas dabar, pavėluotai, mus kanonizuotų, darytų iš mūsų kultūrinį reiškinį ar pan. Nors vidinių pagundų būta. Bet tiesiog greičiausiai pasisekė...“ (Redas Diržys, „Alytaus meninė savimonė po 1990-ųjų“, in *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.* (sud. Vytautas Michelkevičius ir Kęstutis Šapoka), Vilnius: LTMKS, 2011, p. 113). Apie Alytaus meninį procesą kaip „antimuziejų“ žr. Kęstutis Šapoka, „Antimuziejus kaip procesuali atmintis: Alytaus avangardizmo atvejis“, in *Lietuvos kultūros tyrimai 2: Muziejai, paveldas, vertybės*, LKTI, 2012, p. 32–46.

Reikia pastebėti, kad Lietuvos kultūros kontekste Alytaus „fenomenas“ funkcionuoja būtent kaip kritinė retorika ir pasakojimas, nes jokia Bienalės renginių dokumentacija beveik nėra skleidžiama, vengiant jos, kaip produkcijos, sureikšminimo. Sukuriamas diskursas savo nuoseklumu ir savirefleksyvumu nenusileidžia, galgi ir pralenkia „Pro-testo laboratorijos“ diskursą, tačiau, kaip minėta, dėl savo grynai meninių referencijų, nėra pajėgus būti kartu ir socialiniu įvykiu, sulaukiančiu visuomeninių reakcijų, ir lieka autoriniu Diržio projektu.

Kita vertus, Alytaus „fenomenas“ veikiausiai atrodytų kitaip, jei centrine jo ašimi laikytume ne bienales, o Alytaus meno mokyklos, kuriai Diržys vadovauja jau daugelį metų, veiklą. Juk galima numanyti, kad toks į kasdienybę įaugęs, „monotoniškas“ procesas, kaip vaikų meninis švietimas, socialinio poveikio ir reakcijų siekia visai kitais būdais, nei vienkartinės (ar keletą metų trunkančios) akcijos, protestai, meno projektai. Daugiau žr. *Alytaus dailės mokykla: 35 pasipriešini-mo metai* (sud. Redas Diržys, Asta Satsionytė), Kitos knygos ir Alytaus dailės mokykla, 2013.

bu, kokias protesto formas pasirinko laboratorijos dalyviai, bet tai, kad kalbėdami, mąstydami, judėdami, veikdami vieni kitų akivaizdoje ir drauge su kitais jie šį potencialą pavertė politiniu ir įsteigė viešąją erdvę, tapusią ir meno projekto turiniu, ir forma.

Manau, kad būtent ši turinio ir formos koherencija lėmė „Pro-testo laboratorijos“ įtaigumą šiuolaikinio meno kontekste ir „modelio“ statusą Lietuvos mene. Kita vertus, akivaizdu, kad galerinė projekto forma praranda savo politiškumą – juk čia kaip kūrinių medžiaga panaudojamas ne politiškumo potencialas, bet konkretūs „epiniai“ veiksmai ir žodžiai (dokumentinė medžiaga ir objektai). Tai, kas projekte sudarė viešąją erdvę, virsta privačia galerijos žiūrovo vartojimo erdve. Ši dvilypė „Pro-testo laboratorijos“ forma atspindi paradoksą, kurį patiria daugelis dalyvaujamojo meno praktikų, funkcionuojančių, viena vertus, kaip „meno projektai“ (tai, kas neturi apibrėžto meno kūrinio statuso ir pavidalo, kas nuolat yra it parengties būklėje), kita vertus, kaip apibrėžtos struktūros „meno kūriniai“. Būdami vienas kito dalimi, jie tačiau nereprezentuoja proceso ir rezultato ar darbo ir kūrinio ryšio, taip tapdami savarankiškais estetinio vertinimo taikiniais.

### **3.3. Bendrautojai mieste: „Troleibusas Nr. 0“, „Flash Bar“, „The Joy Is Not Mentioned“, „Tylėjimai“**

Šis skyrius skirtas projektams, kurie, iš dalies panašiai kaip ir aukščiau aptarta „Pro-testo laboratorija“, kolektyvines praktikas naudoja kaip erdvės (konkrečiai – urbanistinės) kūrimo ir sureikšminimo strategiją: kaip pavyzdžiai pasirinkti keturi Vilniuje vykę projektai – Andriaus Rugio, arba PB8, „Troleibusas Nr. 0“ (2006), Mirjam Wirz inicijuotas „Flash Bar“ (2006–2008), Eglės bei Godos Budvytyčių ir Ievos Misevičiūtės „The Joy Is Not Mentioned“ (2007) ir Vitalijaus Červiakovo „Tylėjimai“ (nuo 2010 m.). Kitaip nei „Lietuvos“ kino teatro atveju, erdvė čia yra ne probleminė, konfliktinė, reikalaujanti simbolinio įteisinimo, o veik nepastebima aplinkos dalis. Nors šiuose projektuose tiriama urbanistinė aplinka, pagrindinis dėme-

sys čia tenka ne tyrimo objektui, bet metodui – kolektyviniam erdvės „apgyvendinimui“.

Temos atžvilgiu lietuviškos meno istorijos kontekste tokius projektus iš dalies galima susieti su pirmajam Nepriklausomybės dešimtmečiui gana būdingomis iniciatyvomis neparodinėse erdvėse, projektais mieste<sup>274</sup>, parodomis- renginiais apleistuose ar pagal pirminę paskirtį nebenaudojamuose pastatuose<sup>275</sup>. Ši tendencija pirmiausia buvo susijusi su jaunosios kartos menininkų, nepriklausančių senosioms struktūroms (kūrėjų sąjungoms), eksponavimo erdvių paieškoms – kaip teigia menotyrininkė Skaidra Trilupaitytė, tokios ekspozicijos neparodinėse erdvėse buvo lengvai įgyvendinamos finansiškai (beveik nieko nekainavo) ir galėjo pasitarnauti kaip tolesnės karjeros meno institucijose pradžia, be to, jos turėjo naujo, netradicinio meno prieskonį<sup>276</sup>. Tam palanki buvo ir susiklosčiusi politinė-urbanistinė situacija: keičiantis santvarkai ir panaikinant senąsias valstybės išlaikomas institucijas, miestuose atsirado nemažai apleistų erdvių (kaip kad Vilniuje Kareivių kultūros namai arba Geležinkelininkų kultūros rūmai). O dešimtmečio pabaigoje ir XXI a. pradžioje tokių ekspozicijoms patrauklių vietų prisidėjo bankrutavus tarybiniais laikais įkurtoms gamykloms, nesugebėjusioms prisitaikyti prie ekonominės sistemos pokyčių, ar jas restruktūrizavus<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> Pavyzdžiui, Vilniuje: *Skulptūra senamiestyje* (1994, kur. Algis Lankelis), *Sau ir kitiems* (1995, kur. Liutauras Pšibilskis), *Kasdienybės kalba* (1995, kur. Algis Lankelis), paroda reklaminiuose stenduose (Vilniuje ir Kaune, 2001, kur. Algis Lankelis), paroda-projektas troleibusuose *Identifikacija* (1999, kur. Laima Kreivyte, organizatoriai – Kostas Bogdanas, Rokas Dovydenas, Antanas Zabieliavicius), kituose miestuose – menininkų sąskrydžiai Telšiuose (1997–2000, kur. Donatas Jankauskas-Duonis), Alytuje – *Tiesė. Pjūvis* (1993–1996) ir Alytaus bienalės (nuo 2005 m., kur. Redas Diržys).

<sup>275</sup> Vilniuje – projektai *Instaliacija name* (apleistame pastate Malūnų g., 1994), *Banginio pilvas* (buvusiuose Kareivių kultūros namuose Šiaurės miestelyje, 1995), *Užmiršta dabartis* (apleistame pastate Didžiojoje g., kur. Algis Lankelis, Audrius Novickas, Paul Rogers, 1996). Bendrą kolektyvinių meno projektų viešojoje erdvėje apžvalgą galima rasti anksčiau minėtoje Aušros Trakšelytės disertacijoje *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene*, p. 82–92, kai kurių iš minėtų projektų pristatymą – Daivos Citvarienės disertacijoje *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje*, p. 67–71, o daugumos šių projektų dokumentaciją – knygoje *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.* (sud. Vytautas Michelkevičius ir Kęstutis Šapoka), Vilnius: LTMKS, 2011, p. 304–409.

<sup>276</sup> Skaidra Trilupaitytė, „Kas skaičiuoja nepriklausomo meno dešimtmečius?“, in *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.* (sud. Vytautas Michelkevičius ir Kęstutis Šapoka), Vilnius: LTMKS, 2011, p. 3.

<sup>277</sup> Pavyzdžiui, parodos Vilniuje *Būti naudingam* (sename baldų fabrike, 2000, kur. Danas Aleksa, Algis Lankelis ir Audrius Novickas), *Zugzwang* (buvusiame duonos fabrike, 2010), VDA bakalaurančių baigiamųjų darbų paroda buvusioje Tauro alaus gamykloje (2010), Šiauliuose projektai vykdyti



Tokiems projektams ir toliau analizuosimiems kolektyviniams projektams mieste bendra tam tikro savito žvilgsnio į įprastą aplinką kultivavimas ir užmirštų, apleistų, keistų vietų savoje urbanistinėje aplinkoje ieškojimas. Kita vertus, 10-ojo dešimtmečio ir vėlesniems projektams neparodinėje aplinkoje beveik išskirtinai buvo būdingas naujos, alternatyvios erdvės *menui* poreikis: miesto erdvė čia tapdavo prasminga ir aktyvi tik į ją įterpus meno kūrinis (objektus ar performansus). Tokie projektai iš esmės rėmėsi nuostata, kad estetiškas objektas ar veiksmas gali sukeistinti (praeivių) kasdienybę, būti ypatingo patyrimo šaltinis<sup>278</sup>. Be to, miesto erdvė čia pakeitė pabodusią, gal pernelyg konvencionalią ar dėl institucinių kliūčių neprieinamą parodinę erdvę. Tuo tarpu beveik visuose tolesniuose šio skyriaus pavyzdžiuose meninių objektų (performansų) apskritai atsisakoma arba jų importavimas į socialinę aplinką yra veikiau papildantis veiksnys – tai kasdienė veikla ir žmonių (dalyvių, žiūrovų, praeivių) susitikimas konkrečioje vietoje funkcionuoja kaip galimai estetiškai patirtis. Urbanistinė aplinka čia įgauna prasmę ne dėl įterptų meno objektų, bet kaip dalyvaujamoji erdvė, kurioje skleidžiasi įvairios kasdienės, socializacijos praktikos (pirmiausia, judėjimo ir susibūrimo, tačiau taip pat ir kitos „banalios“, kartotinės veiklos, kaip valgymas ar laisvalaikio leidimas). Tokius projektus grindžiančio lūkesčio atspirties taškas yra visiškai priešingas: ne estetiškas objektas laikomas išskirtinės patirties (nuobodžioje, monotoniškoje, susvetimėjusioje kasdienybėje) šaltiniu, bet viliamasi – kaip bebūtų paradoksalu – kad bet kokia įprasta, nereikšminga, kartotinė praktika, atliekama drauge, gali būti išgyvenama kaip estetiškai.

### **Judėjimas ir būriavimasis**

Tokio pobūdžio meninės praktikos, nežiūrint to, kokiais kolektyviniais veiksmais jos yra grįstos, pirmiausia galima apibūdinti raktažodžiais *judėjimas* ir *būriavimas*–

---

buvusiame batų fabrike *Elnias*, Kaune – buvusiame batų fabrike *Lituanica*, Klaipėdoje – buvusiame tabako fabrike. Pastaraisiais metais projektai neparodinėse erdvėse jau tapo ne alternatyva, o kultūros politikos strategija, kuria siekiama skatinti menininkų „verslumą“, nebenaudojamuose pastatuose kuriant kultūros ir meno inkubatorius (tam ruošiami ir Klaipėdos tabako, ir Šiaulių batų fabrikai, iš dalies su šia tendencija susiję ir *Fluxus ministerijų* projektai Vilniuje ir Kaune).

<sup>278</sup> Kaip kad netikėtumo efekto viltimi paremtas su *Vilniaus – Europos kultūros sostinės* (VEKS) veikla susijęs keliametis projektas *Menas netikėtose erdvėse*.

sis, kurie abu išreiškia tam tikrą pamatinį kolektyvinio subjekto santykį su aplinka. Čia svarbi ne šių dviejų sąvokų opozicija, kurią būtų galima išvėlgti judėjimą laikant aktyvia, o būriavimąsi – labiau statiška veikla (atvirkščiai, sąmoningas kolektyvinis judėjimas tuo pačiu metu yra ir susibūrimas), tačiau tai, kad šie buvimo erdvėje būdai toliau analizuojamuose projektuose tampa ir (urbanistinės) erdvės kūrimo strategija. Tai yra, erdvė čia suprantama ne kaip savaimė reikšminga (kaip iš dalies buvo „Pro-testo laboratorijos“ atveju, kadangi pati iniciatyva rėmėsi „Lietuvos“ kino teatrui iš anksto priskirta simbolinė reikšmė), bet kaip atsirandanti ir išnykstanti sulig kolektyvinėmis praktikomis. Todėl judėjimas ir būriavimasis čia turėtų būti suprantami ne tiek kaip priemonė pasiekti tikslą (kur nors nukakti ar ką nors susitikti), bet kaip kolektyvinės patirties formos, kuriomis vienaip ar kitaip įsisavinama erdvė ir nuo kurių priklauso šios supratimas.

Judėjimo netikslingumas akivaizdus Andriaus Rugio, arba PB8, vienos dienos projekte „Troleibusas Nr. 0“ (projekto „PB8\_001\_V“ dalis, 2006), kuriam specialiai Troleibusų parko išskirtas nulinis troleibusas važiavo menininko sudarytu žiediniu maršrutu. Ir nors žiediniai (pabaigos ir pradžios neturintys) maršrutai egzistuoja ir įprastuose transporto tinkluose, troleibuso numeris vizualiai ir konceptualiai pabrėžė atsiribojimą nuo tikslingo judėjimo sistemų. Maršrutas kirto skirtingas miesto zonas (autorius pavadintas aktyviaja – darbo, pasyviaja – poilsio, nesamąja – neapgyvendinta), o troleibusu važiuojantis menininkas keleiviams gyvai miksavo garso takelį, sudarytą iš jo užsakymu sukurtų kompozitorių ir garso menininkų kūrinių, įgarsinančių vieną ar kitą iš aukščiau išvardintų miesto zonų. Tačiau akivaizdu, kad iškrisdamas „iš įprastos miesto transporto logikos“ troleibusas visiškai atitiko meno erdvės, kaip išskirtinės, logiką: iš anksto žinomą laiką ir apibrėžta trajektoriją važiuojančiu troleibusu pasinaudojo daugiausia vizualaus ir garso meno publika, pasiruošusi įprastam draugingam susitikimui, kaip kad meno parodos atidaryme – meno kritiko Tautvydo Bajarkevičiaus žodžiais tariant, „rankose sklaidydamas išskirtinius išskirtinės kelionės žemėlapius, galėjai būti atpažintas kaip kolektyvinio vyksmo dalyvis.“<sup>279</sup> Nors be abejo, ši specialiai sukurta eks-

---

<sup>279</sup> Tautvydas Bajarkevičius, „Troleibusas Nr. 0 – kelionė įgarsintais Vilniaus dienoraščiais“, in *balsas.cc*, 2006-11-05 [interaktyvus]: <http://www.balsas.cc/troleibusas-nr-0-%E2%80%93-kelione-igarsintais-vilniaus-dienorascais/>, [žiūrėta: 2013-11-26].)

pozicinė erdvė kartu buvo, nors ir laikinai, integrali viešosios transporto sistemos dalis: troleibusas nebuvo užsakytas, jis stėjo sudarytame maršrute esančiose stotelių, pasirinkta transporto priemonė – troleibusas, ne autobusas, – apribojo judėjimo galimybes jau egzistuojančio viešojo transporto tinklo ribose (ten, kur nutiesti troleibusų elektros laidai), o maršrutas buvo įtrauktas į viešojo transporto interneto svetainę, kaip laikinasis maršrutas<sup>280</sup>. Todėl juo galėjo pasinaudoti ir atsitiktiniai keleiviai – pataikę „ne į tą“ troleibusą arba tiesiog tie, kuriems buvo pakeliui. PB8 projektus pristatančioje filmuotoje medžiagoje<sup>281</sup> galima atpažinti atsitiktinius keleivius: vienus – susidomėjusius ir įsitraukusius į bendrą pramogą, kitus – pasimetusius dėl troleibuso, į kurį jie įlipo, garsinio fono ir trajektorijos, dar kitus – pasitikinčiu žingsniu einančius laisvų vietų link (kaip einama įprastame kasdieniame maršrute). Tikėtina, kad dauguma tokių keleivių tiesiog pasinaudojo neplanuotu, tačiau galbūt palankiai važiuojančiu troleibusu tam, kad greičiau, patogiau ar tiesiog kitaip pasiektų savo tikslą, o projektas savo ruožtu pasinaudojo šiomis keleivių taktinėmis gudrybėmis, siekdamas netikėtumo ir tiesioginės prieigos prie kasdienybės, nuo kurios sąlyginai atsiribojama parodinėje ar koncertinėje erdvėje vykstančiame renginyje. Reikia pastebėti, kad meno publika čia, uzurpuodama įprastos transporto sistemos dalį, tampa tam tikro sąmokslu prieš tuos, kurie paprastai yra pagrindiniai sistemos naudotojai, dalyviai. Sąmokslu, įmanomo būtent dėl to, kad projektas, regis, išsileidžia atsitiktinę publiką, bet taip darydamas kartu ją marginalizuoja, iš daugumos paverčia mažuma, desperatiškai mėginančia *ready-made*'ą panaudoti pagal jo pirminę paskirtį (akivaizdu, kad santykis su publika būtų kitoks jei projektas veiktų ne kaip išskirtinė meno erdvė, bet kaip intervencija į kasdienę erdvę – bet kokį atsitiktinį troleibusą).

Nors PB8 projektas, regis, sukasi apie materialų produktą (miesto zonų įgarsinimą), pristatytas kaip įvykis (atlikimas), jis veikiau atlieka interpretacinio maršruto fono vaidmenį. Menininkas, esantis čia, tačiau nedalyvaujantis interakcijose, nes gyvai miksuoja garsinį kelionės foną, tarsi buvo pagrindinis kelionės dalyvis (su visa miksavimo aparatūra jis – ir geriausiai matomas troleibuso kelei-

---

<sup>280</sup> Žr. <http://www.marsrutai.lt/tinklarastis/1871.aspx>.

<sup>281</sup> *PB8*, DVD, 2008, NDG DIC archyvas.

vis), tačiau kartu liko nuošaly, užleisdamas svarbiausią vietą pačiam keliavimo drauge malonumui. Jo atliekamas performansas (garso kūrinių miškas) buvo toks pabrėžtinai nevizualus, kad net nevertas stebėjimo, todėl akiračio centre atsiranda pačios kolektyvinio judėjimo formos: „parodos atidarymo“ dalyviai stebėjo tuos, kurie iš tikrųjų keliauja iš taško A į tašką B, o pastarieji – pirmuosius, niekur nekeliaujančius (ratu judantis troleibusas juos atveža į tą patį išėjimo tašką), bet besibūriuojančius, naudojančius troleibusą kaip susitikimo vietą.

Kolektyvinis judėjimas, kaip miesto erdvės steigimo būdas, yra Vitalijaus Červiakovo projekto „Tylėjimai“ (nuo 2010 m.) principas<sup>282</sup>: keleto metų atkarpoje išsidėsčiusiuose atsikartojančiuose performansuose menininkas kvietė nedideles grupes žmonių dalyvauti nebyliame ėjime viena iš aštuonių pasaulio krypčių. Kiekvienas žygis buvo pradedamas tame pačiame taške, Vilniaus Katedros aikštėje (kaip simboliniame ir istoriniame miesto centre), kalendoriuje nustatytu saulės tekėjimo momentu ir tęsiamas pasirinkta kryptimi iki saulės laidos. Červiakovo projektas, nors tyrinėja miestą ir judėjimo jame galimybes, regis, funkcionuoja priešingai įprastai miesto logikai: ne tik strategiškai suplanuotai urbanistinei miesto struktūrai, kuri yra nepalanki ėjimui viena pasaulio kryptimi<sup>283</sup>, bet ir realiam miesto gyventojų judėjimui (taktiniams pasirinkimams) – projektas neturi ir negali numatyti kelionės tikslo (taško, į kurį reikia atvykti), o judėjimo pradžios vieta irgi yra viso labo simbolinė, kuri vieniems žygio dalyviams gali būti patogi, kitiems – tik apsunkinanti. Šia prasme „Tylėjimų“ judėjimas, nors vyksta urbanistinėje aplinkoje, yra būdingas ne miestui, bet gamtai: taip – pasaulio kryptimis – judama dažniausiai ten, kur kraštovaizdis yra nesukultūrintas ir pakankami tolygus (pvz., pasiklydus miške stengiamasi eiti viena kryptimi). Tačiau „Tylėjimai“ nėra ir *parkūras* (pranc. *Parkour*), kai stengiamasi žūtbutį įveikti visas kelyje pasitaikan-

---

<sup>282</sup> Projekto struktūra aprašyta remiantis Vitalijaus Červiakovo magistrinio darbo esė *Tiesiai per aplinkui. Apie (pasi)vaikščiojimų patirtis*, Vilniaus dailės akademija, 2013, ir asmeniniu pokalbiu su menininku, autorės archyvas.

<sup>283</sup> Plg.: „Miestas yra sudėtingas organizmas, kuriame per ilgus metus susiklosto optimaliausias trajektorijos. Judėjimas tiese nėra ergonomiškas, nors teoriškai žymi trumpiausio kelio galimybę. <...> Mėginimas tokiomis gatvėmis [eiti] laikantis nusistatytos krypties – iš anksto pasmerktas didelėms paklaidoms.“ (Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, „Apie vaikščiojimą kaip mąstymo būdą. Vitalij Červiakov „Tylėjimai“, in *artnews.lt* [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/apie-vaiksciojima-kaip-mastyymo-buda-vitalij-cerviakov-tylejimai-%E2%98%BC-19290>, [žiūrėta: 2013-11-19].

čias kliūtis (kuo greičiau ir efektyviau patekti iš vienos vietos į kitą) – pastatus, tvorą, medžius – ir susikoncentruojama į judėjimą kaip fizinių (iš dalies ir esteti- nių) pasiekimų kaupimą. „Tylėjimai“ tarsi flirtuoja su miestu – dalyviai eina laiky- damiesi nustatytos krypties, tačiau naudojami ir realiais keliais, praeinamomis teri- torijomis, esant norui, nusuka ir į šoną sudominusio objekto link. Tai, kad supla- nuoto ėjimo tikslas yra ne erdvės, o laiko taškas (saulės laida), paverčia beprasmiu kasdieniam judėjimui įprastus dalykus – skubą, kelių tikslų viename maršrute de- rinimą, laiko taupymą (ir pagreitinus, ir palėtinus judėjimo tempą tikslas bus pa- siektas tuo pačiu laiku). Tuo pačiu atsisakoma ir bet kokios išankstinės simbolinės vertės suteikimo erdvei (kaip kad ekskursijose, kuriose ne tiesiog judama, bet lan- komi reikšmingi miesto objektai) – erdvė čia čia tampa reikšminga tik tuo metu, kai ir todėl kad po ją kolektyviai judama. Todėl reikšmingiausia čia ne tai, kas ke- lionės metu atrandama (tarkim, urbanistiniai objektai), bet pati tam tikros sutar- ties apribota judėjimo drauge patirtis.

Žygis „Tylėjimuose“ yra judėjimas (kurį dalyviai, tikėtina, aiškiai pa- junta fiziškai, kaip nuovargį – ėjimo trukmė tarp saulės tekėjimo ir laidos jau atlik- tų 7 ėjimų metu svyravo nuo 7 val. 20 min. iki 17 val. 7 min.), tačiau tuo pačiu metu ir susibūrimas, pakankamai intymus nedidelės grupės pasimatymas (skirtinguose ėjimuose dalyvavo nuo 2 iki 6 žmonių). Toks dalyvavimas skiriasi nuo dalyvavimo „Troleibuse Nr. 0“, kurio dalyviai buvo gana neapibrėžta, kintanti lankytojų masė (net jeigu didžioji jos dalis yra tarpusavyje pažįstami siauros meno sferos nariai). Tuo tarpu „Tylėjimuose“ dalyvavimas – tai išitraukimas į labai konkrečią vientisą grupę, nuo kurios sudėties, dydžio, nebylios tarpusavio komunikacijos ir išanksti- nių ryšių (ar visi dalyviai yra draugai, ar yra ir nepažįstamų) priklauso ir žygio ei- ga, nueitas atstumas, ritualai<sup>284</sup>.

„Tylėjimų“ projektas funkcionuoja kaip savos, žinomos erdvės, Vil- niaus miesto, tyrimas „prieš jo valią“ – priešinantis paties miesto, ir kaip struktūros

---

<sup>284</sup> Pavyzdžiui, kaip pasakoja Červiakovas, „Kai ėjime dalyvaudavo Milda, būtinai kurdavome laužą“ (iš asmeninio pokalbio, autorės archyvas). Arba: „Kiekviena teigiama ar neigiama situacija uždeda tam tikrą sluoksnį, pavyzdžiui, tie žmonės, kurie *Tylėjime* dalyvavo bent keletą kartų iš ankstesnių ėjimų atsineša tam tikras citatas ar ritualus, tarkim – atsigulti futbolo vartuose. Pirmajame ėjime miegojome futbolo vartuose, tad prisimindami tai per kitus ėjimus trumpam priguldavome kituose pamatytuose futbolo vartuose.“ (Červiakov, *op. cit.*, šaltinio puslapiai nenumeruoti).

(tikslingai suformuoto atvirų ir uždarų zonų tinklo – gatvių, kiemų, namų), ir kaip praktikų sancaupos (gyventojų praktikuojamų ėjimo, jungimo, kirtimo būdų), diktatui. Keliaujant ne urbanistinio tikslo link, bet bendrosios geografijos diktuojuama kryptimi, ne visada aišku, su kokiais miesto objektais, vietomis, kliūtimis bus susidurta, galų gale – kur baigsis kelionė. Miestas tyrinėjamas ne kaip daugiau mažiau aiškus pasakojimas, bet kaip atsitiktinumas, kurio negali numatyti ir projekto autorius, kadangi kiekviename ėjime judama skirtinga, dar nebandyta kryptimi.

Menininkės Mirjam Wirz inicijuotame ir su kitais bendradarbiais (Augustinu Beinaravičumi, Julija Goyd ir kt.) organizuotame projekte „Flash Bar“<sup>285</sup> (2006–2008), atvirkščiai, miesto tyrimas tampa autorine privilegija: menininkė (ar pastovūs projekto bendradarbiai) atranda iš miesto konteksto išsiskiriančias – apleistas, nesutvarkytas, nefunkcionuojančias, necentrines – vietas (Vilniuje „Flash baras“ vyko Taksi parke, Žalgirio stadione, ant Tauro kalno, laiptinėje Vilniaus kieme, viename Pašilaičių mikrorajono kieme ir tunelyje po „Vilniaus“ viešbučiu; Kaune – Žaliakalnio funikulieriuje), į kurias jau po to trumpam kelių valandų susibūrimui sukviečia dalyvius. Iš vietoje rastų medžiagų sukonstruojamas baras, dažnai – ekranas, parengiamas veiksmas ar maža „kultūrinė“ programa, o dalyviams belieka būriuotis ir bendrauti. Projektas „keliauja“ po miestą trumpam sustodamas skirtingose jo vietose: kaip teigia menotyrininkė Aušra Trakšelytė, kūrinio ir vietos santykis čia suprantamas nebe kaip pastovus ar laikinas fizinis ryšys, bet kaip judėjimas<sup>286</sup>.

Dalyvavimas šiame projekte, mano požiūriu, reikšmingiausias būna netas, kuris tiesiog kolektyviai „atranda“ iš miesto iškrentančią vietą (pvz., išdailintoje Vilniaus gatvėje – subkultūrinę laiptinę, kurioje barokinis dekoras dera su tankiu sluoksniu sienas nugulusiais grafičiais) ar netgi kaip tik dėl savo egzotiškumo labai žinomą ir turistinę (Kauno funikulierius, kuriame buvo įrengtas judantis baras), bet tas, kuris kolektyviai atkartoja ir komentuoja jau egzistuojančias, su konkrečia miesto vieta susijusias praktikas. Pavyzdžiui, Žalgirio stadione „Flash baras“ buvo suorganizuotas Pasaulio futbolo čempionato metu, todėl nebeveikiantis stadionas

---

<sup>285</sup> Patogumo ir aiškesnės sintaksės dėlei toliau vartosiu sulietuvintą projekto pavadinimą – „Flash baras“.

<sup>286</sup> Trakšelytė, *op. cit.*, p. 87.

tapo scena tiesioginiam rungtynių, kurių tikruosius garsus pakeitė DJ'aus miksuo-  
jamas muzikinis takelis, stebėjimui ekrane (replika tikrajai stadiono paskirčiai ir  
kolektyviniam sporto renginių žiūrėjimui (tiesiogiai ir ekrane, pvz., baruose) kaip  
specifinei socializacijos praktikai). O ant Tauro kalno vykęs „Flash baras“ ne tiek  
atrado pusiau apleistus buvusius Profsajungų rūmus, kiek reguliariai šiame mieste  
taške vykstantį ritualą: dažną vakarą ant kalno esančioje automobilių stovėjimo  
aikštelėje susirenka savita „subkultūra“ („marozai“, pasak projekto autorės), kuri,  
Wirz žodžiais tariant, „įkuria savo „flash barą“ ant į miestą žvelgiančios kalvos: at-  
viros durelės, buteliai ant bagažinės, radijas“<sup>287</sup>. Taigi Wirz suorganizuotame para-  
leliniame „Flash bare“ ant Tauro kalno buvo pasinaudota jau egzistuojančia trum-  
palaikio susitikimo forma – dalyviai į vietą taip pat atvyko automobiliais, kurie ta-  
po ir baru, ir muzikine scena, o muzikos kritikas Dovydas Bluvšteinas iš Užupio  
radijo stoties transliavo specialiai „Flash barui“ skirtą programą. Šiuo atveju „Flash  
baras“ nebuvo intervencija į miesto audinį ar priešstata jam – bet naujai atlikta ko-  
lektyvinio performanso tąsa, kartotė. „Marozų“ pasibuvimo praktikai ne tiek opo-  
nuojama (nors Wirz šneka apie tam tikras varžybas tarp dviejų lygia greta vyks-  
tančių „flash barų“<sup>288</sup>), kiek ji pripažįstama vertinga, miestą *atliekančia* (o ne tie-  
siog apgyvendinančia) praktika. Juk nepaisant to, kad atliekamas visai kitokišs,  
netgi neigiamai vertinamos kultūrinės grupės, šis „marozų“ ritualas irgi yra „pasi-  
daryk pats“ principu grįsta veikla, oponuojanti nudailintam ir suprekintam miesto  
erdvės naudojimui (kai už pasibuvimą drauge ar gražias panoramas reikia susimo-  
kėti). Be abejo, parodija čia neišvengiama dėl pernelyg didelio skirtumo tarp į pa-  
ralelius veiksmus įsitraukiančių grupių, tačiau ji nublanksta prieš faktą, kad meni-  
nis projektas čia yra ne originalas, o kopija: jis neįsteigia praktikos ar alternatyvos,  
bet pasinaudoja jau esama. Įvykiu čia tampa ne tai, kad su meninėmis intencijomis  
laikinau pasisavinama vieta ar veikla, bet tai, kad urbanistinėje erdvėje susiduria  
originali praktika ir jos replika (ar replika jai). Pirmoji antrajai suteikia sąlytį su  
tikrove (įvykis jau nėra tik meninio rato susitikimas, „atidarymo“ vakarėlis), o ant-

---

<sup>287</sup> „Tauro kalnas / Tauras Hill Vilnius“ (projekto aprašymas), in *flash institut* [interaktyvus]:  
<http://www.flashinstitut.com/index.php?/archive/tauras-hill/>, [žiūrėta: 2013-11-19].

<sup>288</sup> „Nežinia, kas laimėjo varžybas: mes su savo žmogumi radijo stotyje, visą valandą transliavusiu  
radijo bangas „Flash barui“, ar marozai, kurie demonstravo savo automobilius taip, kad MTV šou  
„Pimp My Ride“ prieš juos tiesiog nublanktų“ (*Ibid.*)

roji pirmąją paverčia matoma, įtraukia į diskursą. Tauro kalno „Flash baras“ komentuoja miestą ne tiesiog kaip architektūrinę ar istorinę struktūrą (ieškodamas apleistų pastatų ar keistų vietų), bet kaip gyvą miestiečių praktikų audinį. Meno projektas čia akivaizdžiai pasirodo kaip tam tikra „antrinė“ produktyvaus vartojimo forma, kuri sugeba pasinaudoti kasdienių praktikų pasiekimais, nepaisant to, kad šie, Michelio de Certeau požiūriu, regis negali būti kaupiami ir suvartojami taip, kaip strateginių sistemų produkcija.

Eglės bei Godos Budvytyčių ir Ievos Misevičiūtės projekte „The Joy Is Not Mentioned“ (2007), tuo tarpu, (sub)kultūrinės praktikos buvo ne atkartojamos, bet importuotos ir diegiamos. Mieste buvo siūloma judėti šokant (menininkės keletą dienų vadovavo prisijungti panorusiems dalyviams, kurie vaikščiodami po miestą su nešiojamais magnetofonais šoko ir atliko judesius, klausydamiesi specialiai per radiją transliuojamo garso takelio ir mankštos instrukcijų) ir taip prisiminti vakarietišką XX a. 9-ojo dešimtmečio gatvės šokio kultūrą. Projektas remiasi, viena vertus, nostalgija praeičiai, kurios nebuvo – Lietuvoje gatvės šokio kultūra niekada neegzistavo, kita vertus, realiu čia ir dabar vykstančiu judėjimu po šiandienos miestą. Kitaip, nei „Tylėjimuose“ ar „Flash bare“, pastarajame projekte ne iš miesto laukiama, kad jis pasiūlys kokią nors ypatingą, išskirtinę patirtį (atverdama netikėtą, nepažįstamą, slaptą savo vietas), bet siekiama tas pačias įprastas vietas patirti kitaip, pasirinkus kitokį judėjimo būdą, kuris savo ruožtu skatina kitaip panaudoti ir architektūrinius miesto elementus (pvz., šaligatvio bordiūrus, tvoreles, laiptus, suoliukus, dviračių stovus). Šokis čia atlieka panašią funkciją kaip PB8 „Troleibuse Nr. 0“ skirtingoms miesto zonoms kompozitorių sukurtas muzikinis takelis: tai meninink(i)ų siūlomas miesto interpretacijos kodas. Tačiau jei PB8 kodas yra labiau baigtinis (atitinkantis konkrečiais raktažodžiais apibrėžtas miesto zonas, kurias projekto dalyvis patiria gana atsietai, kaip žiūrovas (stebintis pro troleibuso langą)), tai „The Joy Is Not Mentioned“ jis – veikiau galimybė, kuria dalyvis, atsitiktinis praeivis ar tinkamą dažnį įsijungęs radijo klausytojas gali pasinaudoti arba ne.

Per radiją transliuojama muzika ir instrukcijos, nors parengta specialiai projektui, nėra susieta su konkrečia miesto vieta. Radijo DJ'us nežino, kokiam miesto taške ir kokiam judesyje jis „užklups“ savo klausytojus, todėl siūlomos ju-



desio instrukcijos nėra labai konkrečios, nors ir išlaiko tariamą kontaktą su besimankštinančiais klausytojais (juos pagiriant, paskatinant), pvz.: „Rankomis judame taip, lyg pumpuotume padangą, kojos juda paeiliui; žingsniuojam vietoj, rankomis pumpuojam kojas, taip, taip, taip, kaip tik taip, kalam, kalam, kalam; pumpuojam, pumpuojam! Nuostabu!“<sup>289</sup> Tai, kad mieste šokama klausantis radijo, o ne asmeninio muzikos-instrukcijų įrašo, potencialiai išplečia projektų dalyvių lauką nuo į konkrečią vietą konkrečiu laiku susirinkusių šokio savanorių iki bet kokio atsitiktinio radijo klausytojo, plg.: „Buvo kelios gražios akimirkos, kai pravažiuojančios mašinos įsijungė tą patį dažnį. Džipas, pilnas juodai apsirengusių vyrų, iš kurio sklido mūsų garso takelis su instrukcijomis ir išgalvotomis naujienomis.“<sup>290</sup> Masiinės medijos teikiamos galimybės ir kartu jos neapibrėžtumas (klausytojai egzistuoja kaip nekonkreti, paslaptinga masė) verčia menininkes fantazuoti apie galimus savo projekto dalyvius, kurių numanomas egzistavimas regisi net patrauklesnis už čia ir dabar kartu šokančiuosius: „Man būtų buvę įdomu pamatyti, kas vyko vietose, kuriose mūsų nebuvo, nes šis radijo dažnis veikė didesnėje Vilniaus dalyje. Man patinka galvoti, kad žmonės darė tempimo pratimus ir žiūrėjo pro savo namų langus pagal šios radijo laidos instrukcijas.“<sup>291</sup> Radijas tampa kolektyvinio laisvalaikio tarpininku – pirmojoje projekto dalyje vadovaudamas bendram šokiui, antrojoje, kurios metu ŠMC buvo įrengta spontaniška trumpalaikė radijo studija, – bendrai kūrybiškumo sklaidai. Kita vertus, radijo medijos sureikšminimas atrodo arba kaip nostalginis anachronizmas, arba kaip noras ištransliuoti sau save pačius: šiandien, kai radijas iš esmės liko tik automobilių vairuotojų medija, besimankštinančių nematomų klausytojų vaizdinys ir tikslas aktyvuoti „nauj[as] galimyb[es] dabartyje“<sup>292</sup>, regis, pasmerktas likti fantazija.

---

<sup>289</sup> „The Joy Is Not Mentioned“ kartoteka, instaliacijos Vilniaus Šiuolaikinio meno centre dalis (2007 m. rugsėjo 14–28 d.), ŠMC archyvas.

<sup>290</sup> „The joy is not mentioned: Cats pyjamas playing bingo with you: Aaronas Schusteris kalbasi su Egle Budvytyte, Goda Budvytyte ir Ieva Misevičiūte“, in *ŠMC interviu*, 2008, pavasaris–vasara, Nr. 9–10, p. 15.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 16.

## Šneka ir tylą

Judėjimo ir būriavimosi sąvokos apibrėžė analizuojamų projektų santykį su supančia erdve, o šneka (arba tylą, kaip šnekos nebuvimas) daugumoje jų yra autorių ir dalyvių tarpusavio sandorio pagrindas. Tai iš esmės reiškia, kad šių projektų dalyviai dažnai yra tiesiog bendrautojai: visa, ko iš jų reikalaujama, tai tęsti įprastas *socializacijos formas*. Kita vertus, šneka ir kalba gali būti panaudojama ir dalyvių veiksmų kontrolei (nukreipimui tam tikra linkme), ir kaip patirties atkūrimo (ar simuliacinio) forma.

Vienuose projektuose šneka funkcionuoja kaip neįpareigotas plepėjimas, kuris savaime yra gamybinis meno kūrinio procesas (šnekama, vadinasi dalyvaujama ir atliekama): projektai, pagrįsti labiau būriavimusi nei fiziniu judėjimu („Troleibusas Nr. 0“ ir „Flash Bar“), išnaudoja dalyvių pašnekėsius užpildyti projekto laikui. Šiuo atveju meno kūrinys integruoja tai, kas kitu atveju funkcionuotų kaip atskiras, nuo konkrečios parodos nepriklausantis, tačiau meno pasauliui būtinas komponentas: parodos atidarymo šventiškumą, draugingą pasibuvimą ir lygiagrečius pramoginius laisvalaikio elementus (barą, muziką, dykas šnekas). Prieš gerą dešimtmetį rašytame tekste Skaidra Trilupaitytė šiuos parodinių gyvenimą lydinčius elementus pavadino „paralelia menine veikla“, teigdama, kad būtent ja „įteisiinama mūsų meninio pasaulio tapatybė“<sup>293</sup>. Iš esmės atsietą nuo pristatomos parodos, renginio ar leidinio turinio, paraleli veikla ima gyventi nepriklausomą gyvenimą, užgoždama regimai centrinę – parodos – paralelę (į parodų atidarymus retai einama pamatyti pačių parodų). 1998 m. trijų menininkų, Donato Jankausko-Duonio, Dariaus Basčio ir Dainiaus Liškevičiaus, inicijuotas nesamos parodos atidarymas „DDD“ (menininkai parengė „parodos“ savo dirbtuvėje atidarymo pakvietimus, plakatus, lydinčius kritikų tekstus, sukviėtė meno pasaulio veikėjus ir žurnalistus, suorganizavo atidarymo vaišes) ironiškai parodijavo tokių nepriklausomą statusą įgaunančių parodų atidarymų ir juos supančio diskurso reikšmę. Tuo tarpu aukščiau aprašytuose projektuose „Flash Bar“, „Troleibusas Nr. 0“ ar „The Joy Is Not Mentioned“ atidarymo, kaip džiugaus pasibuvimo, elementai priimami jau visai rimtai, kaip galintys suteikti autonomišką (nuo meninių produktų nepriklau-

---

<sup>293</sup> Skaidra Trilupaitytė, „Paraleli meninė veikla“, in *Dailė*, 2000, Nr. 2 (36), p. 14.

somą) estetinę patirtį<sup>294</sup>. Todėl neįpareigotas šnekėjimas (nebėra reikalo dalintis įspūdžiais apie parodą, kadangi jos nėra), pagrindinė viešo bendravimo forma, čia tampa produktyvia, projekto vyksmą laike palaikančia veikla.

Šią šnekos reikšmę gana aiškiai išreiškia antroji „The Joy Is Not Mentioned“ dalis – lankytojų įrašams atvira radijo studija ŠMC (dalis jų, tačiau ne visi, buvo transliuojami per Užupio radiją). Temos neribojamais įrašais gali tapti šnekos apie bet ką: taip, be abejo, siekiama išgauti netikėtumo efektą, viliantis išgirsti ką nors nenumatomo (płg.: „Vakaro pabaigoje iš kažkur atsirado keli gatvės vaikai, kurie nesivaržydami įdainavo kažkokią nešvankią liaudies išmintį. Buvo įdomu su šia laida prasmukti į normalios radijo stoties tvarkaraštį.“<sup>295</sup>). Tačiau tuo pačiu pats naudojimasis suteikta viešos šnekos galimybe virsta projekto gamyba – per teklina ir galimai neturinčia pabaigos – kurios produktai visi yra vienodai nusisekę ir nenusisekę, reikšmingi ir nereikšmingi (nežiūrint to, kas įrašoma ir transliuojama). Todėl beveik simptomiška, o gal net ironiška tai, kad tolesnė tokio gaminio (garso įrašo) sklaida yra pavaldi visiškam atsitiktinumui, nepriklausoma nuo kokybinio vertinimo: „ŠMC instaliacija <...> buvo lyg užrašų knygelė, į kurią galima rašyti, kurią galima skaityti ir skaitinėti vis iš naujo. <...> Studija veikė kilpos principu, jos trukmė priklausė nuo daugybės į duomenų bazę siunčiamų įrašų; kai duomenų bazė pasiekdavo savo talpos ribas, kai kurie failai (įrašytos radijo programos) turėdavo dingti iš kilpos.“<sup>296</sup>

Tačiau šneka atlieka ir savo „senąją“, gamybą lydinčiosios funkciją: to paties projekto pirmojoje dalyje, gatvės performansuose, radijo bangomis transliuojamos mankštės ir šokio instrukcijos vadovauja produkcijos procesui ir fizinei dalyvių veiklai, apibrėždamos konkrečias judėjimo po miestą formas. Instrukcijos –

---

<sup>294</sup> Tarp kitų Lietuvoje įgyvendintų projektų ši tendencija būdinga ir tokiems projektams-renginiams kaip „Workshow“ (Raimundas Malašauskas, PB8) ar „24/7: Wilno–Nueva York (visą parą)“. „Workshow“ buvo pirmiausia inicijuotas Raimundo Malašausko, kaip kolektyvinių-suneštinių pietų idėja, vėliau pratęstas Andriaus Rugio kaip maisto, garso ir rūbų mainai (dalyviai turėdavo į renginį atsinešti vieną šių dalykų). „24/7: Wilno–Nueva York (visą parą)“ (2003, ŠMC) buvo Raimundo Malašausko ir Kęstučio Kuizino kuruotas projektas, kurio didelę dalį sudarė gyvi kolektyviniai veiksmai, pvz., Mathieu Laurette'o organizuotas įžymybių antrininkų suvažiavimas ŠMC ar menininkų poros Bik van der Pol kvietimas nakvoti drauge vienoje ŠMC salių, rodant Andy Warholo videofilmą „Sleep“ (1963).

<sup>295</sup> „The joy is not mentioned: Cats pyjamas playing bingo with you: Aaronas Schusteris kalbasi su Egle Budvytyte, Goda Budvytyte ir Ieva Misevičiute“, p. 17.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 17.

tai nuoroda į rytines radijo mankštas, siekiančias produkuoti ir reglamentuoti radijo klausytojų dieną (vienvaldis radijo balsas ragina įsivaizduojamas radijo klausytojų mases tiksliais gamybiniais judesiais vykdyti duodamus nurodymus), o skirtingose vietose judesius „reprodukuojančių“ šokėjų ir besimankštinančiųjų vaizdinys – į masinių šokių choreografijas (dainų ir šokių šventėse ar Olimpiados atidarymuose). Būtent tai, kad šokiams gatvėje transliuojamos „gamybinės“ instrukcijos, o ne tik muzikinė programa, leidžia projekto iniciatoriams ir dalyviams fantazuoti apie plačiosios auditorijos dalyvavimą (kuris reprodukuotų jų pačių atliekamus veiksmus), kai tuo tarpu šokis vien pagal muziką būtų neįpareigotas, labiau individualus įsitraukimas. Dalyvius į kūnišką kolektyvą – realų ar įsivaizduojamą – susieja ne tiesiog bendras veiksmas, bet tai, kad jį reguliuoja ir aprašo kalba. Instrukcijos, kurios išlieka ir šokio veiksmui pasibaigus – išsaugojamos projekto karterioje ir gali būti panaudojamos bet kieno ir bet kada, įkūnija paradoksalų *kalba pagrįsto veiksmo dokumento* statusą, kurio veikiausiai niekada negali pasiekti vaizdinis dokumentas. Išsaugota instrukcija yra ir, vartojant Erikos Fischer-Lichte's terminą, pastatymas – tam tikra *iki* veiksmo sukurta semiotinė struktūra, ir *po* veiksmo liekantis pasakojimas apie tai, kas galimai įvyko.

Projekte „Tylėjimai“ produktyvumo šaltiniu tampa ne šneka, o tylą, kaip pabrėžtinis šnekos nebuvimas: greta kitų projektą įrėminančių elementų (saulės tekėjimo ir laidos apriboto kelionės laiko, griežtos kelionės krypties) ji yra menininko ir dalyvių tarpusavio sandorio (dalyvavimo kūrinyje) sąlyga. Į žygį einama tylomis (nekalbiniai garsai galimi) – nekalba ne tik dalyviai tarpusavyje, nekalbama ir su praeiviais, mobiliaisiais telefonais. Tyla čia atlieka keletą funkcijų: viena vertus, ji sukeistina pačią situaciją ir patirtį („Tylėjimai“ nėra tiesiog žygiai tarp visų kitų įmanomų žygių), sutelkia einančią grupę, paversdama ją sąmoksliškais (kas ypač išryškėja susidūrus su įsiterpti mėginančiais aplinkiniais<sup>297</sup>), perkelia dėmesį nuo šnekaus bendravimo į patį ėjimą ir aplinką (tyrimo įrankis) ir drauge – į kitas įmanomas bendravimo ir veiksmų koordinavimo formas ar net į

---

<sup>297</sup> „Vietiniai su įtarimu nužvelgia „iš niekur į nieką“ einančius keistus ir nekalbius žmones – gal nebylius, o gal svetimšalius. Negaliu numanyti, ką tiksliai galvoja tie žmonės, matydami mus einančius per jų gatvę, sodą ar lauką, greičiausiai tai ir smalsumas, ir nerimas. Keletą kartų vietiniai mėgino užmegzti pokalbį. Klausimai beveik visada yra skirtingi, bet panašūs – kas mes tokie, kodėl čia einam, ką čia darome, kokių tikslų?“ (Červiakov, *op. cit.*, šaltinio puslapiai nenumuruoti).

grupę siejančius mąstymo modelius<sup>298</sup>. Galų gale tylėjimas, kartu su ilgai trunkančiu ėjimu, tampa tam tikru išmėginimu – tačiau kitaip nei tikruosiuose išmėginimuose (pvz., iniciacijose į amžiaus grupę, subkultūrą ar bendruomenę), jo neišlaikęs nėra baudžiamas ar nepriimamas į bendruomenę – bendruomenės nariu tampa vien sutikus veikti pagal taisykles. Nei ilgai trunkantis ėjimas, nei tylėjimas, nepaisant galimai alinančio jų pobūdžio, netampa represija dalyvių atžvilgiu, o bet kokie galimi dalyvių sandorio pažeidimai (prakalbimas ar pasitraukimas iš žygio) neeskaluoja konflikto, bet lygiai taip draugingai integruojami į ėjimo naratyvą (dalyvių ir menininko pasakojimus)<sup>299</sup>.

Tylėjimo sandoris ragina atidėti tai, ką norima pasakyti, keletui ar keliolikai valandų (žygio pabaigai, kai grįžtama atgal transporto priemonėmis, arba laikui, kai menininkui paprašius, rašomas pasakojimas) – akivaizdu, kad toks atidėjimas išgrynina pasakojimą nuo perteklinės šnekos. Tuo pačiu tyla dalyvių kooperaciją paverčia ne vieša, o privačia veikla (kitaip nei aukščiau aprašyti projektai, į kuriuos gali spontaniškai įsijungti bet koks praeivis), paremta ne žodinėmis derybomis (ir ne tikslų instrukcijų laikymusi), bet fizine koordinacija, intuiicija, empatija. Funkciją, kurią čia įprastai atliktų šneka, iš dalies keičia techninės fiksavimo priemonės: dalyviai gali savo nuožiūra ėjimo metu fotografuoti, filmuoti ar įrašinėti garsą, vėliau šiuos dokumentus naudoti ir viešinti savo nuožiūra; be to, kaip teigia autorius, kiekviename ėjime būdavo randama daiktų, kuriuos vienas ar kitas dalyvis pasiimdavo<sup>300</sup>. Įrašai ir objektai yra ir dokumentacija (medžiaginis nematerialios patirties atitikmuo), ir atidėto komentavimo priemonė – todėl ir projektą dokumentuojantis kelių valandų videofilmas yra sumontuotas ne iš vientisos (pvz.,

---

<sup>298</sup> Plg.: „<...> objektų atpažinimas įvykdavo kaskart, kai jie atliepdavo subjektyvius prisiminimus, asociacijas. Dažnai jos būdavo net kolektyvinės, ypač tarp žmonių, kurie yra iš tos pačios aplinkos, meno lauko. Tokie objektai, kaip išmestas pisuaras susisieja su Duchampo „Fontanu“, sukabintos rogutės su Beuyso „Paketas“.“ (Marcišauskytė-Jurašienė, *op. cit.*)

<sup>299</sup> Netyčia išsprūdę banalus žodeliai dažnai išryškina situacijas, kuriose kalba funkcionuoja kaip nevalinga socializacijos ar saugos priemonė, pvz.: „Žodžiais (ne)žaidimą pažeidžiau dukart. Pirmiausia įprasta mandagumo frazė priešpiečiams, gerokai vėliau – skubios dalybos žūt būtina informacija, nes atrodė, kad mūsų gyvybėlės esti giliam miško žvėrelių pavojui. Tuo metu *tikrai* nemąščiau apie sutartą nuostatą tylėti...“ (Vaivos Vaišvilaitės pasakojimas, Červiakov, *op. cit.*, šaltinio puslapiai nenumeruoti).

<sup>300</sup> Červiakov, *op. cit.*, šaltinio puslapiai nenumeruoti.

autoriaus ar konkretaus asmens filmuotos) medžiagos – vieno pasakotojo pozicijos, bet iš skirtingų dalyvių surinktų vaizdo ir garso „komentarų“.

Nesunku pastebėti, kad dalyvavimas visuose šiame skyriuje aprašytuose projektuose, skirtingai nei anksčiau aptartoje „Pro-testo laboratorijoje“, kuri savo tema ir iš dalies funkcionavimo būdu (miesto erdvės kūrimas per kolektyvines praktikas) gali atrodyti artima, yra pabrėžtinai džiugus ir netgi deklaruojantis konflikto *negalimybę*. Bendrabūvis juose suvokiamas kaip išimtinai draugingas, netgi šventiškas (neatsitiktinai jis siejasi su „šventine“ parodos atidarymo akimirka), vengiantis įtampų ir nesusipratimų. Galimi neįtikėtini susidūrimai (sutrikę troleibuso keleiviai „Troleibuse Nr. 0“, „Flash bare“ – kultūrininkus nukonkuruoti mėginantys „marozai“, gatvės tvarką palaikantis policininkas „The Joy Is Not Mentioned“ šokių dalyje, pradinė įtampa tarp nepažįstamų „Tylėjimų“ dalyvių ar įsibrauti mėginantys, kartais agresyvūs praeiviai<sup>301</sup>) priimami ne kaip iššūkis draugingumo sampratai (kita bendruomeniškumo pusė), bet paverčiami anekdotais, puošiančiais šventišką projekto naratyvą ar netgi laimingos pabaigos sulaukiančiais bendrumo liudijimais (antai policininkas gatvės šokėjams parodo mobiliajame telefone išsaugotą savo jaunystės nešiojamo magnetafono nuotrauką). Pavyzdžiui, Pašilaičių mikrorajone vykusį „Flash barą“ (žiediniame daugiabučių kieme buvo įrengtas baras ir scena klasikinio baleto etiudų programai) dokumentuojančiame videofilme<sup>302</sup> taip anekdotiškai skamba susirūpinusios rusakalbės moters perspėjimai, esą organizuojant tokį renginį reikia būti labai atsargiems, nes „žmonių būna visokių, namai čia aukšti, žmonės gali mėtytis daiktais iš balkonų“. Konflikto nuojauta regisi anekdotiška ne todėl, kad būtų neracionali (tai, kad ji įmanoma, rodo ir kitos moters komentaras filmo pabaigoje, kai dėkodama už renginį ji sako: „Kai gavom skrajutes, visi juokėmės, kad bus neįdomu, kad apmėtys visi buteliais, bet kai pamatėm, tikrai įspūdinga“), bet veikia todėl, kad bendroje kolektyvinio džiaugsmo atmosferoje ji atrodo neįtikima ir prieštaraujanti tokio bendrabūvio logikai.

---

<sup>301</sup> Pvz.: „<...> eidami Gulbinų gatve buvome sustabdyti apsaugos darbuotojo, kuris reikalavo ištrinti nufilmuotą ir nufotografuotą medžiagą.“ (Červiakov, *op. cit.*, šaltinio puslapiai nenumuruoti.)

<sup>302</sup> Mirjam Wirz, *Flash Bar, Vilnius, Pašilaičiai*, DVD, 2007, NDG DIC archyvas.

Tokio tipo miesto tyrimas kartu yra ir laisvalaikio mieste būdas. Tačiau laisvalaikis, nors ir vykdomas kolektyviai, čia niekada nesiekia tapti politiniu teiginiu, kaip kad buvo „Pro-testo laboratorijoje“ – jis nekvestionuoja urbanistinės erdvės problemų, neįsteigia ilgalaikių praktikų, neeskaluoja naujų konfliktų ir beveik niekada nemalšina senų. Todėl labai racionali ir iš dalies kitiems projektams tinkanti atrodo meno kritikės Gerdos Paliušytės abejonė, kai ji kvestionuoja projekto „The Joy Is Not Mentioned“ deklaruojamus bendruomeniškumo siekius: „Kodėl šokis mieste yra prasmingesnis būdas leisti laisvalaikį nei kiti? Kaip projektas skatina bendruomeniškumą? Ar kuria dialogą tarp kūrėjo ir žiūrovo, ar atvirkščiai – atskleidžia uždaros menininkų bendruomenės monologą? Jei tai yra atviras kvietimas dalyvauti, tada norisi aiškesnių nuorodų į tai, kuo būtent esame kviečiami dalintis.“<sup>303</sup>

Man regis, pagrindinė kylanti problema yra ne bendruomeniškumo „nesėkmė“ (kurios priežastis veikiaut yra utopinės iniciatorių intencijos, pretenduojančios į universalumą, – juk kolektyvinės praktikos neprivalo būti atviros, prieinamos ir aktualios visiems, ką puikiai parodo „Tylėjimų“ projektas), bet tai, kad tokiems projektams esminė asmeninio santykio su aplinka kaita (tam tikra dalyvių (tarp jų ir autoriaus) emancipacija) yra sunkiai išverčiama į kitas dimensijas. Draugėn sudėtos individualios patirtys nesuformuoja vientiso teiginio (kritinio, politinio ar estetinio), kuris galėtų atrodyti reikšmingas antrinei auditorijai. Neturėdami jokio pilietinio tikslo, šie projektai funkcionuoja pagal principą „asmeniška yra politiška“, o balansuodami ant ribos tarp kolektyvinės pramogos ir individualios edukacijos (skatinama kitaip patirti savo aplinką) dažnai gali būti emancipuojančių, bet lygia greta ir gana banalių patirčių – ypač antrinei auditorijai – šaltiniu. Vaizdinės dokumentavimo priemonės čia gana dažnai susikoncentruoja į vietų ar objektų egzotizavimą, tad veikiausiai galima teigti, kad pasakojimas gali būti priemone atkurti ir įtraukti į dialogą asmeninius „politiškumus“. Antai, intensyvus, netgi, Bishop žodžiais tariant, nenuosaikus pasakojimo naudojimas būdingas minėtai Maskvos konceptualistų grupės *Kolektyvnije dejstvija* veiklai: per daugiau kaip trisdešimt metų po kiekvieno atlikto veiksmo surinktos organizatorių ir dalyvių

---

<sup>303</sup> Gerda Paliušytė, „Mano balsas dar nėra radijo balsas. Jaunų menininkų projektas ŠMC „The Joy Is Not Mentioned“, in *7 meno dienos*, 2007-10-12, Nr. 772.

refleksijos išleistos daugiau kaip dešimčia tomų.<sup>304</sup> „Tylėjimai“ yra vienintelis iš čia aptartų projektų, kuris, nors įvykio metu būdamas nebylus (ir būtent todėl), pasinaudoja verbaliniu pasakojimu kaip *sąmoninga* dokumentacijos priemone ir tuo pačiu individualiu dalyvių indėliu į projektą. Lyginant su kolektyviniu šnekėjimu projektų veiksmo metu, panašesniu į neapibrėžtą, nepaliaujamai save generuojantį, tačiau čia pat išnykstantį niurnėjimą, pasakojimas yra individuali kalbėjimo išraiška, kuri tuo pačiu leidžia individualizuoti regimai kolektyvines patirtis, o meno projektui suteikti daugiabalsiškumo matmenį.

### **3.4. Menininkų bendruomenės tyrimai: „Butas’99“ ir „Už baltos užuolaidos“**

Dalyvavimu paremtuose meno projektuose „žmogiškąją medžiagą“ tampa nebūtinai (ar ne tik) žiūrovai ar kiti menininko pakviesti, nusamdyti ar tiriami dalyviai – ja gali būti ir patys menininkai. Be abejo, menininkas ir taip gana dažnai dalyvauja savo projektuose lygia greta su kitais (net jeigu ir atlieka kitokias funkcijas) – tai matyti ir iš ankstesniuose skyriuose analizuotų darbų (išimtis – deleguotieji performansai, kuriuose menininkas perduoda „buvimo čia“ teisę kitiems atlikėjams). Tačiau šiame skyriuje atkreipsiu dėmesį į tuos projektus, kuriuose menininkas atlieka ne (tik) iniciatoriaus ar situacijos suvereno vaidmenį, bet tampa pagrindine kūrinio medžiaga ir „eksponatu“, savo buvimu konkuruodamas su savo kuriamais gaminiais.

Čia kalba iš esmės eina apie projektus, kuriuose menininkai dalyvauja ne tik kaip bendradarbiai-profesionalai (bendrai atliekantys kūrybinį darbą ir siekiantys bendro tikslo – išorinio, už paties bendro darbo ribų išeinančio produkto, kuris ir laikomas meno kūrinium), bet ir kaip dalyviai, kurių viešas fizinis ar diskursyvus buvimas, sąveika tarpusavyje ir su žiūrovais (socialinis įvykis) tampa projekto dalimi – nors nebūtinai iš anksto numatyta.

---

<sup>304</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 159.



Menininko eksponavimas gali būti ir kūniškas (kai dėmesys sutelkiamas į konkretų menininką, kaip fizinį asmenį), ir simbolinis (menininkas kaip meno pasaulio dalyvis, sudarytas iš jame veikiančių santykių). Bet kuriuo atveju šie menininkus naudojantys projektai skiriasi nuo menininko atliekamų performansų (taip pat ir kūno performansų): pastaruosiuose menininkas beveik visada atlieka aktoriaus arba fizinio kūno funkciją, pakankamai atribotą nuo jo, kaip asmens, individualumo. Net jeigu individualumas išryškėja kaip konkretaus performanso menininko atlikimo braižas, tai yra veikiau profesinis savitumas, bent sąlyginai atskiriamas nuo atlikėjo, kaip privataus asmens. Tokie performansai, kaip ir teatro vaidmenys, dažniausiai yra universalūs – jie gali būti atkartoti bet kokio asmens, pernelyg nesikeičiant performanso esmei. Skirtumą tarp kūno performanso ir konkrečiai su menininku, kaip individu, susijusio atlikimo gana aiškiai iliustruoja Niujorko MoMA muziejuje vykusio Marinos Abramovič retrospektyvinė paroda *The Artist is Present (Menininkė yra čia, 2010)*. Apžvelgti menininkės kūrybą buvo pasirinkta ne rodant dokumentaciją ir videomedžiagą, bet atkuriant jos performansus, kuriuos parodoje atliko samdyti aktoriai ar šokėjai. Parodos aprašyme teigiama, kad tokia pristatymo forma leidžia patirti kūrinių „belaikiškumą“<sup>305</sup>: tačiau dar svarbiau, man regis, tai, kad ji parodo ir šių kūrinių beasmeniškumą, nepaisant to, kad jų atlikimui konkrečiu laiku toks reikšmingas buvo menininkės(-o) kūnas. Tuo tarpu parodoje vykęs pačios Abramovič performansas tuo pačiu pavadinimu, „Menininkė yra čia“ (lankytojai galėjo atsisėsti priešais ekspozicijoje būnančią menininkę – vienas prieš vieną – ir užmegzti su ja nebylų akių „dialogą“), atvirkščiai, išreiškia performanso personalizavimo, glaudaus susiejimo su asmeniu (ir, be abejo, su asmens – menininko – kultu) tendenciją.

Du Lietuvos šiuolaikinio meno projektai, kuriuos toliau aptarsiu – paroda menininkų butuose „Butas’99“ (1999, kuratorius Algis Lankelis) ir Dariaus Mikšio projektas „Už baltos užuolaidos“ (2011) – menininko „buvimo čia“, žiūrovo akivaizdoje, užduotį sprendžia ne vien fizinio performanso priemonėmis. Menininkas dalyviu juose tampa ir kaip simbolinis asmuo: visuomenės veikėjas, kultūros

---

<sup>305</sup> „Marina Abramović: The Artist Is Present“, in *moma.org* [interaktyvus]: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>, [žiūrėta: 2013-12-02].

reprezentantas, tam tikro vaizdinio ar socialinio statuso įkūnytojas. Dalyvavimo strategijos, naudojamos šiuose projektuose, yra priemonės išryškinti ar išpinti socialinių santykių tinklą, kuris formuoja tokią simbolinę menininko figūrą.

### **Menininkas savo namuose: „Butas’99“**

1999 m. menininkas ir kuratorius Algis Lankelis inicijavo projektą „Butas’99“ – ketletą savaitgalių trukusią akciją, kurios metu buvo galima apsilankyti projekte dalyvaujančių menininkų butuose nurodytais adresais. Į projektą, viena vertus, galima žiūrėti kaip į kuratoriaus darbą, kuriame menininkai dalyvauja lygiai taip kaip ir bet kokiame kuruotame projekte (pateikdami savo kūrinius). Tačiau akivaizdu, kad Lankelio kuratorystė čia apsiribojo pačių projekto erdvių „sukuravimu“: gyvenamoji menininko erdvė ir svečiavimosi situacija buvo projektą vienijanti ašis, o ką menininkai norės savo aplinkoje parodyti apsilankiusiems (keisti aplinką ar palikti tokią, kokia ji yra, rodyti savo meno kūrinius ar save patį), buvo palikta jų pačių valia. Tad sutikimas dalyvauti projekte menininkui čia reiškė ne tiek sutikimą duoti savo kūrinių, kuris parodoje atstovautų jį, kaip kūrėją, bet iš esmės veiktų savarankiškai nuo jo paties, kiek sutikimą prisiimti individualią atsakomybę už nuo konkretaus laiko ir vietos neatsiejamą situaciją, joje vykstančias interakcijas ir drauge būti jų dalyviu. Šio pirminio kuratoriaus ir menininkų-dalyvių sandorio pagrindu inicijuojamas projektas: suteikta laisvė veikti savo erdvės ribose savo ruožtu niveliuoja autorystes – projekto pobūdis į lygia gretą pastato ir „tikruosius“ meno produktus (kuriuos rodyti pasirinko dalis menininkų), ir pačią buitinę situaciją (kaip nors paruoštą svečiams ar paliktą tokią, kokia yra visada).

Tad nors ir kuruotas, „Butas’99“ ne tiek buvo meno *paroda*, kurioje būtų galima kalbėti apie atskirus kūrinius, bet greičiau vientisas projektas, vienijamas menininko gyvenamosios erdvės koncepcijos: projektais čia reikėtų vadinti ne tai, ką lankytojai pamatė butuose, bet visas sumanymas turi būti vertinamas kaip kolaboracinis meno projektas. Pokalbyje su meno kritike Elona Lubyte Algis Lankelis teigia: „Šis projektas skiriasi nuo tų neoficialiųjų parodų, kurios 7–8-uoju dešimtmečiais vykdavo dailininkų namuose (Juditos ir Vytauto Šerių, Marijos Ladygaitės ir Vlodo Vildžiūno). Šiuo atveju butas nėra galerija, o *site specific* projekto

erdvė. Norėjosi, kad kūriniai būtų sunerti taip, kad privati erdvė taptų kūrinio dalimi.<sup>306</sup> Man regis, specifine kūrinio erdve čia galima pavadinti ne tik konkretų konkretaš menininko butą, kuriame šis galbūt įgyvendino (nors toli gražu nebūtinai) įvietintą meno kūrinį, bet visą tokių butų „tinklą“, kuris, sudarydamas įsivaizduojamą visumą, įkūnija menininko socialinį statusą tuo laikmečiu, gyvenamosios aplinkos ir kūrybos santykį ir pan. Menininkų butai čia funkcionuoja ne kaip tiesiog alternatyvi meno pristatymo erdvė, bet kaip socialinių reikšmių pritvinkusi aplinka, eksponuojanti labiau patį menininką, nei jo meno kūrinius.

Sovietmečio praktika, apie kurią užsiminė Lankelis, „Buto’99“ projekte veikia apverčiama aukštyn kojom: sovietinės sistemos akivaizdoje menininkų butai (ar dirbtuvės) dėl savo privataus pobūdžio galėjo funkcionuoti kaip alternatyvi meno ekspozicijų (kartais veiksmų) erdvė – oficialiai legitimuotos produkcijos „likučių“ eksponavimui. Tačiau jos privatumas riboja ir žiūrovų ratą – numanomai intensyvesnis bendravimas, nei oficialiose parodose, čia kūrė kolektyvinę, įtraukiančią erdvę, bet ji buvo ne atvira, o privati (pasinaudojant Bishop žodžiais, „kolektyvinė meninė erdvė tarp vienas kitu pasitikinčių kolegų“<sup>307</sup>). „Buto’99“ lankytoju ar svečiu galėjo tapti bet kas, kaip ir įprastos parodos atveju. Tačiau tai, kad šeimininko ir svečio nesiejo uždaram ratui būdingas ryšys, pakeitė ir patį „troškimo“ objektą: žiūrovo smalsumą žadino nebe galimai kitokie, drąsesni, necenzūruoti kūriniai, bet pats menininkas, jo namai, betarpiško susitikimo galimybė. Tokį smalsumą išpažino daugelis apie projektą tuo metu rašiusių kritikų ir apžvalgininkų, pvz.: „Visi pažįstami. Visų galimybės žinomos. O va galimybė pamatyti autentišką menininkų, kad ir prof. Konstantino Bogdano, aplinką – pasitaiko tik vieną kartą, aišku, jei nepriklausai „artimųjų būreliui“. Vienąkart visi norintieji galėjo jam priklausyti. Visi pašauktieji tapo išrinktaisiais.“<sup>308</sup>; „Galėjote patenkinti savo norus (kurie gal jau buvo tapę fobija?) – buvote kviečiami apsilankyti svetimuose butuose.“<sup>309</sup>; „Trečia, ir turbūt svarbiausia – tai to vojerizmo geismo patenkinimas. Po

---

<sup>306</sup> „Projektas „Butas’99“ (Elonos Lubytės ir Algio Lankelio pokalbis), in *7 meno dienos*, Nr. 37 (395), 1999 m. rugsėjo 17 d., p. 1.

<sup>307</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 129.

<sup>308</sup> Jurgita Ludavičienė, „Spąstai išrinktiesiems“, in *Šiaurės Atėnai*, 1999-10-23, Nr. 40 (481), p. 6.

<sup>309</sup> Dalia Navikaitė, „Apie butus ir meną“, in *Literatūra ir menas*, 1999-10-02, p. 8.

šimts pypkių, man visada būdavo įdomu, kaip atrodo tie (nebūtinai) menininkų butai.“<sup>310</sup>

Nors šis projektas gali būti siejamas su ankstesniame skyriuje minėtais pirmojo Nepriklausomybės dešimtmečio projektais už parodinės erdvės ribų (mieste, kitos paskirties patalpose ar apleistuose pastatuose), tačiau pastarosios erdvės, nors ir neskirtos ekspozicijoms ir turi savitą reikšminį krūvį, išlieka vienodai neutralios menininko ir žiūrovo atžvilgiu. Visiems jiems tai yra svetimos, viešos erdvės, kuriose elgesį diktuoja bendrosios viešo elgesio taisyklės, – tad apsilankymas tokioje erdvėje nebūtinai daug skiriasi nuo apsilankymo galerijoje ar muziejuje. „Butas’99“, be abejo, irgi buvo savotiška paroda – bent dalis menininkų rodė realius meno kūrinius, objektus, nebūtinai integruotus į gyvenamąją aplinką. Vis dėlto tai, kas sudaro tokio projekto pagrindą ir išskiria jį iš kitų – bent jau to meto Lietuvos kontekste – yra siauresnių ir platesnių interakcijų tinklas, kurį bandoma reflektuoti ir projektą dokumentuojančiame videofilme: čia menininkai daugiausia kalba ne apie savo rodomus kūrinius, bet apie susitikimo su žiūrovu situaciją, menininko, kaip besieksponuojančio, vaidmenį, visuomeninę menininko padėtį ir pan.

Projektas iš dalies buvo panašus į atvirų dirbtuvių renginį. Buto, kaip menininko darbo vietos, apsektą pabrėžė ir Lankelis: „Anksčiau, prieš dvidešimt metų, menininko įvaizdis buvo susijęs su dirbtuve, kurioje jis kuria. Dabar jauni menininkai dažnai neturi dirbtuvių, dirba savo namuose. Dėl to projektas persikėlė į butus.“<sup>311</sup> Atvirų dirbtuvių renginiai (neatskiriama įvairių rezidencijų programų, kartais – ir parodų dalis<sup>312</sup>), yra viena iš populiarių meno institucijų strategijų siekiant plačiąją publiką priartinti prie kūrybinio proceso, socializuoti menininką, paskatinti žiūrovų smalsumą ir pagyvinti institucijos įvaizdį. Mintis, kad darbo procesas gali būti sau pakankamas, nebūtinai reikalaujantis produkto ir vertinamas estetinėmis kategorijomis, čia kartu gali reikšti ir išsiplėtusią institucijos, kuriai įprastai rūpėjo poprodukcinis etapas, kontrolę viso kūrybinio proceso atžvilgiu. Kontrolės savo ruožtu išvengiama tuomet, kai kūrybinis procesas neperduodamas institu-

---

<sup>310</sup> „Chaotiškai, gyvai: svečiuose pas menininkus“, in *ore.lt*, 1999-09-20 [interaktyvus]: [http://www.ore.lt/t\\_butas.html](http://www.ore.lt/t_butas.html), [žiūrėta: 2013-12-03].

<sup>311</sup> „Projektas „Butas’99“ (Elonos Lubytės ir Algio Lankelio pokalbis), p. 8.

<sup>312</sup> Pvz., Andriaus Rugio, arba PB8, studija parodoje *101,3 KM: konkurencija ir bendradarbiavimas* (2006, ŠMC).

cijai, bet menininkai patys inicijuoja savivaldžias situacijas, kurios, būdamos įpras-  
to jų socialinio, kasdienio, buitinio gyvenimo dalis kartu veiktų meno plotmėje. Pa-  
vyzdžiui, lietuviški projektai: Aurelijos Maknytės tęstinis projektas „Savaitė“ (nuo  
2005 m.) – savanoriai dalyviai priimami savaitei gyventi į menininkės butą, kartu  
gaudami situacijos suvereno teises (siūlo bendravimo taisykles, renkasi – doku-  
mentuoti įvykį ar ne); arba Aistės Kisarauskaitės „Opum citatum“ (2014) jos na-  
muose Vilniaus Lazdynų mikrorajone, kuriame autorė kvietė „žvilgtelti į laiptinės  
pelargonijas, įstiklintą balkoną, sekciją „Vilnius“ bei padiskutuoti apie tradicijas bei  
lysvių estetiką Paryžiaus parkų ir sodų kontekste“<sup>313</sup>. Tikėtina, kad dauguma sve-  
čių tokiuose „buitinio realizmo“ (darant analogiją su Julios Bryn-Wilson apibrėžtu  
profesiniu realizmu) projektuose bus šiek tiek pažįstantys menininką: kai projek-  
tas individualus, o ne sudedamoji platesnio projekto-parodos dalis, jis regisi ma-  
žiau legitimus pažeisti viešumo–privatumo ribas (vis dėlto šiokia tokia distancija  
reikalinga, kad būtų išsaugotas situaciją grindžiantis smalsumas). Lyginant su šiais  
projektais „Butas’99“ užima dviprasmišką poziciją: tai ir kolektyvinis atvirų dirb-  
tuvių renginys, pagrįstas profesiniu menininko ir žiūrovo, gamintojo ir vartotojo  
santykiu (keliaujama iš vienu namų-dirbtuvės į kitą), ir svečiavimasis, nedarbinis  
susitikimas, laisvalaikis. Nors kaip tik šis laikas išnaudojamas projekto produkcijai  
(nes gamybos laiku čia būčiau linkusi laikyti būtent svečiavimosi momentą, susiti-  
kimą, labiau nei išankstinį menininko ruošimąsi, erdvės rengimą), tačiau namų si-  
tuacija leidžia mažiau įpareigotą bendravimą, kasdienes sutartis („Pro langą matosi  
bažnyčios užkulisiai ir krepšinio lenta. Tariamės kažkada užsukti pažaisiti.“<sup>314</sup>) ar  
„teisėtą“ pasipiktinimą, kai namų šeimininkas „atsainiai“ priima svečius (užmūrija  
duris, išvyksta, pakabinęs ant durų raštelį, palieka vietoj savęs žmoną, stengiasi  
paslėpti namų aplinką ar kaip tik, demonstruoja sukuistus namus<sup>315</sup>).

---

<sup>313</sup> „Aistės Kisarauskaitės projektas „Opus citatum“ Lazdynuose“, in *artnews.lt*, 2014 -03-19, [inte-  
raktyvus]: [http://www.artnews.lt/aistes-kisarauskaites-projektas-opus-citatum-lazdynuose-  
23000](http://www.artnews.lt/aistes-kisarauskaites-projektas-opus-citatum-lazdynuose-23000), [žiūrėta: 2014-04-27].

<sup>314</sup> „Chaotiškai, gyvai: svečiuose pas menininkus“.

<sup>315</sup> „Mindaugas Ratavičius, nors kataloge ir rašo, kad „suteikia galimybę abstrakčiam instaliacijos  
suvokimui“, iš tikrųjų viską suvyniojęs į celofaną. Pas „Patriciją Jurkštaitytę“ išvis – „užmūrytos“  
durys, o balkone stovi du elniai ir krizena. <...> Dar geriau, kai pagaliau nulapnojama į Krivių gatvės  
galą. Ozarinskas ir Čeponytė, atrodo, visiškai pasiplovė, į sodą ar ten kažkur. <...> [Pas Eglę Gelažiū-  
tę] performansą užviršuoja iš kito kambario išlindęs bojfriendas, kuris nelabai patenkintu veidu  
sveikinasi.“ (*Ibid.*).

Be to, susitikimas privačioje erdvėje itin išryškina socialinį aspektą (menininko socialinę padėtį, gyvenimo įpročius, santykį su aplinka), kurį vieša eksponavimo erdvė eliminuotų, sulygindama visus menininkus ir panaikindama socialines kategorijas. Socialinė projekto pusė labai svarbi buvo ir kuratoriui Algiiui Lankeliui, kuris pabrėžė: „Antras momentas yra tam tikras socialinis momentas. Pamatai menininkų padėtį, kuri irgi yra labai įvairi. Yra gyvenantys gerosiose vietose, yra kažkur pakraščiuose, yra kurie neturi kur gyvent.“<sup>316</sup>. Projekto dalyvė Eglė Rakauskaitė taip pat teigia, kad projektas įdomus kaip menininkų bendravimo kontekstas, leidžiantis palyginti jų „gerbūvio lygį“<sup>317</sup>. Tad dalyvavimu projekte, suteikiančiu galimybę apsilankyti vienas kito namuose, pasinaudoja ir pati menininkų bendruomenė kaip socialinės studijos bei savistabos įrankiu.<sup>318</sup>

Projekte „Butas'99“ menininko atlikta intervencija yra savo paties gyvenamosios erdvės, buities ir būties, kasdienybės, rutinų komentaras. Būdamas šeimininko pozicijoje, menininkas išlieka situacijos suverenas, galintis savo namus ne tik puošti, bet ir sujaukti, paslėpti, svečius priimti maloniai arba jų neišsileisti, gąsdinti ir pan. Todėl gana dažnai „Bute'99“ daiktai ir kūriniai, jeigu tokie buvo eksponuojami, buvo ne išliekantys objektai, bet veikiau menininko ir ateinančio

---

„Kas kita, jeigu menininkas tapatinasi su savo aplinka, kurioje gyvena, jei pateikia save ir savo buitį kaip meną. Tada kūriniais tampa prižiūkšlintos landynės, paprasčiausias kambarys, vonia, virtuvė, spinta, kur žvilgtelėt šeimininkė maloniai leido, o ten tikrai krūva skarmalų. Neaišku, ar ji nuoširdžiai priėmė žiūrovą į namus, ar pasislėpė už savo kaukės.“ (Navikaitė, *op. cit.*, p. 8).

<sup>316</sup> „Lankos“ (Butas'99), LNK, 1999, DVD, LTMKS archyvas.

<sup>317</sup> „Lankos“ (Butas'99).

<sup>318</sup> Panašia menininko socialinės situacijos studija galima pavadinti ir Raimundo Malašausko bei fotostudijos „Marijos nostalgija“ kolaboracinį projektą „Menininko portretas“ (1998). Čia nenaudojamos dalyvavimo strategijos įprasta prasme: žiūrovui matomame projekto rezultate iš esmės dalyvauja tik vienas žmogus – projekto iniciatorius Malašauskas – jį, apsirengusį kaskart kitu iš Lietuvos meninink(i)ų pasiskolintų drabužių deriniu, matome „dramatiškoje“ ryškių spalvų reklaminės fotografijos serijoje, išspausdintoje gyvenimo būdo žurnaluose *Linija* ir *Diva* (*Linija*, 1998 m. pavasaris, Nr. 1 (9), p. 75–83; *Diva*, 1998 m., Nr. 1). Kiti menininkai-dalyviai projekte dalyvauja ne tiesiogiai, bet skolindami ir įkainodami (prie kiekvienos fotografijos, kaip įprasta mados reklamoje, nurodyta aprangos kaina) savo drabužius, kaip tam tikrą savo tapatybės, įvaizdžio ir socialinio statuso dalį. Raimundas Malašauskas šiame projekte kuruoja, pristato ir galimai parduoda ne menininkų kūrinius, bet jų dėvėtus drabužius: galima teigti, kad menininko apranga čia funkcionuoja panašiai, kaip menininko aplinka (namai) projekte „Butas'99“ – ji yra, viena vertus, intymus tarpininkas tarp menininko ir žiūrovo, kita vertus – tam tikros socialinės informacijos šaltinis. (Drabužiai čia – nunešioti, toli gražu ne stilingi, galbūt pirkti jau padėvėti arba gauti nemokamai, pvz., Džiugo Katino reklaminiai „Coca-cola“ marškinėliai.) Draugėn sukomplektuoti skirtingų menininkų rūbai, panašiai kaip ir butų visuma Lankelio projekte, atsiejami nuo konkretaus individo ir tampa teiginiu apie konkretų laikmetį ir menininko situaciją.

žiūrovo sąveikos (ar kaip tik – jos vengimo) pretekstas<sup>319</sup>: antai Paulina Eglė Pukytė į vonios spintelę prigrūdo supančiuoju, užklijuotomis burnomis pliušinių žaisliukų, ragindama žiūrovus pasižvalgyti po intymias erdves (spinteles) ir laukdama jų sutrikimo; Mindaugas Ratavičius paslėpė savo butą po juoda plėvele, lankytojus įleisdamas tik į plastikinį urvą su vienintele matoma buto dalimi jo gale – langu; Patricija Jurkšaitytė ir Marius Puskunigis užmūrijo įėjimą į savo namus, o lankytojus pasitiko balkone (negalėdami nei patys išeiti, nei priimti svečių). Nors projekto kuratorius teigia norėjęs sukurti neanonimišką ir neagresyvų projektą, priešingą, pasak jo, deindividualizuotam ir dažnai neigiančiam šiuolaikiniam menui<sup>320</sup>, „Bute’99“ konfliktiškumas gana dažnai prasiveržia kaip nesutaikomas šeimininko ir svečio santykis (nuo svečių norima pasislėpti, juos išgąsdinti, ar patiems išreikšti saviekspoziciją lydintį nerimą).

Regis, tokios svečio „baimės“ pagrindas yra ne tiek nenoras įsileisti į privačią namų erdvę, kiek juntama analogija tarp svečiavimosi ir žiūrovystės (angl. *spectatorship*): atsikartojantis modernistinis teiginys, esą menininkas savo kūriniais *atsiveria* žiūrovui (kaip kad atveria duris svečiui)<sup>321</sup> skatina šeimininko ir svečio santykį apibūdinti ne svetingumo, bet vujarizmo terminais, kuris savaime suponuoja tam tikrą priešišumą, agresyvumą, nesankcionuotą įsiveržimą į asmens privatumą. Tokį nerimą parodo ne tik tai, kad kai kai kurie kviesti menininkai, kuratoriaus teigimu, atsisakė dalyvauti projekte, bet dažnai ir dalyvaujančių menininkų kūrybinis indėlis į projektą. Pavyzdžiui, Gediminas ir Nomeda Urbonai rodė videofilms, kurių viename Urbonas voliojasi ant žemės, čaižomas bizūno, kitame nuogas vaikšto vonios kambaryje, sėdasi ant klozeto, žvalgydamasis į kamerą ir grasindamas „vujaristinio pasitenkinimo“ siekiančiam žiūrovui<sup>322</sup>; Dainiaus Liškevičiaus šeimos vakarines buitines scenas buvo galima iš arti stebėti pro

---

<sup>319</sup> Hoeto kuruotame projekte šis susidūrimas net neįvyko, privačios erdvės čia funkcionavo taip pat, kaip ir muziejaus: miestiečiai iš pradžių atvėrė savo namų duris menininkams, kurie svečiavosi ir kūrė, o tik paskui, kai kūrinys buvo baigtas, – lankytojams.

<sup>320</sup> „Projektas „Butas’99“ (Elonos Lubytės ir Algio Lankelio pokalbis), p. 8.

<sup>321</sup> Apie tai projekto videodokumentacijoje tiesiogiai kalba menininkai Deimantas Narkevičius, Gediminas Urbonas („Lankos“ (Butas’99)).

<sup>322</sup> Žr. daugiau: Jurga Daubaraitė, Erika Grigoravičienė, „Įvaizdinta ir naikinama lytis: šiuolaikinių Lietuvos menininkų poros“, in *Pažymėtos teritorijos*, Vilnius: Tyto Alba, 2005, p. 123.

apšviestus ir atidengtus pirmo aukšto langus; Jurgos Barilaitės skaidrių projekcijoje rodomus autorės nuogo kūno kadrus lydėjo klyksmas; Evaldas Jansas tiesiog paliko lankytojams savo sujauktą kambarį mamos bute. Kita vertus, vujaristinė pasakata čia yra abipusė: menininkui, kaip pastebi projekte dalyvavusi Eglė Rakauskaitė, toks projektas – tai reta galimybė pamatyti savąjį žiūrovą<sup>323</sup>. Meno pretekstu vykstantis svečiavimasis projekte sukuria abipusio smalsumo ir stebėjimo situaciją, kurioje ir menininkas, ir žiūrovas iš abstrakčių meno pasaulio kategorijų tampa bendrame performanse dalyvaujančiais individais.

### **Menininkas kaip reprezentantas: „Už baltos užuolaidos“**

Dariaus Mikšio projektas „Už baltos užuolaidos“ (2011), sukurtas Lietuvos paviljonui 54-ojoje Venecijos bienalėje, gali būti pavadintas vienu kontroversiškiausių projektų Lietuvos meno kontekste greta anksčiau analizuotos Urbonų „Pro-testo laboratorijos“. Kaip ir Urbonų atveju, kontroversijų priežastimi čia tapo platus kolaboracinis užmojis – siekiant įtraukti į projektą daug skirtingoms kartoms ir požiūriams atstovaujančių individų, beveik neįmanoma išvengti konfliktiškumo. Tačiau konfliktas, kuris „Pro-testo laboratorijoje“ buvo intencionalus (pati projekto inspiracija buvo neskaidrus, konfliktinis privatizacijos atvejis) ir numatomas, projekte „Už baltos užuolaidos“ atsirado kaip netikėtai audringos reakcijos į projekto vystymą padarinys. Ir nors susipriešinimas čia toli gražu neatrodo struktūrinė projekto dalis (konceptijos aprašymas pakankamai neutraliai deklaruoja meno lauko vieningumą<sup>324</sup>), galima teigti, kad jis buvo neišvengiamas dėl projekto savirefleksyvumo – siekio kvestionuoti, ką kultūros lauke reiškia reprezentavimas (valstybės, meno scenos, menininkų bendruomenės).

Projekte dalyvauti buvo kviečiami visi vaizduojamosios srities Lietuvos menininkai, nuo Nepriklausomybės laikotarpio pradžios (1992–2010 m.) gavę Lietuvos Respublikos Kultūros ministerijos skirstomas valstybines stipendijas kū-

---

<sup>323</sup> „Lankos“ (Butas'99).

<sup>324</sup> „Už baltos užuolaidos“ – tai bandymas parodyti simbolinę šiuolaikinės valstybės kuruojamą parodą, ją paverčiant tikra ekspozicija, nacionaliniu archyvu. Tai kolekcija, kurią sudaro menininkų, 1992–2010 m. gavusių Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos valstybinę stipendiją, vaizduojamojo meno kūriniai.“ („Lietuvos paviljonas 54-oje Venecijos bienalėje“, in *cac.lt* [interaktyvus]: <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/11/4534>, [žiūrėta: 2013-12-04])



rėjams. Projekto autoriaus pateiktais duomenimis, vaizduojamojo meno valstybės stipendininkų per beveik 20 metų buvo daugiau kaip 300, o projekte dalyvauti sutiko 173 menininkai. Dalyvaujančiųjų buvo paprašyta patiems išrinkti vieną, jų požiūriu, geriausią savo kūrinį iš to laikotarpio, kuriam buvo skirta stipendija, ir pasiūlyti į šią, anot projekto aprašo, valstybės sukurtą kolekciją<sup>325</sup>. Kaip teigia Mikšys, projektą grindžianti mintis buvo „<...> valstybės kaip asmens ir kuratoriaus, pasirenkančio menininkus, šiuo atveju – gavusius meno stipendiją, idėj[a]. Tam tikra virtuali paroda, trunkanti dvidešimt metų, kuri tokiu būdu yra beveik nematoma. Kolekcija ir buvo galimybė pamatyti šio kuratoriaus darbą <...>. Tad kolekcija turėjo veikti kaip socialinis veidrodis, atspindintis publikai tai, ko ji kitaip nepastebėtų ar neišvystų apskritai.“<sup>326</sup> Vizualiąją projekto formą sudarė: į kolekciją surinktų darbų katalogas (kiekvienam menininkui jame buvo skirta po vieną atvartą autoriaus vardui, darbo pavadinimui ir techniniam aprašui bei kūrinį reprezentuojančiai reprodukcijai); instaliacija Lietuvos paviljone – į dvi dalis balta užuolaida perskirta erdvė, kurios vienoje pusėje lankėsi žiūrovai ir buvo eksponuojami kūriniai, o kita buvo skirta kolekcijos darbų saugyklai; kolektyvinis žiūrovų ir paviljono prižiūrėtojų performansas – apsilankę žiūrovai iš kolekcijos katalogo išsirinkdavo kūrinius, kuriuos jiems iš už baltos užuolaidos atnešdavo ir išeksponuodavo Darius Mikšys ir (ar) kiti paviljono darbuotojai.

Greta šių, oficialiųjų projekto dalių, kurios buvo matomos Venecijos paviljone ir sudarė projekto gaminio etapą (stabilią baigtinę formą, kuri gali būti eksponuojama, reprodukuojama ir reprezentuojama), galima kalbėti ir apie kitas, atsiradusias projekto, kaip veiksmo, etape, – nors neįtrauktos į projekto aprašą ir nebūtinai nujautos, jos, mano požiūriu, buvo integrali projekto dalis labiau nei tiesiog „šalutinis poveikis“. Tai derybų su menininkais, potencialiais projekto dalyviais, ir jiems atstovaujančiomis kūrėjų sąjungomis (Lietuvos dailininkų sąjunga ir Lietuvos fotomenininkų sąjunga) procesas; projekto pristatymas ir repeticija ŠMC; diskusija kultūros žiniasklaidoje – dailės kritikų tekstai ir jų komentarai. Šiuos aspektus esu linkusi laikyti sudedamąja dalimi todėl, kad jie atskiria dvi, skirtingas

---

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> Michelangelo Corsaro, red., „Parinkti pokalbio su Dariumi Mikšiu fragmentai“, in *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 9 (8–11).

reikšmes generuojančias ir skirtingus dalyvius įtraukiančias, projekto fazes – „paruošiamąją“ fazę Lietuvoje ir „pristatomąją“ fazę Lietuvos paviljone Venecijos bienalėje. Panašiai, kaip ir „Pro-testo laboratorijos“ atveju, projektas čia funkcionuoja kaip veiksmas (paruošiamoji dalis) ir kaip užbaigtas, fiksuotas, autorizuotas, apibrėžtos formos gaminys.

Projekto pristatymas Venecijoje turėjo labai aišką ir lakonišką formą, kuri paruošiamajame etape nedalyvavusiam žiūrovui negalėjo kelti klausukų vien dėl to, kad jis net ir nežinojo, jog projekte galėtų kažko trūkti (pvz., nesutikusių ar nepakviestų dalyvauti menininkų) – skaičiai projekto apraše nesuteikia nieko daugiau, kaip statistinę informaciją. Darbų nešiojimas iš saugyklos čia yra labiau elegantiškas parodos sprendimas – performansas nepaliekia neaiškumų ar nežinomųjų, nes norint galima gana greitai perversti kolekcijos katalogą ir susidaryti aiškų vaizdą, kas „slepiasi“ už baltos užuolaidos. 173 kūriniai, bet kokiu atveju, yra gana ribotas kiekis ir žiūrovai čia ne tiek žaidžia „kuratorius“ (kaip teigiama parodos aprašyme), kiek tiesiog dėlioja, tikėtina, stilistinę ar teminę dėlionę. Todėl Venecijos performanso centrine ašimi ir pastebimiausiu dėmeniu tapo ne valstybinės kultūros politikos peripetijos (apie kurias buvo daug diskutuota Lietuvoje), bet pats darbų eksponavimo ir nuolatinio keitimo veiksmas. Tai matyti ir paskaičius recenzijas užsienio spaudoje, plg. Paolos Bommarito recenzijos pavadinimą „Politics and poetics of displaying“ („Eksponavimo politika ir poetika“)<sup>327</sup>, arba, pvz.: „<...> darbo pasirinkimo veiksmas sumažina atstumą tarp žiūrovo ir meno kūrinio, paprastai juntamą baltasienėje galerijos erdvėje. <...> Performatyvus aspektas – atranka ir knygos perdavimas, stebėjimas, kaip Mikšys su asistentais kuratoriais, apsimovę baltomis archyvarų pirštinėmis, atneša kiekvieną darbą iš jo vietos už baltos užuolaidos, taip pat teikia malonumą.“<sup>328</sup>

Tuo tarpu projekto pristatymas Lietuvoje (ŠMC buvo vykdoma vieša bienalės performanso repeticija, kurios metu taip pat buvo priimami dalyvaujančių

---

<sup>327</sup> Paola Bommarito, „Politics and Poetics of Displaying. Behind the White Curtain by Darius Mikšys, an unconventional press review“, in *roots-routes.org* [interaktyvus]: <http://www.roots-routes.org/2012/09/30/8137/>, [žiūrėta: 2013-12-05].

<sup>328</sup> Millie Ross, „54th Venice Biennale: Behind the White Curtain in the Lithuanian Pavilion“, in *Jotta*, 2011-07-15 [interaktyvus]: <http://www.jotta.com/jotta/article/v2-published/1687/54th-venice-biennale-behind-the-white-curtain-in-lithuanian-pavilion>, [žiūrėta: 2013-12-05].

menininkų darbai<sup>329</sup>) ir su juo susijusios diskusijos sudarė kur kas platesnę ir intensyvesnę *socialinę* Mikšio projekto dalį. Lietuvoje vykusio projekto etapo dalyviai buvo ne tik savo darbus kolekcijai paskolinę menininkai, bet ir tie, kurie – tyliai ar deklaratyviai – atsisakė dalyvauti Mikšio projekte ir kūrinių nedavė, nors buvo gavę ir kūrė už valstybines stipendijas. Jie sudaro tam tikrą „šešėlinę“ kolekcijos dalį, kuri gali būti numanoma Lietuvoje projektą stebinčio žiūrovo (tokios galiybės neturi Venecijos bienalės lankytojas), tačiau neįgauna medžiaginio pavidalo. Tad galima teigti, kad tikroji „Už baltos užuolaidos“, kaip dalyvaujamojo projekto, kolekcija yra ne ta, kuri buvo pristatyta Venecijai performatyvia ištraukimo iš anapus uždangos forma, bet ta, kurią „mato“ *projektą kritikuojančios* Lietuvos meno lauko dalyvis, aktyviai skaičiuojantis, kas iš stipendiatų sutiko duoti savo kūrinius, kas nesutiko<sup>330</sup>, kvestionuojantis kolekcijos sudarymo metodus<sup>331</sup> ar skirstydamas dalyvius į kartas ir tipus<sup>332</sup>. Jeigu pozityvus projekto dalyvis yra panašesnis į neutralų Venecijos žiūrovą, kuris, pasitenkindamas tuo, ką mato, nesigilina, ko šioje kolekcijoje trūksta ar kaip ji atrodytų geriau<sup>333</sup>, tai negatyvus projekto dalyvis yra tas, kuris tam tikra prasme nusavina projekto koncepciją tam, kad susikurtų asmeninį tokios esą „valstybės kuruojamos“ kolekcijos vaizdinį. Visos šios projekto sumanymo paskatintos ir pagimdytos įsivaizduojamos meno kolekcijos tampa kritinio dalyvavimo projekte stimulu ir įrankiu.

Galima teigti, kad pagrindinę projekto kontroversiją sukėlė tai, jog Mikšio projektas dalyvauti pakvietė būtent menininkus, o ne su meno scena nesu-

---

<sup>329</sup> „Dariaus Mikšio projekto „Už baltos užuolaidos“ repeticija ŠMC“, in *artnews.lt*, 2011-04-13 [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/dariaus-miksio-projekto-„uz-baltos-uzuolaidos“-repeticija-smc-10557>, [žiūrėta: 2013-12-05].

<sup>330</sup> Komentaruose po Kęstučio Šapokos tekstu interneto kultūros dienraštyje *artnews.lt* galima rasti pakankamai išsamius gavusiųjų stipendijas ir sutikusiujų dalyvauti palyginimus, taip pat pastebėjimus, kad „garsiausi“ menininkai projekte nedalyvauja, jau mirusių autorių statuso analizavimą (Kęstutis Šapoka, „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos“, in *artnews.lt*, 2011-01-31 [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/subjektyvus-pastebejimai-apie-projekta-„uz-baltos-uzdangos“-8869>, [žiūrėta: 2013-12-05]).

<sup>331</sup> Žr. Laima Kreivyte, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos? Apie Dariaus Mikšio projektą Lietuvos paviljonui Venecijos bienalėje“, in *7 meno dienos*, Nr. 4 (926), 2011-01-28.

<sup>332</sup> Žr. Šapoka, „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos“.

<sup>333</sup> Toks sudarytos „kolekcijos žiūrovą“ reprezentuojantis tekstas yra Romualdo Rakauskio „Fotovi(t)ražai: Už baltos užuolaidos“, kuriame autorius skrupulingai vardina paskirus jam patikusius kolekcijos darbus (in *Nemunas*, 2011 m. gegužės 26–birželio 1 d., Nr. 19–20).

sijusius asmenis ar kitos srities specialistus. Etiniai dalyvių „išnaudojimo“ klausimai, kuriuos daug gvildeno Claire Bishop (jos ir kitų kritikų požiūrius aptariau skyriuje „1.3. Etika“), čia tampa gerokai aštresni, nes susiduriame ne tiesiog su žmogiškąją medžiaga, bet su autorizuota žmogiškąja medžiaga – tai yra, su kitais asmenimis kaip autoriais. Konfliktas išsižiebia iš viso projekto autoriaus santykio su pasiskirais autoriais – projekto dalyviais, keliant klausimus: Kas turi teisę dalyvauti projekte? Kas turi teisę būti matomas projekte? Kas turi teisę pasirašyti po projektu? ir pan. Pavyzdžiui, Laima Kreivytė kritikavo projektą už tai, kad į jį pakviesti tik vaizduojamojo meno stipendininkai, o ne taikomojo (nežiūrint to kad, kaip teigia kritikė, Lietuvos šiuolaikiniame mene dalyvauja daug taikomąsias specialybes baigusiu menininkų)<sup>334</sup>. Projektas buvo kritikuojamas ir už tai, kad paslėpdamas kūrinis už baltos užuolaidos paverčia dalyvaujančius menininkus „statistais“, kurių darbų galbūt niekada neišvys Venecijos žiūrovas.<sup>335</sup> Galiausiai, buvo nesuprantama, kodėl kūrinys, kuriame dalyvauja 173 menininkai, yra laikomas autoriniu Dariaus Mikšio projektu.<sup>336</sup>

Visi šie priekaištai, pirmiausia, kritikuoja ne estetinę projekto formą ir koncepciją, bet etines nuostatas, remdamiesi jau anksčiau minėta ydinga prielaida, kad dalyvavimo strategijas naudojantis meno kūrinys yra *kolaboracinis* projektas, o tai reikštų, kad bendradarbiavimas ir dalyvavimas yra tapačios ir tais pačiais kriterijais vertintinos kūrybinės strategijos. Kaip toks, Mikšio projektas esą turėtų pasiūlyti horizontalų bendradarbiavimą (pasidalintas atsakomybes ir, ypatingai,

---

<sup>334</sup> Kreivytė, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos?“.

<sup>335</sup> „Vadovaujantis reklaminiais rinkos principais, padaryta viskas, kad kūrinių niekas nepamatytų. Tai labiausiai ir skaudina didžiąją dalį Lietuvos dailininkų, bet jie nediršta prieštarauti, nes žodis „Venecija“ daugeliui yra svajonių viršūnė.“ (Redas Diržys, „Kam reikalingas Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje“, in *Kultūros barai*, 2011, Nr. 3, p. 26.)

<sup>336</sup> „Paradoksalu tai, kad dalyvavimo ir įtraukimo principais veikiantys projektai vis dar siejami su autoryste, kurios reikšmę tarsi norėtų kvestionuoti – bet to neleidžia rinka ir reklaminės strategijos. Štai ir garbės raštu apdovanotas Lietuvos paviljonas bienalės informacijoje pristatomas kaip Dariaus Mikšio darbas.“ (Laima Kreivytė, „Kometa, ryjanti savo uodegą. Sena ir nauja 54-ojoje Venecijos bienalėje“, in *7 meno dienos*, Nr. 24 (946), 2011-06-17);

„Tik, siekiant radikalumo, dar reikėtų išklabinėti vieno menininko individualizmo likutį, jo pavarde žymimą „aš“.“ (Agnė Narušytė, „Meno įpročių klabinimas. 54-oji Venecijos bienalė“, in *7 meno dienos*, Nr. 23 (945), 2011-06-10);

„Tačiau kas mane verčia kritiškai žvelgti į projektą „Už baltos užuolaidos“? Tai, kad autorius pilnai neišnyksta.“ (Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė pokalbyje: Eglė Juocevičiūtė, Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, Danutė Gambickaitė, „A Conversation by the White Curtain“, in *Studija*, 2011, Nr. 3 (78), p. 38.)

teises), lygybę (į projektą patenka ir yra matomi visi) ir bendraautorystę. Tačiau akivaizdu, kad projekto „Už baltos užuolaidos“ dalyviai nėra bendradarbiai pačia griežčiausia prasme, kurią reikėtų naudoti vizualiųjų menų kontekste vengiant aukščiau minėtos painiavos: jų tikslai akivaizdžiai skiriasi nuo paties projekto autoriaus, o projekte jie (jų kūriniai) atlieka gana apibrėžtą vaidmenį. Sutikę dalyvauti projekte, jie tampa ne *bendradarbiais* (nes iš principo neatlieka projekto vystymo *darbo*), bet projekto bendrininkais, prisidedančiais prie to, kad jis įvyktų (įgautų performatyvią ir medžiaginę formą)<sup>337</sup>. Todėl projekte dalyvaujantys menininkai išlieka savo kūrinių autoriai (naudojami darbai nėra anoniminiai), tačiau viso projekto suvereno ir reprezentacijos teisė lieka Dariui Mikšiui (kuris, tuo pačiu, yra ir autorius greta kitų dalyvių, nes taip pat yra gavęs valstybės stipendiją ir įtraukė stipendijos laikotarpio darbą į „baltos užuolaidos“ kolekciją).

Diskusiją skatinantis autorysčių konfliktas paremtas menininko samprata kaip autonomiško kūrėjo (nenorinčio būti politinio-socialinio proceso, kaip antai valstybinės paramos skirstymo politikos, sudedamąja dalimi – statistiniu vietu), kurio kūryba esą negali būti sąlygojama tokių menui „išoriškų“ procesų, kaip kultūros finansavimas. Kai tuo tarpu bet kokia kita veikla ar kasdienio kūrybingumo apraiškos suvokiama kaip tiesiog „palankių“ socialinių aplinkybių padarinys – todėl jokios panašios kontroversijos nekilo, tarkim, dėl to, kad Artūras Raila savo kūrinyje „Roll Over Museum / Live“ panaudojo kitų žmonių tiuninguotus automobilius. Veikiausiai tokių didelių susipriešinimų išvengia ir naiviojo ar neprofesionalaus meno naudojimo šiuolaikiniame mene atvejai, kaip, pvz., lenkų menininko Paweł Althamerio projektai, kuriuose jis rodo savo mokinių darbus, sukurtus keramikos pamokose kūno ir proto negalę turintiems žmonėms (Grupa Nowolipie).

---

<sup>337</sup> Gal todėl projekto „Už baltos užuolaidos“ rengėjams trikdantis pasirodė Paulinos Eglės Pukytės kūrinio pasiūlymas Venecijos kolekcijai: „<...> ryžausi pasiūlyti šiai kolekcijai savo darbą, sukurtą 2010-aisiais, praėjus dvejiems metams po stipendijos gavimo. Mano kūrinys vadinasi taip: „2011 m. Venecijos bienalės Lietuvos paviljone rodyti tik baltarusio Maximo Tyminko darbą „Penkios lyrinės dainos apie fiziką“, gyvai“. Tai apropiacija-intervencija, kritiškai tirianti atstovavimą, reprezentavimą, menininkų bendruomenės idėją, valstybės ir tautybės, kaip meno ekspozicijos pagrindo, idėją, taip pat istorijos (meno ir ne meno) kūrimą ir interpretavimą. Išėjties taškas: baltarusiai laiko save tikraisiais lietuviais, o istorinę Lietuvos valstybę – savo valstybę.“ Pukytės kūrinys (nesvarbu, ar jis iš tikrųjų buvo sumanytas jau anksčiau, ar provokatyviai replikuoja paties Mikšio sumanymą) savo forma ir turiniu atrodytų ne kaip bendrininko indėlis, bet kaip kolekcijos konkurentas ar parazitas jos viduje, o įgyvendintas – sunaikintų paties Mikšio projekto medžiaginį pavidalą. Tad nenuostabu, kad jos kūrinį buvo atsisakyta įtraukti į kolekciją (žr. Paulina Pukytė „Mano kūrinio nepriėmė į Veneciją... Diskriminacijos analizė“, in *7 meno dienos*, Nr. 932 (10), 2011-03-11).

Atrodo, kad kasdienio kūrybiškumo ar naiviojo meno apraiškos gali būti medžiaga profesionalaus menininko kūrybai (be abejo, nurodant dalyvių vardus) – tarsi toks gestas pakylėtų jas į aukštesnį, meno, lygį, kai tuo tarpu profesionalus menas privaląs išsaugoti savo autonomiją, manant, kad panaudojimas kito menininko projekte pažemintų jį iki neautonomiškos, socialiai sąlygotos kasdienio ar naiviojo kūrybinumo pozicijos. Tačiau žvelgiant iš žiūrovo pozicijos, akivaizdu, kad ir viena, ir kita liktų nepastebėta be projekto autoriaus žvilgsnio: kaip teigia Bishop, „be Althamerio gebėjimo atrinkti darbus ir surasti jų eksponavimo būdus, moliniai daikteliai būtų niekuo neišsiskiriantys: viso labo daugiau ar mažiau išklerusių pilių, lėktuvėlių, kalnų ar nefertičių paradas. <...> [projekte jie] sudaro savitą vaizdą, kuris nenutrūkstamai tęsia visą Althamerio skulptūrinę ir socialinę kūrybą.“<sup>338</sup> Jeigu Althamerio (panašiai ir Railos) autorinis indėlis yra estetiškas žvilgsnis, gebėjimas pamatyti kažką neįprasto savo mokinių darbuose ir suformuoti iš jų tam tikrą estetinį teiginį, tai Mikšio autorystė projekte „Už baltos užuolaidos“ yra konceptualus žvilgsnis, gana paprasta forma išryškinantis faktorius, formuojančius kultūros kraštovaizdį postsovietinėje valstybėje, neturinčioje nei akivaizdžios meno rinkos, nei aiškios kultūros politikos.

Kitas aspektas, į kurį neatsižvelgiama kritikuojant autorystės primestą projektą, yra tai, kad meno istorija nuo XX a. paskutiniųjų dešimtmečių yra rašoma ne tik kaip atskirų meno kūrinių, bet ir kaip *projektų* istorija. Anot Bishop, „nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio projektas tapo skėtiniu terminu įvairaus tipo menui: kolektyvinei praktikai, savivaldžioms aktyvistų grupėms, transdisciplininiam tyrimams, dalyvaujajam ir socialiai angažuotam menui ir eksperimentiniam kuravimui.“<sup>339</sup> Inovatyvūs ar gerai sukuruoti projektai neretai tampa reikšminga meno istorijos dalimi ne dėl juose dalyvaujančių kūrinių, bet kaip konceptuali visuma (nežiūrint to, kad jie kaip visuma nėra išsaugomi ir taip pat negali kaip tokia funkcionuoti meno rinkoje) – kaip, pavyzdžiui, šveicarų kuratoriaus Haraldo Szeemano

---

<sup>338</sup> Claire Bishop, „Paweł Althamer / Nowolipie Group“, in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds.), London: ICA, p. 10.

<sup>339</sup> Bishop, *Artificial Hells*, p. 194.

projektai<sup>340</sup>. Šiuo aspektu „Už baltos užuolaidos“ užima tokią pat projekto poziciją, kaip ir aukščiau analizuotas „Butas’99“ – ir nors pastarasis vadinamas kuruotu, o pirmasis – meno projektu, abiejuose juose dalyvaujantys meno kūriniai yra reikšmingi ne kaip atskiri vienetai, bet kaip *projektinė visuma*, o autorystė abiem šioms projektams priskiriama vienodomis sąlygomis („Butas’99“ yra „Lankelio projektas“, „Už baltos užuolaidos“ – „Mikšio projektas“). Tai nereiškia, kad kūriniai negali funkcionuoti atskirai nuo projekto, kaip kad funkcionavo iki jam atsirandant – tiesiog būdami kito projekto dalimi jie teigia visai kitus teiginius: kolektyvines pastangas projekte reprezentuoja ne pati tokių pastangų suma, bet jas suburianti idėja, kuri šiuo atveju ir tampa meno kūrinium.

Projektas „Už baltos užuolaidos“ visų pirma žaidžia su *reprezentavimo* politika – sukurtas būtent Venecijos bienalei jis tampa komentaru nacionaliniu atstovavimu pagrįstos Bienalės idėjai (kaip įmanoma atstovauti tautai ar valstybei ir jos menui?) ir drauge – valstybių nenuilstamam norui sėkmingai reprezentuoti save per asmenybes, nežiūrint to, kokį turinį ar vertybes jos kuria. Viena vertus, jis iškelia klausimą, koks galėtų būti „objektyvus“ nacionalinio meno ir kultūros politikos reprezentavimas nacionaliniame paviljone<sup>341</sup>, kita vertus, ką reiškia šios reprezentacijos „gražinimas“ atgal į valstybę, tai yra – ką reiškia būti valstybės atstovu? Mikšio projekto sukelta kontroversija užkabina tą pačią temą, tik gerokai intensyvesniu mastu, kaip ir anksčiau analizuotas Artūro Railos darbas „Dalyvavimas / Vytautė“ (2001): reprezentavimas yra svarbus ne tik valstybei, jis yra svarbus ir reprezentantui, „parsivežančiam“ šį atstovavimą (dalyvavimą) kaip savo

---

<sup>340</sup> Ypatingą kuruoto projekto sureikšminimą šiandien rodo, kad ir toks pavyzdys, kaip išgarsėjęs Haraldo Szeemano apžvalginės conceptualaus meno parodos *When Attitudes Become Form* (1969) atkūrimas 55-ojoje Venecijos bienalėje (2013).

<sup>341</sup> Nacionalinio reprezentavimo principu paremta bienalė, kaip ir kiti taip funkcionuojantys renginiai (pvz., Olimpiada), gali tapti įrankiu valstybingumui patvirtinti. Pavyzdžiui, tą pačią 2011 metų Venecijos bienalėje Italijos paviljono paroda buvo skirta 150 metų Italijos valstybingumo jubiliejui, kuriam kuratorius Vittorio Sgarbi pakvietė Italijos intelektualus pasiūlyti po jiems įdomų meno kūrinį (susidarė ekspozicija iš keleto šimtų darbų). Apie Venecijos bienalę rašę lietuvių kritikai pastebėjo tam tikrą koncepcinį italų ir lietuvių paviljonų artimumą, ir tuo pačiu – Mikšio projekto pranašumą formos atžvilgiu. („Šitokio kiekio nelygiaverčių meno kūrinių akivaizdoje instinktyviai imi ilgėtis *baltos užuolaidos*.“, Elona Lubytė, „Šiuolaikinis menas abipus *baltos užuolaidos*. 54-ajai Venecijos bienalei pasibaigus“, in *Naujasis židinys-Aidai*, 2011, Nr. 8, p. 534; taip pat žr.: Agnė Narušytė, *op. cit.*)

Kita vertus, gana įprasta ir tai, kad nacionaliniai Bienalės paviljonai (kur kas laisviau nei tokie sporto renginiai, kaip Olimpiada) demonstruoja globalistinį požiūrį, kviesdami užsienio kuratorius ir menininkus atlikti „valstybės reprezentacijos“ funkciją.

veiklos produktą. Gal todėl vienas iš projekto kritikams nerimą kėlusiu aspektu buvo tai, kad menininkai sutiks dalyvauti šiame projekte kaip progoje „kontrabanda“ įsirašyti Venecijos bienalę į savo kūrybinį CV<sup>342</sup>. Tokia kritika reprezentaciją supranta kaip lošimą, kuriame kiekviena pusė (atstovaujamoji ir atstovaujančioji) stengiasi tam tikra prasme „apmauti“ viena kitą ir pasiimti kuo didesnę simbolinio pelno dalį: valstybė, institucija ar projektas stengiasi pasinaudoti reprezentantais, kad kuo efektyviau, pigiau ir gudriau formuotų savo įvaizdį, reprezentantai naudojami valstybe, institucija ar projektu, kuriems jie atstovauja, tam, kad praturtintų, galbūt nepelnytai, savo biografiją. Kita vertus, reprezentavimo svarumas veikia ne tik sutikusius dalyvauti projekte, bet ir atsisakiusius ar jį kritikuojančius: nuogaustaujama, kad dėl to, jog projekte nedalyvauja garsesni šiuolaikiniai menininkai ar jaunesni kūrėjai, pasauliui bus pristatytas provincialus, šiuolaikinio meno standartų neatitinkantis turinys<sup>343</sup> – taip reprezentaciją suvokiant ne kaip visų reikalą (į ką apeliuoja Mikšio beveik „tiesioginės demokratijos“ principą atitinkanti idėja), bet kaip kuruotiną procesą, reikalaujantį išrinktųjų.

Mikšio idėja iš principo siūlo apibrėžti valstybės kultūrą ne per konkrečius išskirtinius reprezentantus (tarkim, paskirus menininkus, kurie atstovauja valstybei Venecijos bienalėje, ar tuos, kurie už išskirtinius pasiekimus gauna valstybines premijas – kultūros ar mokslo), bet per tokių kultūrinių pastangų sumą, kurią šiuo atveju išreiškia valstybės finansuojamų menininkų kūriniai (turint omenyje tai, kad stipendijos skiriamos ne už pasiekimus, bet iš anksto, iki įgyvendinant projektus). Kita vertus, tokia mintis tuo pačiu yra iliuzinė, nes ji pati, kaip idėja,

---

<sup>342</sup> Pvz.: „Šis projektas kaip reta sujudino menininkų bendruomenę. Atsirado reali galimybė parodyti savo darbą Venecijos bienalėje – ar bent jau nuvežti jį ten. Net jei niekas jo neišsirinktų kataloge, galima juk pačiam nuvažiuoti ir pasižiūrėti – užsidėti simbolinį plusą.“ (Kreivytė, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos?“)

„<...> faktas, kad kūrinys pragulės užkištas stelaže ir dailininkas kažkokio Mikšio projekte, geriausiu atveju, atliks statistinio vieneto, blogiausiu – klouno vaidmenį, neatgrasė nuo tvirto pasiryžimo į savo CV įsirašyti VENECIJOS BIENALĘ!“ (Šapoka, „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos“)

<sup>343</sup> Žr. komentarus po aukščiau minėtu Kęstučio Šapokos straipsniu (cituojuant, kur reikia, sudėti diakritiniai ženklai – L. M.): „Tataigis, ir šiuokart komisaras zuikinas kelia sijosą lietuviškai dailei ir demonstruoja kosmopolitinės dailės pasaulei tautišką provincialaus turgelio asortimentą.“; „Oi patikėkit, iš šalies tikrai kitaip atrodom. Štai ir pamatysim į kokius „uzbonus ir tuštybes“ LRKM investavo lėšas 10 metų. Nes LT stipendijų atrankos komisijoje – apsikautėję „mėgėjai“ su visa sistema, atsilikusia nuo savęs pačios.“ (komentarai, in *artnews.lt* [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/subjektyvus-pastebejimai-apie-projekta-uz-baltos-uzdangos-8869>, [žiūrėta: 2013-12-05]).



reikalauja reprezentavimo (autorius), ką pripažįsta ir Darius Mikšys: „Kurį laiką, trumpai, galvojau išimti savo pavardę iš katalogo. Ji ir taip buvo kolofone, tad nebuvo jokio reikalo tituliname puslapyje užrašyti „Dariaus Mikšio projektas“. Mano nuomone, būdama mažiau asmeniška, knyga ateityje taptų universalesniu informacijos šaltiniu. Tačiau sutinku, kad parodos atveju yra geriau, kuomet ji vienaip ar kitaip yra atstovaujama.“<sup>344</sup> Autorinis atstovavimas būtent ir apsaugo projektą nuo taip trokštamo „universalumo“ iliuzijos ar pretenzijos į objektyvią kultūros politikos ataskaitą. Mano požiūriu, projektas į valstybinę politiką nurodo ne tariama kultūros visumos reprodukcija (kolekcijos katalogu), bet monotonišku, kartotiniu kūrinų išnešimo performansu, atkartojančiu kasmetinį Kultūros ministerijos gestą – stipendijų kūrėjams paskirstymą. Abiem atvejais, vienas ar kitas menininkas anksčiau ar vėliau yra ištraukiamas į šviesą: dažniausiai tai yra tik laiko, o ne „kuratorinės“ strategijos klausimas (valstybiniai sprendimai čia yra ne ką mažiau atsitiktiniai, nei nuolat kintančios Venecijos auditorijos) – tad kuravimo terminas, projekto „Už baltos užuolaidos“ aprašyme priskirtas valstybei ar žiūrovui, yra labiau taktinė gudrybė, nei nuoširdus teiginys.

Be abejo, Mikšio projekto atliekama kartotė, kitaip nei Kultūros ministerijos, yra simuliacinė, neturinti jokių tikrų pasekmių – tai, ar menininko kūrinys išnešamas, ar pasilieka anapus užuolaidos, nedaro jam jokio poveikio (taigi vėl susiduriame su piktnaudžiavimu politinėmis strategijomis, apie kurį šnekėjo Audronė Žukauskaitė<sup>345</sup>). Tarp tų, kurie išnešami, ir tų, kurie pasilieka, čia nėra jokio esminio skirtumo (tai, reikia manyti, nepaveikia nei jų socialinės ar finansinės padėties, nei kūrybinės karjeros). Kita vertus, ar simuliacija nėra būdinga ir valstybinei rėmimo politikai, kurioje, kaip teigia kritikai, visi dalina visiems po truputį<sup>346</sup>, kad sukurtų minėtą universalumo iliuziją ir išvengtų reikalavimo atstovauti savo pozicijai? Projekto „Už baltos užuolaidos“ pristatymo forma šios politikos nei kritikuoja, nei jai pritaria, nei ironizuoja (ir toks pozicijos trūkumas, be abejo, yra silpnoji jo, kaip autorinio projekto, vieta), tačiau būdamas drauge ir socialinis įvykis, pro-

---

<sup>344</sup> Corsaro, *op. cit.*, p. 11.

<sup>345</sup> Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 200.

<sup>346</sup> Žr. Algis Lankelis pokalbyje: Auridas Gajauskas, Algis Lankelis „Pokalbis su Algiu Lankeliu apie kasdienybę, politiką ir meną, kurį verta remti“, in *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 30–31.

jektas sugeba generuoti tokias kritines reakcijas, nebūtinai susijusias su savo, kaip estetinio performanso, pasisekimu ar nesėkme.

### 3.5. (Ne)matomas žiūrovas: ŠMC TV

Šis skyrius skirtas projektui, kuris balansuoja ant šiuolaikinio meno ir masinės produkcijos ribos tiek savo užmanymo, tiek vyksmo kontekstu, tiek forma – tai Vilniaus Šiuolaikinio meno centro projektas televizijai ŠMC TV (2004–2007). Nuo ankstesniuose skyriuose analizuotų projektų šis skiriasi tuo, kad jam dalyvių įtraukimas ir kolaboracija yra ne tik strateginis funkcionavimo būdas, bet ir tema, o aiškiai išreikšta žiūrovystės refleksija – struktūrinis paties projekto elementas. Televiziją galima apibrėžti kaip formatą, kuris beveik be išimties kaip savo medžiagą naudoja žmones (taigi kaip dalyvaujамąjį formatą), ir, kita vertus, išgrynina labai specifinę žiūrėjimo formą, individualią ir masinę vienu metu. Todėl „žiūrovystės“ sampratos, individualaus ir masinio žiūrovo sąvokų, dalyvavimo ir dalyvavimo iliuzijos kvestionavimas tampa viena „programinių“ ŠMC TV nuostatų. Šios disertacijos kontekste man būtent ir aktualu buvo išanalizuoti šios diskursu išreikštos nuostatos ir veiksmo (jos įgyvendinimo) santykį, tai, kaip kuriamas pats dalyvavimo diskursas ir kam jis panaudojamas, kaip manipuluojama (meno ir televizijos) žiūrovystės idėja, ar ŠMC TV kurtas televizijos diskursas skiriasi nuo įprasto televizinio diskurso.

ŠMC TV buvo komerciniam televizijos kanalui TV1 kuriama 25 minučių trukmės laida, rodyta tris televizijos sezonus, nuo 2004 iki 2007 m. Laidos pozicija televiziniame kontekste buvo specifinė tuo, kad jos kūrybinė kontrolė buvo atiduota į ŠMC kuratorių bei jų bendradarbių<sup>347</sup> rankas: laida buvo kuriama, montuojama, atnešama į TV studiją DVD formatu ir transliuojama neperžiūrėta tiesio-

---

<sup>347</sup> Tarp ŠMC TV idėjos autorių ir kūrėjų dažniausiai minimi Raimundas Malašauskas, Virginija Januškevičiūtė, Julija Fomina, Valentinas Klimašauskas, Aurelija Maknytė, Eglė Rakauskaitė, Ignas Krunglevičius, Evaldas Jansas; platesnį bendradarbių sąrašą galima rasti ŠMC interneto svetainėje: <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/05/1396>.

ginių televizijos kanalo prodiuserių ar administracijos<sup>348</sup>. Taigi laidos turinio ir – ypač svarbu – formato pasirinkimas visiškai priklausė nuo jos tiesioginių kūrėjų. Laidos formatą pabrėžiu, viena vertus, todėl, kad būtent jį visada apibrėžia bendra konkretaus televizijos kanalo politika (kokio žanro laidos tinkamos transliuoti), kita vertus, todėl, kad mano temai būtent aktualus ne tiek transliuotų laidų turinys (nepaisant to, kad nemažai jų yra informacinė medžiaga apie įvairius šiuolaikinio meno projektus, tarp jų ir analizuojamus šioje disertacijoje), kiek eksperimentai su pačiu laidos formatu, siekiant peržaisiti ir reflektuoti televizijos santykį su žiūrovu.

Bėgant laikui laida iš principo įgavo tris pagrindinius formatus, kurių pirmąjį (ir patį pirminį) laidos kūrėjai vadina „realybės meta-šou: laida apie laidos kūrimą“, antrasis, didelę transliacijos laiko dalį užėmęs žanras – menininkų filmai, trečiasis – autorinės menininkų laidos, kai laidos kūrimo kontrolė buvo atiduodama kokiam nors menininkui – kai kurios šių laidų savo stiliumi buvo artimos pirmajam laidų tipui. Kai kurie menininkų projektai ar filmai taip pat būdavo pristatomi žaidimo su laidos forma ir televizijos konvencijomis kontekste. Šioje disertacijoje man aktualiausi tie laidų aspektai, kuriais reflektuojama televizijos medijos santykis su žiūrovu ir žiūrovystės samprata, žiūrovo-dalyvio pozicija laidos kūrybiniame procese. Todėl toliau bus daugiausia analizuojamos tos laidos, kurios buvo pačios kuriamos kaip (meno ir televizijos) projektas, užuot naudojus jas retransliuoti jau esamiems meno projektams.

### **Kolektyvinė fikcija**

Televizijos santykis su tikrove ir fikcija, mano manymu, neatsiejamas nuo televizinės žiūrovystės sampratos. Juk būtent tai, kad tikrovė išstatoma masiniam žvilgsniui (kas, paradoksalu, jau savaime reiškia manipuliaciją), leidžia ją tam tikra prasme suvokti kaip dar tikresnę už kasdienybę būtent todėl, kad ji yra transliuojama ir paliudijama tūkstančių liudytojų, užuot likusi anonimine individo ar kelių individų patirtimi. Santykis tarp televizijos, kaip tikrovės, ir televizijos, kaip fikcijos ar iliuzijos, yra daugumos ŠMC TV laidų, ypač tų, kuriose kalbama apie patį laidos kūrimą,

---

<sup>348</sup> Sally O'Reilly, „Do Not Adjust Your Set“, in *Financial Times*, Oct 6, 2006, [interaktyvus]: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/9b457392-537a-11db-8a2a-0000779e2340.html>, [žiūrėta: 2013-09-16].

pagrindas: tai rodo ir jos eksploatuojamas realybės šou pseudoformatas. Savąjį terminą „realybės meta-šou“ laidos kūrėjai apibrėžia kaip „laidą apie laidos kūrimą“ – taigi čia iš principo kuriamas „realybės šou“, kuris esą turėtų atskleisti laidos (ar bendrai televizijos) kūrimo užkulisius. Iš principo, toks save patį reflektuojantis ir palaikantis diskursas būdingas ir televizijai apskritai: jį matome, pavyzdžiui, kai pokalbių laidose kalbinamos pačios televizijos sukurtos žvaigždės, laidų vedėjai, prodiuseriai, režisieriai (TV studijose ar jų pačių namuose). Vis dėlto galima numanyti, kad „tikrojoje“ televizijoje tai daroma rimtai, laikantis pagrindinio televizijos kūrimo principo: tai, kas rodoma per televiziją, yra „tikra“, vyksta iš tikrųjų (tas pats principas taikomas ir naujienų laidoms, ir įvairaus tipo tiesioginėms transliacijoms, antropologinėms laidoms, pokalbių laidoms, realybės šou ir pan.) – t. y. televizija suprantama kaip tiesioginis tikrovės pažinimo įrankis. Šia prasme „realybės šou“ žanras išreiškia televizijos ir tikrovės santykio paradoksą: viena vertus, jis tautologiškai atkartoja pamatinį televizijos diskursą, kad tai, kas rodoma, visada yra pati tikrovė; kita vertus, noras sukurti „realų“ šou išsako ir pamatinį nepasitikėjimą televizine tikrove bei įtarimą, kad ji gali būti režisuojama. Todėl realybės šou pristato save kaip žanrą, kuris gali parodyti „dar tikresnę“ tikrovę.

Priešingai, nei įprastos televizijos laidose, kuriose ši nukreipia žvilgsnį pati į save, kalbindama savo žvaigždes ir kūrėjus, lankydamasi jų kasdieniame gyvenime ar rodydama kokios nors laidos kūrimo aplinkybes, ŠMC TV laidose stengiamasi ne sukurti įspūdį, kad rodomi užkulisiai yra tikri (tarsi jie būtų „tikroji“ tikrovės kūrimo tikrovė), bet atvirksčiai, pabrėžti jų fiktyvumą ir sąlygiškumą, net jeigu jie ir kuriami iš tariamai realių – nerežisuotų, nekokybiško vaizdo, neeterinių epizodų. Jeigu sutinkame, kad „tikroji“ televizija kuria realybės iliuziją, tai ŠMC TV kuria fikcijos iliuziją – laidos veikėjams aiškiai suvokiant ir prikišamai parodant, kad jų realybę stebi ir savaip perteikia kamera, ir todėl ji yra tiek pat reali, kiek ir fiktyvi.

Fikcija čia reiškia ne tiek tai, kad rodoma realybė yra režisuojama ar manipuluojama, bet veikiau tai, kad šios laidos dažnai nenurodo į nieką nei televizijoje, nei anapus televizijos: kuriama laida apie laidos, kurios nėra, kūrimą. Tokį savireferentiškumą išreiškia daug laidos elementų: dar nepradėtai kurti laidai kolektyviai (ŠMC TV treilerio kūrimo vakarėlyje) filmuojamas treileris (anonsas), ku-

ris taip ir nepasirodo<sup>349</sup>; dar iki pasirodant pirmajai ŠMC TV laidai, gatvėje žmonės klausinėjami, ar žiūri ŠMC TV, vėliau jų atsakymai įterpiami į laidą, pavadinimu „Laida, kurios nebuvo“; laidoje daroma atranka žmonių tai pačiai laidai<sup>350</sup>; pokalbyje su laidą kuriančiais vaikais į klausimą „Kokios laidos tau patinka?“, Raimundas Malašauskas atsako „Man patinka jūsų laida“ (t. y. dar nerodyta laida, kurios metu jis ir atsako į klausimus). O minėta „Laida, kurios nebuvo“ pristatoma taip: „Laida, kurios nebuvo“, sumontuota iš kadro, nepanaudotų netgi montuojant pirmąjį epizodą, pavadintą „Kas liko už kadro / Behind the Scenes“. Joje susipynė animacija, kūrėjų pokalbiai iš ateities, laidos nemačiusių žiūrovų atsiliepimai, kolegų palinkėjimai prieš startą ir niekada laidos neprodusavusių prodiuserių išpažintys paliekant komandą.“<sup>351</sup>

Šis nuolatinis nesamų referencijų motyvas ironiškai komentuoja ir apskritai pramoginės televizijos situaciją, kai joje matoma realybė (net ir „už kadro“) dažnai yra tik televizinė realybė (pvz., pati televizija sukuria žvaigždes, kurių kalbos ir kalbos apie kurias vėliau užpildo nemažą turinio dalį). Kita vertus, savireferentiškumas, sąmoningai ar ne, tampa ir ŠMC TV komentaru sau, kaip *meno institucijos* kuriamai laidai. Pokalbyje su Malašausku filosofas Aaronas Schusteris pastebi, kad ŠMC TV išsirenka ir radikalizuoja dvi tendencijas, būdingas ir populiariajai televizijai, ir, kita vertus, šiuolaikiniam menui: banalybę ir savirefleksyvumą<sup>352</sup>. Jo pastebėjimas, nors jis, be abejo, nebūtinai tinka daugumai laidų, skirtų menininkų filmams ar projektams, taikliai sujungia televizijos ir šiuolaikinio meno laukus. Savirefleksyviai komentuodama televiziją, ŠMC TV tuo pačiu metu komentuoja ir šiuolaikinio meno lauką, neformalias ir (ne)matomas jo interakcijas, kurios laidose

---

<sup>349</sup> ŠMC TV treilerio kūrimo vakarėlis vyko dar iki pasirodant pačiai ŠMC TV, kaip laidai, apskritai: „Visiems susirinkusiesiems, daugiausia menininkams, menotyrininkams ir filosofams, buvo pasiūlyta dalyvauti eksperimentinės, dar nenufilmuotos laidos anonso kūrimo procese. Todėl pakviestieji turėjo atsinešti filmavimo ar fotografavimo aparatus. Pasak organizatorių, tokio sumanymo tikslas – plėtoti dar nesukurtos laidos idėją.“ (Aurelija Juodytė, „Apie televiziją, arba Pokštas kaip pramogos kritika“, in *Šiaurės Atėnai*, 2004-10-09, Nr. 720)

<sup>350</sup> „II-asis realybės metašou epizodas“, 2004 m. spalio 26 d., ŠMC archyvas.

<sup>351</sup> ŠMC TV interneto svetainė [interaktyvus]: [http://cac.lt/tv/lt.php/smc\\_tv\\_log/2111](http://cac.lt/tv/lt.php/smc_tv_log/2111), [žiūrėta: 2013-10-10].

<sup>352</sup> Aaron Schuster, „Broadcast News: An interview with Raimundas Malašauskas about the TV show programmed by the Contemporary Art Centre, Vilnius“, in *Frieze*, Issue 106, April 2007 [interaktyvus]: [http://www.frieze.com/issue/article/broadcast\\_news/](http://www.frieze.com/issue/article/broadcast_news/), [žiūrėta: 2013-09-25].

pasireiškia kaip menininkų, dizainerių, kuratorių, didesnių ir mažesnių žvaigždžių, institucijų darbuotojų, netgi menininkų vaikų plepalai, bendravimas, neformalus apsikeitimas įžvalgomis, nuomonėmis, idėjomis ar šiaip „juokeliais“, žodžiu, viešai vykdoma interakcija, kurios atlikimas yra kartu ir laidos turinys – labiau nei kalba perduodama reikšmė.

Tokios „dykos šnekos“ žiūrovui iš šono (taigi ir televizijos žiūrovui) gali pasirodyti pernelyg savireferentiškos ir banalios. Tačiau tai, kad tos sąveikos, dažnai nevykusios, miglotos, fragmentiškos, neišbaigtos, yra tuo pačiu metu produkcijos šaltinis (tampa TV laida, transliuojama per komercinę televiziją), akivaizdžiai išreiškia bendrą šiuolaikinės gamybos situaciją, kai visas darbuotojo laikas, darbo ir laisvalaikio, formalus ir neformalus pajungiamas produkcijai ir ekonominių verčių gamybai. Viena vertus, galima teigti, kad taip ŠMC TV viso labo atkartoja televizinių diskursą, kai televizijos žvaigždžių plepalus perkeldama į šiuolaikinio meno lauką sukuria tam tikrą *readymade'q* ir taip suteikia jiems kultūros statusą. Kita vertus, ŠMC TV šią situaciją radikalizuoja, savo produktu paversdama tai, kas tarsi atliko nuo pagrindinės produkcijos. Jei įprastoje televizijoje šnekos generuojamos tikslingai kaip produkcijos forma, tai ŠMC TV sukuria išpūdį, kad žiūrovas mato tik tikslingos kolektyvinės produkcijos likučius, tai, kas rodosi nepanaudojama, neišbaigta, neracionalu, neiškomunikuota. Pavyzdžiui, atrankoje laidai dalyvaujančių žmonių bandomieji pasirodymai panaudojami savo pirmine forma, o tikrasis „šou“ taip ir nesukuriamas; arba profesionali televizijos režisierė Daiva Bilinskienė pakviečiama į filmavimą, kad atsakytų į klausimą, kaip sukurti laidą, tačiau sukuriamas tik laida su jos patarimais, o ne laida pagal jos patarimus.

ŠMC TV laidose tarsi panaudojami tie kolektyvinio proto likučiai, apie kuriuos diskutuoja filosofai Aleksejus Penzinas ir Paolo Virno teigdami, kad šiuolaikinio kolektyvinio darbo visuma paprastai būna gerokai mažesnė nei jai pasiekti įdedamų kolaboratyvių pastangų kiekis (pvz., darbo rezultatu čia tampa protų šturmo metu blykstelėjusi viena mintis, inovacija, o likusios pastangos ir mintys lieka nepanaudotos)<sup>353</sup>. ŠMC TV savo produktu paverčia ne inovaciją ar tariamai reikšmingiausią kolektyvinio darbo indėlį, bet patį „protų šturmą“, kai visos pas-

---

<sup>353</sup> Penzin, Virno, *op. cit.*, p. 87, 89.

tangos, ir reikšmingos, ir visai beprasmiškos tampa darbo rezultatu<sup>354</sup>. Tačiau kitaip, nei anksčiau analizuotoje „Pro-testo laboratorijoje“, kuri irgi akivaizdžiai naudojasi tokiomis perteklinėmis pastangomis tam, kad kolektyviai atliekamai veiklai suteiktų politinę reikšmę, ŠMC TV savo dalyvių indėlius veikia naudoja tam, kad ciniškai pademonstruotų bet kokios pastangos abejingumą bandymui sukurti reikšmę.

### **Pats sau televizija**

Tokios logikos kuriamas rezultatas yra ir tam tikras neišbaigtas, atsitiktinis, produktyvaus tikslo ir netgi savo paties pabaigos nesiekiantis veiksmas, regimai (nors ir perduodamas medija) vykstantis čia ir dabar; ir kartu gaminys (TV laida arba videofilmas), kuris, nepaisant tariamo efemerškumo, gali būti kartojamas eteryje arba rodomas parodoje<sup>355</sup>. Toks svyravimas tarp veiksmo ir gaminio šiuo atveju komentuoja ir pačios televizijos medijos prigimtį. Nuo televizijos neatskiriamas tiesioginės transliacijos žanras<sup>356</sup> sukuria betarpiško veiksmo įspūdį, iliuziją, kad tai, kas vyksta, negali būti pakartota, priklauso nuo laiko, vietos ir stebinčių žiūrovų, ir išnyks kartu su vaizdu, dingstančiu žiūrovo atmintyje. Galima prisiminti, pavyzdžiui, transliacijas iš Rugsėjo 11-osios įvykių vietos, kurios, išstisus dieną ar net keletą dienų pakeitusios įprastą daugelio televizijos kanalų programą (taip pat ir

---

<sup>354</sup> Skirtumo tarp to, kas reikšminga ir kas nereikšminga, ištrynimą puikiai atspindi, pavyzdžiui, filmų festivaliui „Pravda 1 minutė“ skirtos ŠMC TV laidos: vienais metais pristatomi laimėję filmai, tuo tarpu kitų metų festivalį jau reprezentuoja apskritai neatrinkti filmai („Geriausi „Pravda“ vienos minutės festivalio filmai“, 2005 m. kovo 30 d.; „Neatrinkti festivalio „Pravda 1 minutė“ filmai – pirmoji laida“, 2006 m. gegužės 3 d.; „Neatrinkti festivalio „Pravda 1 minutė“ filmai – pirmoji laida ki-taip“, 2006 m. gegužės 10 d., ŠMC archyvas).

<sup>355</sup> ŠMC TV laidos buvo eksponuojamos specialiai joms skirtoje „ŠMC TV naktyje“ (2005-12-15, ŠMC), taip pat vienu ar kitu formatu dalyvavo kitose parodose ir festivaliuose: Londono Šiuolaikinio meno institute (ICA), IASPIS Stokholme, BAK centre Utrechte, Venecijos Architektūros universitete, Vienos šiuolaikinio meno mugėje, Roterdamo filmų festivalyje.

<sup>356</sup> Williamas Kaizenas savo straipsnyje „Live on Tape: Video, Liveness and the Immediate“ („Gyvai juostoje: videofilmas, gyvumas ir betarpiškumas“) teigia, kad, nepaisant to, jog nuo XX a. 7-ojo dešimtmečio, atsiradus videoįrašų galimybei, tiesioginės televizijos transliacijos liko labiau išimtis, nei taisyklė, „gyvumas“ tapo tarsi televizijos štampu, sukuriančiu tiesioginės transliacijos – taigi betarpiškos tikrovės, – iliuziją net ir įrašytose laidose (William Kaizen, „Live on Tape: Video, Liveness and the Immediate“, in *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (ed. by Tanya Leighton), Tate Publishing, Afterall, 2008, p. 262–263).

Lietuvoje)<sup>357</sup>, išreiškė tam tikrą veiksmo triumfą prieš gaminį ir televizijos, kaip leidžiančios žiūrovui tiesiogiai dalyvauti erdvėje nutolusiuose įvykiuose, funkciją. Tačiau akivaizdu ir tai, kad didžiąją dalį televizijos kanalų programų sudaro gaminiai – iš anksto įrašytos, surežisuotos ar suredaguotos laidos (tarp jų – ir realybės šou), dažniausiai pagamintos pagal aiškų modelį ir laikantis apibrėžtų gamybos procedūrų. Bet kuriuo atveju, transliacijos fenomenas sukuria (ar tiksliau, sukurdavo) neatidėliotinumą situaciją: kad galėtum stebėti laidą, turėjai konkrečiu laiku būti konkrečioje vietoje, t. y. kartu su galybe kitų nematomų žiūrovų dalyvauti savotiškame transliacijos įvykyje.

Šiuolaikinėje televizijoje, pereinančioje prie skaitmeninio transliavimo principo ir talpinančioje savo laidas internete, transliacija tampa nebe įvykiu, o tik viena iš galimų televizinio turinio formų<sup>358</sup>. Transliacijai tapus atspariai laiko diktatui (interneto archyve norimą laidą galima peržiūrėti bet kada), vienintelė aplinkybė, leidžianti jai įgyti įvykio statusą, yra *neatidėliotinas susitikimas su žiūrovu* – kaip pavyzdžiui, realybės šou žiūrovu, vertinančiu, balsuojančiu ir bent tariamai lemiančiu televizijoje kuriamos tikrovės eigą. ŠMC TV laidose „susitikimas“ su žiūrovu tampa būtinu laidą struktūruojančiu elementu: pavyzdžiui, kai vidury ne visada tikslingų pašnekusių kreipiamasi į televizijos žiūrovus: „Jeigu turite idėjų“, „Jeigu yra žmonių, kurie buvo tame troleibuse, kuris didžiuliu greičiu lėkė tuometinė Komjaunimo gatve, <...>“, „Jeigu norite sukurti laidą apie būsimą Nacionalinę dailės galeriją, arba apie buvusį Revoliucijos muziejų, arba apie muziejus ar revoliuciją, arba jei norite sukurti būsimą Nacionalinės dailės galerijos kolekciją“ „<...> paskambinkite mums, kreipkitės į ŠMC TV“<sup>359</sup>. Ne tiesioginiame eteryje transliuojamai laidai, kai tikrasis kontaktas su žiūrovais gali įvykti tik už jos ribų, toks kreipimasis į auditoriją leidžia imituoti televizijos įvykį, kurio pagrindas yra ne tiek

---

<sup>357</sup> Rugsėjo 11-osios įvykių transliacijos laikomos ilgiausiomis naujienų transliacijomis JAV televizijos istorijoje – čia televizijos kanaluose vaizdai iš įvykio vietos be pertraukos buvo transliuojami beveik keturias paras.

<sup>358</sup> Kaip ŠMC TV apžvalgoje pastebėjo Tadas Šarūnas, „Šiuo metu, kai informacijos skleidimas tampa neribojamas laiko ir erdvės, pats transliavimo aktas atrodo kone šamaniškas ir rituališkas – nustatytu laiku periodiškai į orą skleidžiamos radijo bangos tikintis, kad kas nors jas „pagaus“ savo TV aparatais ir pavers vizualia forma.“ (Tadas Šarūnas, „ŠMC TV: televizija apie televiziją, medija apie mediją“, in *Balsas.cc*, 2006-01-05 [interaktyvus]: <http://www.balsas.cc/smc-tv-televizija-apie-televizija-medija-apie-medija/>, [žiūrėta: 2013-10-08]).

<sup>359</sup> „Apie paminklus“, 2005 m. rugsėjo 21 d., ŠMC archyvas.



vienas ar kitas apibrėžtas formatas ir nebe konkretus transliacijos laikas, bet gana atsitiktinė ir nenuspėjama komunikacija su erdvėje išsibarsčiusia, neapibrėžta žiūrovų mase. Kitaip nei bet koks gyvas performansas (teatro spektaklis, koncertas, cirko pasirodymas ar vizualiųjų menų performansas), kuris vyksta konkrečiai ir matomai žiūrovų masei, *televizinis performansas*, net jeigu jis ir vykėtų „gyvai“, visada transliuojamas neapibrėžtai auditorijai, „viliantis, kad kas nors j[i] pagaus“, tačiau kartu rizikuojant išnykti nepamatytam<sup>360</sup>. ŠMC TV atveju toks televizinis įvykis yra simuliuojamas, o kontaktas mezgamas ne rimtai, bet parodijuojant. Tad žiūrovo raginimu paskambinti, kai nėra tiesioginio eterio, išsakomas ne televizinis noras „pričiupti“ ir konkretizuoti savo nematomą auditoriją (išreiškiamą tiek žiūrovų skambučiais į tiesioginį eterį, tiek kintančiu balsų skaičiumi, lemiančiu realybės šou eigą), bet sąmoningai bedama pirštu į filmuojančią kamerą, o kartu ir į prieš ją vykstančio neformalaus veiksmo fiktyvumą.

Tad žiūrovas ir žiūrovystė čia iš tiesų yra ne laidos egzistavimą lemiantis faktorius, o jos tema, kai tarsi bandoma apgretinti kamerą ir pažvelgti į tai, kas lieka už jos, nematoma – televizijos auditoriją. Mintis apie potencialų kontaktą su žiūrovu ir vaizdiniai, kas ir koks galėtų būti tas žiūrovas, tampa vienu iš ŠMC TV diskursą struktūruojančių elementų<sup>361</sup> (televizijos medija čia leidžia kurti įsivaizduojamą žiūrovų bendruomenę panašiai kaip radijas projekte „The Joy Is Not Mentioned“). Įprastai televizijoje žiūrovas reprezentuojamas kaip masinė galia: pavyzdžiui, didžiuliai kiekiai televizijos žiūrovų rungtis tarpusavyje, kad nedidele pavienių balsų persvara pakreiptų realybės šou („tikrovės“) eigą (balsuodami už savo

---

<sup>360</sup> Šiuolaikinio meno kontekste televizinio performanso atitikmuo, bet tik iš dalies, yra toks įprastas žanras kaip videoperformansas, kai performansas atliekamas ne auditorijai, o videokamerai, taip išvengiant veiksmui būtinos viešumo sąlygos, bei su ja susijusio neapibrėžtumo. Videoperformansas stabilizuoja daugiau ar mažiau efemeršką žanrą, padarydamas jį prieinamą bet kur ir bet kada. Tuo tarpu televizinė laida, nors ir įrašyta iš anksto, išlieka priklausoma nuo konkreto laiko momento (nors yra kur kas mažiau priklausoma nuo erdvės).

<sup>361</sup> Pavyzdžiui, viename interviu laidos kūrėjai taip įsivaizduoja savo žiūrovus: „Raimundas Malašauskas: Idealiai žiūrovas turėtų būti laidos kūrėjas. <...> ŠMC TV žiūrovas – kultūriškai nevienalytis ir išsilavinęs (arba besilavinantis) miestietis, kuriam įdomūs nauji būdai kurti ir kalbėti apie kultūrą. Eglė Rakauskaitė: Atsitiktiniu laidos žiūrovu gali tapti ir maniakas, laukiantis po to rodomos laidos „Dušas“, kad perskaitytų savo iškrypėlišką žinutę TV ekrane. Pamatęs ŠMC TV laidos pabaigą, kitą kartą jis gal pažiūrės ir nuo pradžios. Taip pat tas, kuriam nesimiega. Galiausiai ŠMC institucijos ir laidos rengėjų draugas ir nedraugas, akyla akimi stebintis menkiausius judesius. Virginija Januškevičiūtė: Gal tai net ne žmogus. <...>“ (Austėja Čepauskaitė, „Dūris sėkmės ideologijai: ŠMC TV ir jos kūrėjai“, in: *7 meno dienos*, 2005-02-25, Nr. 650).

mėgiamus laidos dalyvius ar prieš nemėgiamus). Individualizacija čia vyksta ne dėl to, kad vieno konkretaus žiūrovo nuomonė turėtų įtakos, bet per individus, kurie dalyvauja televizijos turinyje ir atstovauja juos palaikantiems žiūrovams. Taigi realybės šou funkcionuoja iš esmės atstovaujamosios demokratijos principu, o laidų gale vykstantys dalyvių reitingavimai remiantis žiūrovų balsais funkcionuoja panašiai, kaip sociologinėmis apklausomis kuriami politikų populiarumo reitingai<sup>362</sup>. ŠMC TV tuo tarpu pasitelkia individualizuojančią retoriką, kuri žada ištraukti individualų žiūrovą iš televizijos auditorijos masės. Tokiais teiginiais, kaip „Kiekvienam žiūrovui po laidą (arba po televiziją)“; „Žiūrovas turi būti laidos kūrėjas“; „Televiziją gali kurti kiekvienas“, žiūrovas į diskursą įtraukiamas ne kaip masinės „daugumos“ galios (kuriančios laidos žiūrimumo reitingus ar lemiančios realybės šou eigą) dalis, bet kaip bendrininkas, atsakingas už laidos turinį (net jeigu jis iš tikrųjų nėra prie jos prisidėjęs). Ne vienoje laidoje paraginama įsijungti į laidų kūrimą arba pasiūlyti savo laidą: „Ieškomi: ŠMC TV laidos autoriai, prodiuseriai, konsultantai, kritikai ir veikėjai“; „ŠMC TV laukia jūsų, mieli žiūrovai, laidų. Kurkite ir siųskite“ arba „Mes taip pat esame atviri tokiai kolaboracijai ir laukiame jūsų pasiūlymų, idėjų, komentarų“<sup>363</sup>. ŠMC TV interneto svetainėje teigiama: „Ji svajoja sujaudinti savo žiūrovus, paversti juos aktyvia publika, galbūt netgi laidos kūrėjais“ ir „Mes to nedarytume, jeigu nebandytume tokiu būdu pakviesti žiūrovus / dalyvius svajoti kartu su mumis“<sup>364</sup>.

Pažadas įtraukti į laidos kūrimo procesą kuo daugiau dalyvių tam tikra prasme įgyvendinamas: dalis laidų atiduodama kurti menininkams ar kitiems

---

<sup>362</sup> Tokią su „dauguma“ siejamos galios ironiškas komentaras buvo austrų menininko Christopho Schlingensieflo projektas-realybės šou „Please Love Austria – First Austrian Coalition Week“ („Prašom mylėti Austriją – Pirmoji Austrijos koalicijos savaitė“, 2000). Projekto metu 12 prieglobsčio prašančių pabėgėlių, perkeltų čia iš deportacijos centro, buvo apgyvendinti nuo kontaktų su išore izoliuotame konteineryje, stebimame videokamerų. Ant konteinerio, stovinčio pačiame Vienos centre šalia Operos teatro, buvo iškabintas užrašas „Užsieniečiai lauk“. Vieniečiai pagal populiarų realybės šou modelį kasdien turėjo išbalsuoti po du iš konteinerio gyventojų „lauk“ – šie buvo grąžinami į pabėgėlių centrą, kur turėjo būti ruošiami deportacijai iš šalies. Laimėtoji buvo pažadėta potenciali galimybė įgyti Austrijos pilietybę santuokos keliu (jei atsiras kandidatų). Ksenofobiškas politines nuotaikas Austrijoje komentuojantis projektas kartu buvo ir neracionalios politinės galios, atiduotos į „daugumos“ (ar tai būtų realybės šou žiūrovai, ar už politines partijas ir jų programas balsuojantys rinkėjai) rankas, komentaras.

<sup>363</sup> „Marčiurlionis“, 2005 m. sausio 12 d., ŠMC archyvas.

<sup>364</sup> Dažniausiai pateikiami atsakymai apie ŠMC TV [interaktyvus]: [http://cac.lt/tv/lt.php/smc\\_tv\\_log/2111](http://cac.lt/tv/lt.php/smc_tv_log/2111), [žiūrėta: 2013-10-10].

meno pasaulio veikėjams<sup>365</sup>, viena laida iš dalies kuriama ir vedama (menininkų) vaikų<sup>366</sup>, dauguma laidų turi vis naujus bendraautorius, o į ŠMC TV vakarėlį, skirtą sukurti dar nesančios televizijos treileriui, kviečiami ateiti ir dalyvauti filmuojant (beveik) visi. Kita vertus, akivaizdu, kad tuos „visus“ čia iš esmės sudaro meno pasaulio veikėjai, tie patys, kuriuos sutinkame ir ŠMC atidarymų vakarėliuose – taigi, televiziniai instrumentai nepadedą ŠMC, kaip institucijai, pasiekti nei naujų auditorijų, nei naujų dalyvių. Šios situacijos metafora gali būti Artūro Tereškino komentaras, kai vienoje laidų į klausimą „Ko aš tikiuosi iš ŠMC TV?“ šis atsako: „Tai bus realybė, kurios mes nesame matę dar Lietuvos televizijoje. Tai realybė, kuri yra matoma tik tokiose institucijose kaip ŠMC arba ŠMC kavinėje.“<sup>367</sup>

Savo apžvalgoje Tadas Šarūnas ŠMC TV laidas pavadina *auto-castingo* arba *self-castingo* pavyzdžiu (pasiūlydamas šiuos terminus kaip *narrow-castingo*, arba siaurai, specializuotai auditorijai skirtos transliacijos kraštutinumą – transliavimą sau pačiam)<sup>368</sup>. Nors laidos sloganuose teigiama, kad televiziją gali kurti kiekvienas, ši „kiekvieną“ čia iš principo apibrėžia šiuolaikinio meno laukas (ar siauriau – ŠMC kuratorių, menininkų ir lankytojų ratas). Tokios televizijos turinį gali suprasti *ne kiekvienas* ne todėl, kad joje būtų artikuluojamos sudėtingos, specialių žinių ar interesų reikalaujančios filosofijos ar kultūros problemos. Priešingai – žiūrovų ratą čia apriboja radikalus supaprastinimas iki nutylėjimų, savaime suprantamų dalykų, nebaigtų minčių, neišreikštų ryšių – t. y. tų trūkumo formų, kurios itin palengvina įvairias kasdienes praktikas, apsaugodamos jas nuo nereikalingo aiškinimų balasto, bet drauge veikia ir kaip tam tikri saugikliai, leidžiantys atpažinti savą ir svetimą ir pasirinkti skirtingas elgesio taktikas. Jeigu kasdienėje komunikacijoje žodiniai nutylėjimai gali būti kompensuojami gestais ar kitomis vaizdinėmis detalėmis, tai ŠMC TV dažnai manipuliuoja ir vaizdiniu „trūkumu“: pasirinktas nepatogus „žiūrėjimo“ kampas arba šokčiojanti kamera gali trukdyti suvokti visumą ar sujungti į vieną vaizdinį naratyvą – fragmentiškas vaizdas neretai

---

<sup>365</sup> Pavyzdžiui: Evaldo Janso, Kęstučio Šapokos, Mirjam Wirz, Deimanto Narkevičiaus, Aurelijos Maknytės, Rudolfo Levulio laidos.

<sup>366</sup> „Trečiasis pilotinis ŠMC TV realybės metašou epizodas. Laidą kuria vaikai“, 2004 m. gruodžio 22 d., ŠMC archyvas.

<sup>367</sup> „Laida, kurios nebuvo“, 2005 m. birželio 1 d., ŠMC archyvas.

<sup>368</sup> Šarūnas, *op. cit.*

atkartoja žodinės informacijos neapibrėžtumą<sup>369</sup>. Televizijos žiūrovas į šią savo rato struktūrą įjungiamas taip, lyg jau savaime būtų jo dalis: laidos dalyviai dažniausiai nepristatomi, kartais jie išoka į veiksmą netyčia, it eidami pro šalį, laidos veiksmas prasideda „kažkur per vidurį“ (it pratęsiant su potencialiu žiūrovu kažkada nebaigtą pokalbį). Pirmosios ŠMC laidos sloganu pasirenkama menininko Pierre'o Bismutho frazė, užrašyta ant ŠMC fasado, „Kiekvienas yra menininkas, bet tik menininkai tai žino“, kuri laidoje tarsi nutiesia analogiją tarp laidos kūrimo ir televizijos kūrimo (ir gali šiuo atveju būti nesunkiai perfrazuojama į „Kiekvienas gali kurti televiziją, bet tik televizijos kūrėjai tai žino“).

Kita vertus, toks numanomas laidos rato apribojimas pateisinamas į pačią laidą integruotu *nuovokumu*. Nuovokumo terminą (angl. *savviness*) savo studijoje *Reality TV: The Work of Being Watched (Realybės šou: darbas būti stebimam, 2004)* naudoja sociologas Markas Andrejevicius apibūdinti žiūrovų pozicijai, kai, net ir suprasdami strategijas, kurias televizija naudoja tam, kad manipuliuotų auditorijos dėmesiu, žiūrovai ne kritikuoja ar priešinasi, bet priima jas kaip natūralias. Pasak Andrejevičiaus, žiūrovai savo nuovokumą medijos mechanizmo atžvilgiu suvokia kaip pranašumą prieš „nenuovokiuosius“ žiūrovus, kuriuos apkvailina televizinė tikrovė: „Šis nuovokumas glosto žiūrovų savimeilę ir leidžia jiems prisiimti „saviškio“ poziciją. <...> susitapatinti su prodiuseriais ir empatiškai įsijausti į tai, kad šou privalo būti manipuliuojama vardan reitingų.“<sup>370</sup> „Nuovokusis“ žiūrovas tampa televizijos bendrininku, kuris, suvokdamas televizijos aparato funkcijas ir veikimą, renkasi verčiau dalyvauti jame ir stebėti, kaip televizija eksperimentuoja su žiūrovų reakcija<sup>371</sup>, nei leisti „apkvailinamas“ jos tariamo tikrumo ir nuoširdumo – ir drauge likti diskurso nuošaly.

ŠMC TV tokį nuovokumą paverčia laidos dalimi – nei žiūrovas, nei dalyvis čia negali likti naivuoliu (bent jau neilgam), naivuolis gali būti nebent tas, kas

---

<sup>369</sup> Pavyzdžiui, „Laidoje, kurios nebuvo“ Raimundas Malašauskas ir dizainerė Sandra Straukaitė plepa apie kramtomąją gumą, o juos filmuojanti kamera vis didesnę dėmesį koncentruoja į šnekėtojų nugaras, kol galiausiai matome tik vieno jų sprandą.

<sup>370</sup> Mark Andrejevic, *Reality TV: The Work of Being Watched*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004, p. 133–134.

<sup>371</sup> Andrejevicius savo studijoje cituoja daugybę vieno ar kito realybės šou fanų pasisakymų interneto forumuose, kuriuose šie, užėmę cinišką poziciją, dalina patarimus laidų prodiuseriams, kaip sukurti patrauklesnį šou, paskatinti įtampas tarp realybės šou dalyvių ir pakelti reitingus.

pernelyg rimtai priima laidos dalyvio rolę (kaip kad trys Grūto parke „užklupti“ lenkų moksleiviai, kažką lenkiškai komentuojantys į jiems atkištą mikrofoną<sup>372</sup>). Antai laidoje „Sol Le Witt“<sup>373</sup> menininkė ir laidos bendradarbė Eglė Rakauskaitė netikėtai kvestionuoja vykstančio pokalbio (kuriame ji pati dalyvauja) prasmingumą ir suprantamumą, vėliau klausimą nukreipdama į pačią laidą: „Ar ŠMC TV įdomi kam nors daugiau be mūsų pačių?“ Nors laida skirta komentuoti Jonathano Monko ir Pierre'o Bismutho projektą (lietuviškai įgarsintus Johno Baldessari įdainuotus Sol Le Witt'o sakinius apie konceptualųjį meną), joje išsivysčiusi diskusija kartais skamba it savirefleksyvus nuovokumas, natūralizuojantis laidos uždaramą. Laidoje dalyvaujantis meno kritikas Andersas Kreugeris kvestionuoja jos tikslą, nurodydamas į tai, kad ŠMC TV buvo pristatyta keliose meno institucijose užsienyje, ir netiesiogiai klausdamas, ar ji kuriama lietuviškai auditorijai, ar kaip eksportuotinas egzotiškas produktas Vakarų meno kuratoriams. Pavyzdžiui, kalbėdamas apie tai, kad Monko ir Bismutho projektą pažiūrėti buvo įleidžiamos tik moterys, Malašauskas pastebi, kad meninei industrijai ypatingai būdinga diskriminacija: „Yra produktai, kuriami tik tam tikrai auditorijai, ir tai yra iš principo diskriminavimas kitų auditorijų“. Kitoje laidoje, skirtoje Raimundo Malašausko inicijuotam tęstiniam projektui „Workshow“, cituojamas rumunų menininko komentaras šiam projektui kartu skamba ir kaip nuovokus pačios ŠMC TV laidos kolektyviškumo pagrindimas: „Pavyzdžiui, futbolas daugeliui žaidėjų yra ne žaidimas, o darbas, susijęs su tam tikra materialine nauda. Taigi kai kuriems [workshow projekto – L. M.] vakarienės dalyviams tai buvo darbas. Turbūt šioje vietoje būtų galima padaryti paralelę tarp RaiMay [Raimundo Malašausko – L. M.] ir Andy Warholo Fabriko. Abu autoriai pasirašė po kolektyviniu darbu tam, kad susikurtų savo įvaizdį bei taptų populiariesni.“<sup>374</sup>

ŠMC TV atveju po kolektyviniu darbu (ar kolektyvine pramoga) pasirašo – autoriaus poziciją užima – institucija: ji yra laidų gamybą ir sklaidą autori-

---

<sup>372</sup> „Laida miegančiam žiūrovui“, 2006 m. lapkričio 1 d., ŠMC archyvas.

<sup>373</sup> „Sol Le Witt“, 2005 m. gegužės 5 d., ŠMC archyvas.

<sup>374</sup> „Workshow“, 2005 m. vasario 9 d., ŠMC archyvas. Apie „Workshow“ projektą žr. 294 išnašą.

zuojantis, diskursą apie jas kuriantis ir palaikantis<sup>375</sup> subjektas, ji taip pat yra ir „nematomas“ laidų subjektas – laida itin dažnai kuriama ir „transliuojama“ iš institucinių erdvių (kabinetų, ŠMC viešbučio ir jo virtuvės, automobilio). Pokalbiai ŠMC kabinetuose ir viešbučio virtuvėje tarsi sukuria „intymią“ aplinką, žiūrovui atpažįstamą iš televizinio modelio, kai laida filmuojama veikėjo namuose arba televizijos studija įrengiama namų stiliumi. ŠMC TV „namai“ yra pati institucija, pristatoma kaip jauki susitikimų vieta, kurioje kiekvienas gali gaminti maistą, neformaliai plepėti apie meną ir visas likusias temas, ar bent netyčia įslinkti į kadrą – ir bet kuriuo atveju „tapti menininku“<sup>376</sup>. Institucija čia pasilieka kolektyvinio produkto suverenumą, kuris leisdamas kūrėjams-veikėjams gana laisvai interpretuoti laidos žaidimą, išlaiko teisę kontroliuoti jo galutinę formą, pristatymą ir sklaidą, o svarbiausia – teisę kurti pačius veikėjus-žiūrovus (tiek televizijoje, tiek šiuolaikiniame mene). Kaip kolaboracinį projektą ŠMC TV visų pirma grindžia ne fizinio autoriaus (kuris čia vargiai nustatomas) ir dalyvių, bet dviejų institucijų – meno institucijos ir televizijos – sandoris, kuriame vienos institucijos suverenumo galia perduodama kitai institucijai. ŠMC TV šį suverenumą įgyvendina jį parodijuodama<sup>377</sup>: ne kurdama naujus laidos formatus, bet veikiau savo poreikiams pritaikydama jau egzistuojančius, juos sutirštindama arba tiesiog komercinei televizijai įprastesnį turinį pakeisdama savo turiniu (pvz., vaidybinius filmus – menininkų filmais). Integruodama nuovokaus „nematomo“ žiūrovo įtarumą tuo, kas vyksta laidoje, ŠMC TV ne tiek kritikuoja televiziją kaip mediją, kiek solidarizuojasi su ja ir naudojasi jos įsteigtais

---

<sup>375</sup> Apie ŠMC TV skleidžiamas diskursas šiuo atveju tampa integralia projekto dalimi: pasikartojantys performatyvūs teiginiai, tokie kaip „Kiekviena laida pilotinė, kiekviena laida paskutinė“, „Televiziją gali kurti kiekvienas“, „Kiekvienam žiūrovui – po laidą“, „Laida apie laidos kūrimą“, „Intervencija į normalybę“ ir t. t., laidos tapatybę kuria ne mažiau, nei pačios laidos. Kita vertus, taip parodijuojama nuolatinė kartotė, kuria remiasi bet koks diskursas: ŠMC TV kūrėjai skirtinguose interviu mechaniškai pateikia fiksuotos formos atsakymus, o interneto svetainėje ŠMC TV log yra „Dažniausiai pateikiamų atsakymų“ (be klausimų) skiltis.

<sup>376</sup> Pavyzdžiui, ŠMC TV interneto svetainėje taip buvo kviečiama į laidoje norinčių dalyvauti žmonių atranką: „Tapk menininku ŠMC TV (2004-11-05). Ieškome įvairaus amžiaus žmonių, norinčių tapti menininkais ŠMC TV laidoje. Meninis išsilavinimas – nebūtinai! Atsiųskite žinutę el. pašto adresu tv@cac.lt arba telefonu +37061819216, tokiu būdu sužinosite apie jūsų laukiančią atrankos sesiją“.

<sup>377</sup> Kaip teigė Raimundas Malašauskas, „Tai ne nacionalinis viešasis kanalas ar atviros prieigos televizija, tad mes stengiamės žaisti su komercinės pop-kultūros taisyklėmis, tuo pačiu jas dekonstruodami. Taip funkcionuoti įdomiau.“ (Sally O'Reilly, „Do Not Adjust Your Set“, in *Financial Times*, 2006, October 6, [interaktyvus]: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/9b457392-537a-11db-8a2a-0000779e2340.html#axzz2hWbApDVe>, [žiūrėta: 2013-09-18].

modeliais, formomis, žanrais ir konvencijomis, kad sukurtų *savo pramogą* ir *savo žiūrovą*.

ŠMC TV galima pavadinti netyčiniu tokių videofilmų talpinimo portalų, kaip *vimeo* ir *youtube*, atsiradusių atitinkamai 2004 m. pabaigoje ir 2005 m., pranašu. Naujųjų medijų duotas interaktyvumo pažadas, kad kiekvienas gali būti ne tik turinio vartotojas, bet ir kūrėjas, gana retai išreiškia tą bendraveikos idealą, kuris yra daugumos dalyvaujamojo meno kūrinių horizontas (žr. „2.2.1. Dalyvavimas ir žiūrovo sandoris su menininku“). Čia „visų dalyvavimas“ daugeliu atveju reiškia ne vienokį ar kitokį bendradarbiavimo modelį, bet tiesiog paralelius turinio kanalus, kurie susisieja nebent atsitiktinai. Toks dalyvavimas gali virsti ir visiškai pirminio žiūrovystės apibrėžimo priešingybe, kai sukurti ir skleisti *savo* turinį tampa aktualesniu, nei žiūrėti (klausytis, skaityti, naudotis) kitų sukurtą turinį. ŠMC TV šūkis „Televiziją gali kurti kiekvienas“ gali reikšti ir tai, jog tam, kad suprastum televiziją, pats turi būti jos kūrėju, t. y. susikurti laidą-televiziją sau pačiam. Šia prasme bendradarbiavimas ir dalyvavimas tampa ne individualizmo priešprieša, kurios siekia kolaboraciniai (tikraja to žodžio prasme) meno projektai, bet parodomi kaip radikaliausia jo atmaina: turi įsitraukti į esamas struktūras ne tam, kad sukurtumei kokią nors bendrabūvio formą, bet tam, kad gautumei visiškai individualizuotą, tik tau pačiam skirtą produktą.

ŠMC TV, kaip laida, neišrado naujo televizijos formato, tad vargu ar ją galima pavadinti televiziją kritikuojančiu projektu. Menine logika kuriamos laidos potencialas išreikšti kritinę-politinę poziciją taip pat buvo išnaudojamas (tikslinčiau) retai, nebent atskirose laidose, kaip pavyzdžiui, Evaldo Janso autoriniame montaže, į konfrontuojantį dialogą sujungiančiame apie kūrybos principus ir kultūros politiką šnekančius veikėjus ir ištraukas iš Lietuvos dailininkų sąjungos ir Šiuolaikinio meno centro konferencijos<sup>378</sup>. „Parazituodama“ duotoje televizijos struktūroje, naudodamasi jos žanrais, konvencijomis ir modeliais, ŠMC TV galiausiai išgrynino ne konfrontacinį, bet simbiotinį dviejų institucijų ryšį, leidžiantį patirti abipusį pasitenkinimą. Komerciniam televizijos kanalui – kad skiria eterio lai-

---

<sup>378</sup> „Evaldo Janso ŠMC televizijos laida“, 2005 m. gegužės 11 d., ŠMC archyvas.

ką kultūrai, šiuolaikinio meno institucijai – kad savo įprastam žiūrovui pasiūlo paralelinę, individualizuotą pramogą.



## IŠVADOS

Žiūrovus ir kitus dalyvius įtraukiančias šiuolaikinio meno praktikas tiriantys menotyrininkai dažniausiai susiduria su keletu pagrindinių problemų, kurios tampa diskusijos tarp skirtingų požiūriu ašimi, o kartais – ir vidinių vieno požiūrio ne-nuoseklumų priežastimi. Analizuodama ir lygindama pagrindinius tiriamo lauko tekstus, išskyriau penkias problemų grupes (*auditorijos ir dalyvių, estetikos, etikos, politiškumo ir darbo*), kurios leido parodyti glaustą ir sistemingą dalyvaujamojo meno tyrimų esamos padėties vaizdą ir tyrimų lauke vyraujančių prieštarų priežastis.

Viena iš dažnų nesusipratimų priežasčių – nepakankamai suvoktas įtraukimo pobūdis ir vaidmuo, tenkantis meno projektų dalyviams. Todėl čia svarbu ne tik kaskart apibrėžti, ką veikia konkretaus projekto dalyviai (ar atlieka fiksuotą rolę, ar turi plačią veiksmų laisvę, ar gali keisti projekto eigą ir pan.), bet ir taikliau rinktis terminus (antai apie bendradarbiavimą kalbėti tik ten, kur išties projektas grindžiamas bendru darbu). *Dalyvavimas* čia atrodo tinkamiausias kaip skėtinė sąvoka (tarp kitų, cirkuliuojančių šiame diskurse, – *bendradarbiavimo, kolektyviškumo, bendruomeniškumo, interaktyvumo*), kadangi nesiekdamas panaikinti klasikinės skirties tarp kūrėjo ir žiūrovo, autoriaus ir dalyvių, gamintojo ir gavėjo, drauge numato tam tikrą bendrą veiklos lauką, kuriuo dalijasi projekto dalyviai, tarp jų ir menininkas.

Kita svarbi ir mažai artikuluojama problema yra priešara tarp dalyvavimo projektus grindžiančių „gyvo“ veiksmo bei itersubjektyvių santykių ir vizualiam menui įprastesnių materialių formų (instaliacijos, objekto, dokumentacijos). Meno projekto dalyviams ir kritikams toli gražu ne visada būna aišku, kuri iš projektų formų yra „tikroji“, o kuri šalutinė, atsitiktinė ar nebūtina. Vaizdinės ar kitokios reprezentacijos gali būti laikomos „fasadine“ dalyvaujamojo projekto puse, bandymu prisitaikyti prie vizualaus meno lauko; kita vertus, derybos ir santykiai tarp projekto dalyvių (ir menininko) gali atrodyti tesą išviešintas parengiamasis projekto etapas, kurio tikroji forma yra struktūruotas baigtinis pristatymas meno

institucijoje. Spręsdama šią problemą siekiau parodyti, kad dalyvaujamojo projekto patiriamos transformacijos ir skirtingos jų pasirodymo ir sklaidos formos yra ne šalutinis produktas ar smerktinas institucinis konformizmas, bet šias praktikas grindžiančios *gamybos* ir *veiksmo* dialektikos raiška.

Veiksmo ir gamybos santykis disertacijoje artikuluojamas remiantis šiuolaikinės gamybos modeliu, kurio pirmine atrama tapo filosofo Paolo Virno postfordistinės gamybos samprata. Virno teigia, kad gamyba, kuri tradiciškai buvo pasikartojantis ir numatomas procesas, šiandien vis labiau panėšėja į politinį veiksma, produktams kurti naudodama visų pirma ne materialias medžiagas, bet socialinius santykius, ir perimdama tokias veiksmo ypatybes kaip netikėtumas, neapibrėžtumas, pavaldumas progai, viešumas. Virno gamybos samprata, papildyta performatyvumo (Judith Butler) ir kasdienių taktikų (Michel de Certeau) koncepcijomis, leido išskirti tokias šiuolaikinės gamybos savybes: viešumas, kooperatyvumas, lingvistinė interakcija, kasdienių praktikų pritaikymas ir techninę reprodukciją keičianti performatyvi kartotė. Kalbant apie dalyvavimo praktikas mene, šios ypatybės reiškia, kad:

1) **Dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene pasireiškia kaip vieša kooperacija, skirtinga nuo menininko dirbtuvių ribojamo profesinio bendradarbiavimo, paremta pasidalijimu užduotimis.** Todėl dalyvavimas čia (paprastai) remiasi ne specializuotais įgūdžiais, bet pačiais bendriausiais žmogaus gebėjimais kalbėti, mąstyti, judėti ir pan. Tačiau šis išankstinis bendrumas nebūtinai realizuojamas kaip nehierarchiškas, horizontalus bendradarbiavimas, todėl dalyvavimo praktikas šiuolaikiniame mene visų pirma reikia apibūdinti keliant klausimą, kokie dalyvių santykiai (sandoris) jas grindžia. Disertacijoje išskirti dalyvių santykių tipai – bendražygiai, bendrininkai, bendrautojai – glaustai reziumuoja skirtingas formas, kuriomis, ir tikslus, kuriems panaudojamas dalyvius siejantis bendrumas.

2) **Šneka ir derybos dalyvavimu paremtoms šiuolaikinio meno praktikoms dažnai yra ir pagrindinė gamybos priemonė, ir sklaidos būdas.** Vaizdinė dokumentacija ten, kur svarbiausia – intersubjektyvios sąveikos ir kolektyvinės patirtys, dažnai būna ne tokia paveiki ir informatyvi kaip kalbinė. Todėl

pasakojimas, liudijimas ar kitos žodinės formos tampa svarbiu formu, pratęsiančiu dalyvavimo praktikų gyvavimą kitame laike ir kontekste.

3) **Sąveikos modeliai dalyvaujamojo meno projektuose nėra ku nors specifiniai vaizduojamojo meno raiškai, bet yra perimami iš kasdienių praktikų.** Jos išnaudojamos ne tik kaip gamybinės grandinės dalis, bet ir kaip medžiaga, tema ar pats kūrinys. Įvairios kasdienybės, ypač laisvalaikio, formos čia dažnai tampa socialiniais *ready-made*'ais. Tačiau kitaip, nei objektiniai *ready-made*'ai (techniniai produktai, kurie, perkelti į estetinę sferą, nebegali būti naudojami pagal savo pirminę paskirtį), socialiniai *ready-made*'ai tuo pačiu metu atlieka ir socialinę (politinę), ir estetinę įvykį: viena vertus, sukuria realią socialinę situaciją, kita vertus, ją sukeistina, parodijuoja, imituoja, apropriuoja ar kitaip paverčia meniniu performansu.

4) Taigi **dalyvavimo praktikos neilustruoja ir nereprodukuoja tikrovės, bet kartodamos socialinėms praktikoms būdingus kooperacijos modelius ją atlieka.** Kartotė leidžia dalyvaujamojo meno projektams tuo pačiu metu būti socialinio performanso dalimi ir savo ruožtu sukelti socialines pasekmes ir tapti socialinio vertinimo taikiniu. Meninis tokios kartotės poveikumas dažnai priklauso nuo to, kiek ji geba eksperimentuoti su cituojama praktika, ją reflektuoti ar kritikuoti, kurti naujas konvencijas ir formas.

Detali empirinė atsitiktų atvejų analizė, naudojantis teorinėje dalyje apibrėžtomis koncepcijomis, disertacijoje atliko keletą funkcijų. Pirma, ji tapo specifinių įžvalgų apie konkrečius meno projektus šaltiniu ir leido išryškinti naujus jų aspektus bei kvestionuoti kai kurias vyraujančias nuomones ar apriorines nuostatas. Antra, ji leido ir padaryti keletą bendrų išvadų, susijusių su dalyvavimo praktikų mene problematika apskritai, kurias pristatysiu toliau.

1) **Dalyvavimas ir bendradarbiavimas eksploatuojami intensyviausiai ir kaip priemonės yra itin svarbūs būtent tuose projektuose, kurie turi aiškiai išreikštą autorių ir naudojami juo kaip legitimacijos, sklaidos, vertinimo mechanizmu.** Net ir tuose projektuose, kur autorius, kaip dalyvis, fiziškai ir net diskursyviai pašalinamas (pvz., Artūro Railos performansuose), jis funkcionuoja kaip situacijos suverenas ir autorizuojanti figūra, įteisinanti patį kasdienių

praktikų veikimą meno kontekste. Autoriaus reikšmė gali sustiprėti ir poprodukcijos etape, kai pasinaudodamas teise kontroliuoti ir apibrėžti meno projekto formą ir sklaidą, menininkas susigrąžina autorystę, kuri buvo išsklidusi ir sunkiai valdoma kolaboracinio proceso metu („Pro-testo laboratorijos“ atvejis). Dar didesnė įtampa tarp dalyvavimo ir autorystės kyla tada, kai susiduria skirtingos autorystės, t. y. projekte naudojamos kitų menininkų darbu ir indėliais (atvejis „Už baltos užuolaidos“). Čia konfliktą iš principo lemia nuostata, kad meninė autorystė garantuoja tam tikrą autonomiškumą, todėl menininkui esą negali atstovauti ir jo legitimuoti kitas menininkas, kaip kad yra legitimuojamos kasdienės ar kitos „nemeninės“, neautorinės praktikos. Menininkų dalyvavimas paprastai įsivaizduojamas tik kaip bendražygiška arba profesinė kolaboracija, o ne bendrininkavimas (sąlyga kito menininko kūriniai atsirasti).

Taigi autorystės–dalyvavimo (bendradarbiavimo) dichotomija retai reiškia tai, kad konkretus meno projektas turi rinktis vieną iš dviejų. Veikiau atvirkščiai: projektai, kurie ne tik naudojami kitų žmonių darbu ir buvimu, bet ir reflektuoja patį dalyvavimą ir atstovavimą ar paverčia jį savo tema, paprastai turi ir aiškia autorinę estetinę viziją. Tuo tarpu projektai, kuriems dalyvavimas yra veikiau būdas kolektyviai generuoti asmenines patirtis („Tylėjimai“, „Flash Bar“, „The Joy Is Not Mentioned“), (bendra)autorystės klausimą palieka nuošaly.

**2) Dalyvavimą naudojantys meno projektai dažnai funkcionuoja drauge kaip veiksmas ir gaminys, neapibrėžtas meno projektas ir aiškios struktūros meno kūrinys. Procesas nėra, kaip dažnai manoma, vienintelė ir tikroji dalyvavimo praktikų forma.** Laike ir erdvėje nutolusius žiūrovus tokie projektai paprastai pasiekia kaip gaminiai – dokumentacijos, instaliacijos, objektai, pasakojimai. Nors dalyvaujamojo meno teoretikai gana dažnai teikia pirmenybę procesui ir situacijai, ši tema labai svarbi kalbant apie dalyvavimo praktikų funkcionavimo, sklaidos, išsaugojimo būdus, kritinį vertinimą ir jo objektą.

Dalyvavimo praktikoms specifiška tai, kad gaminys, dokumentacija ar pasakojimas čia nėra tiesioginis kūrybinio darbo rezultatas (kaip kad skulptūra būtų skulptoriaus darbo produktas). Ryšys tarp proceso ir kūrinio ar dokumentacijos dalyvavimo praktikose kiekvieną kartą apibrėžiamas skirtingai, tačiau matyti, kad jie gali funkcionuoti gana autonomiškai vienas nuo kito – cirkuliuoti meno sis-

temoje, būti įkomponuojami į kitus kūrinis (Railos performansų dokumentacija ar „Pro-testo laboratorijos“ susiejimas su „Villa Lituania“ tyrimu ir ekspozicija) ir tapti atskiro estetinio vertinimo taikiniais.

Dokumentacija, be abejo, yra būdas, leidžiantis dalyvavimo praktiškai cirkuliuoti įprastoje galerijų, parodų, meno rinkos sistemoje. Tačiau ji taip pat gali būti ir priemonė ne reprodukuoti, bet atlikti projektą kitame kontekste. Dalyvavimo praktikoje tam ypač palanki forma yra žodinis pasakojimas, todėl, kad jis neturi tokio tariamai objektyvaus ryšio su tikrove, kaip kad fotografija ar video-filmas. Subjektyvios žodinės ataskaitos veikia atlieka pasakotojo pastangą prisiminti, cituodamos kokią nors estetinio-socialinio įvykio dalį ar aspektą, nei pretenduoja į reprodukciją. Todėl pasakojimas dažnai funkcionuoja kaip gandas, mitas, komentaras ar atkūrimas (Railos, Mikšio projektai), kuris, būdamas apie meno projektą, kartu yra ir jo dalis, pratęsianti jį kituose diskursyviuose laukuose. Tačiau pasakojimas, mitologizavimas ir atkartojimas didesnę reikšmę turi labiau apibrėžtos formos projektuose, kur bet koks dalyvių sandorio pažeidimas ir manipuliacija keičia projekto reikšmę. Tuo tarpu įvairialypėmis dalyvavimo formomis grįstuose projektuose, kur sandoris laisvesnis, o auditorija neapibrėžta, tokie nukrypimai beveik neįmanomi. Kai daugiabalsiškumas yra iš anksto numatyta projekto struktūros dalis, skirtingi pasakojimai nekeičia jo esmės.

**3) Dalyvavimo praktikų atliekamas dvigubas įvykis – socialinis ir estetinis – suteikia menininkui galimybę dalyvauti konkrečiuose socialiniuose procesuose ir tuo pačiu, naudojantis meno sfera, universalizuoti sukauptą patirtį, atplėšti ją nuo konkrečios situacijos ir suteikti jai simbolinę vertę.** Dvigubo įvykio kūrimas yra svarbus aspektas kalbant apie dalyvaujamųjų meninio aktyvizmo praktikų ir pilietinio aktyvizmo skirtį. Nors meninis aktyvizmas yra *ir* pilietinis aktyvizmas, tačiau šalia to jis naudojasi ir papildomais – meno sferos – sklaidos, išsaugojimo, vertinimo kanalais ir procedūromis. Meno sfera tokiam projektui ne tik gali suteikti sąlyginai daugiau regimumo, bet ir leidžia suformuoti universalesnį, nuo vienos konkrečios problemos atsietą pranešimą.

Kita vertus, galimybė realizuoti savo pasiekimus estetinėje plotmėje gali sumažinti menininko juntamą įsipareigojimą įgyvendinti konkrečius politinius tikslus. Tačiau tai nereiškia, kad politiškai (socialiai) angažuojamam meno projektui

pakanka būti „pusiau pabaigtu“ vienoje ir kitoje (socialinėje ir estetineje) plotmėje. Jeigu meno projektui pavyksta inspiruoti tolesnes socialines iniciatyvas, tai leidžia pasidalinti atsakomybe už socialinio įvykio plėtotę, net jeigu skirtingų iniciatyvų tikslai ir veiksmo būdai nesutampa. Tuo tarpu naudodamasis „meniniais įgaliojimai“ aktyvistinis meno projektas gali eksperimentuoti, tirti, archyvuoti, susieti skirtingus reiškinius ir priemones, ir taip pasiūlyti naujas estetines ir juslines formas ir meno žiūrovui, ir socialinio įvykio stebėtojiui.

**4) Dalyvavimo praktikoms šiuolaikiniame mene dažnai būdingas pramogos aspektas. Galima teigti, kad projekto siūloma pramoga yra (nebūtinai įsisąmoninta) priemonė atlyginti projekto dalyviams už jų, dažniausiai neapmokamą, dalyvavimo darbą.** Pramogos ir laisvalaikio šventiškumas, lydintis savanorišką dalyvavimą meno projektuose, leidžia išvengti išnaudojimo klausimų, kurie, paradoksalu, dažniau kyla, kai kalbama apie apmokamą dalyvių darbą, nei apie savanorišką ar atliekamą galerijos žiūrovų.

Pramogos ir laisvalaikio reikšmei dalyvaujamojo meno teorijose skiriama mažai dėmesio (pramoginis aspektas tampa nebent kritikos objektu). Claire Bishop, kalbėdama apie deleguotus performansus, aptaria ryšį tarp darbo, išnaudojimo ir jo teikiamo malonumo iš psichoanalizės perspektyvos – turėdama omenyje daugiau individualaus pasitenkinimo formą nei kolektyvinę pramogą. Tačiau analizuojant dalyvavimo praktikas mene, kaip nuo bendrųjų šiuolaikinės gamybos tendencijų neatsiejamą reiškinį, matyti, kad pramoginis aspektas koreliuoja, viena vertus, su pramogų ekonomikos plėtra, kita vertus, su nykstančia skirtimi tarp darbo ir laisvalaikio.

Nesunku pastebėti, kad pramoga yra beveik būtinas sudedamasis elementas projektuose, naudojančiuose neribotą savanorišką įsitraukimą ir darbą, ir kur kas mažiau – tuose, kurie grindžiami ekonominiais sandoriais ar simboliu nauda bendruomenei. Todėl pramoga yra beveik neatskiriama nuo daugumos projektų Lietuvos kontekste, kur dalyvių darbas retai apmokamas dėl dažnai mažo meno projektų biudžeto. Pramoga naudojama kaip dalyvių pritraukimo ir tam tikros kompensacijos priemonė, tačiau kartu ji gali būti ir politinis teiginys, kaip „Protesto laboratorijoje“, kur viešai leidžiamas laisvalaikis tampa viešosios erdvės kūniškumo manifestacija, papildančia aktyvistinę žygio dvasią.

Pramoga kažkuo daugiau nei vien kompensaciniu mechanizmu tampa tada, kai dalyvavimo praktikos ne tiesiog integruoja plepų parodos atidarymo šventiškumą kaip sau pakankamą estetinę patirtį, bet kai įgyvendina ją kaip konkrečių socialinių praktikų repliką („Flash baro“ projektas ant Tauro kalno) ar paverčia kita forma („Tylėjimai“). Be abejo, pramoginis aspektas gali turėti ir platesnę kultūrinę funkciją – kaip priemonė mažinti įtampas ir ugdyti platesnės visuomenės prielankumą meno ir kultūros projektams. Tačiau jis gali tapti ir kraštutinio individualizmo raiška, kai pasinaudodamos turima galia ir suteiktais įrankiais meno institucijos kuria elitinę, uždaram ratui skirtą pramogą.

**5) Politiškai efektyviomis galima vadinti tas dalyvaujamojo meno praktikas, kurios ne tik tęsia tam tikrą socialinį ar meninį performansą, bet kartu bent iš dalies siekia įsteigti naujas konvencijas, bendruomenes ar formas, t. y. būti politiniu veiksmu.** Remiantis Cvejič ir Vujanovič pasiūlytu apibrėžimu, politinis veiksmas įmanomas tada, kai vietoj vienu konvencijų siekiama įsteigti kitas (taigi siūlomos naujos formos ir diskursai) ir jas įtvirtinti (paversti performatyviomis). Net ir diskutuodami apie politines temas, meno projektai ne visada būna politiniai savo forma – nors tai nebūtinai reiškia, kad jie yra mažiau paveikūs kaip meno kūriniai.

Kūrybinės priemonės, kurios *a priori* regisi griaunančios ir kritinės, kaip antai parodija ar intervencija, nebūtinai laiduoja politinį efektyvumą. Pavyzdžiui, iš atliktos ŠMC TV projekto analizės matyti, kad nors ir naudodamasis parodija, projektas nepasiūlė naujų formų ir televizijos sampratų, bet veikiau pasinaudojo esama struktūra ir žanrais tam, kad sukurtų individualizuotą, siauram ratui skirtą pramogą, ir taip tik pakartotinai idealizavo pramoginį televizijos diskursą.

Politisnis efektyvumas priklauso ir nuo sociopolitinio konteksto: vienur tas pats meno projektas gali būti įprastos praktikos citata (taip atrodo daugelis Lietuvos dalyvaujamųjų projektų Vakarų kontekste), kitur jis gali būti steigiamasis veiksmas.

Disertacijoje suformuotas koncepcinis modelis, leidžiantis į dalyvavimo praktikas mene pažvelgti per gamybos ir veiksmo santykio prizmę, yra ne tik teorinis konstruktas, bet ir instrumentas meno kritikams, kurie, vertindami daly-

vaujamuosius projektus yra priversti atsižvelgti ir į vizualaus meno lauko, ir dažnai – socialinius ir etinius lūkesčius, nepaisant to, kad konkretus projektas gali, regis, visiškai ignoruoti vizualiąją pusę ar remtis savita profesine etika. Todėl viliuosi, kad čia pristatytas ir pritaikytas analizės modelis padės atsakyti ir į praktinius klausimus: į ką atkreipti dėmesį vertinant dalyvavimo praktikas, ką laikyti jų sudedamąja dalimi, ką privilegijuoti – estetinę ar socialinę pusę, kokią reikšmę teikti dokumentacijai, kaip pasinaudoti žodiniiais ir vaizdiniais šaltiniais, kaip susieti skirtingas projekto formas ir panašiai.



## LITERATŪROS SĄRAŠAS

- 1968–1989. *Political Upheaval and Artistic Change* (Claire Bishop, Marta Dziewańska, eds.), Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2011.
- 90ies. *Contemporary art in Latvia* (ed. by Ieva Astahovska), Riga: LCCA, 2010.
- Agamben Giorgio, *The Man Without Content* (transl. From Italian by Georgia Albert), Stanford University Press, 1999.
- Andrejevic Mark, *Reality TV: The Work of Being Watched*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.
- Arendt Hannah, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Arendt Hannah, *Žmogaus būklė* (iš anglų k. vertė Aldona Radžvilienė ir Arvydas Šliogeris), Vilnius: Margi raštai, 2005.
- Art and Social Change: A Critical Reader* (ed. by Will Bradley), Tate Publishing, 2007.
- Austin J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, 1962.
- Beech Dave, „Don't Look Now! Art after the Viewer and beyond Participation“, in *Searching for Art's New Publics* (ed. by Jeni Walwin), Intellect, 2010, p. 26–28.
- Bishop Claire, „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October*, Fall 2004, No. 110, p. 51–79.
- Bishop Claire, „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“, in: *Artforum*, February 2006, XLIV, No. 6, [interaktyvus]: <http://artforum.com/inprint/id=10274>, [žiūrėta 2008-07-23].
- Bishop Claire, „Paweł Althamer / Nowolipie Group“, in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds.), London: ICA, 2008, p. 18–21.
- Bishop Claire, Boris Groys, „Bring the Noise“, in *Tate Etc.*, Summer 2009, Issue 16, [interaktyvus]: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>, [žiūrėta: 2009-10-01].
- Bishop Claire, „Participation and Spectacle: Where Are We Now?“, in: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. By Nato Thompson), Creative Time Books, The MIT Press, 2012, p. 34–45.

- Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
- Blašćák Fedor, „Public Space“, in *Atlas of Transformation*, transit.cz, 2010, p. 505–508.
- Blom Ina, *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture*, Sternberg Press, 2007.
- Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics* (transl. from French by Simon Pleasance, Fronza Wood), Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2002.
- Bryan-Wilson Julia, „Occupational Realism“, in *TDR: The Drama Review*, Vol. 56, No. 4, Winter 2012 (T216), p. 32–48.
- Butler Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, Routledge, 1993.
- Butler Judith, „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“, in *eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies*, 09 2011, [interaktyvus]: <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>, [žiūrėta: 2013-08-23].
- Citvarienė Daiva, *Ideologiniai Lietuvos meno diskurso pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje* (daktaro disertacija), Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2008.
- Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945* (Blake Stimson, Gregory Sholette, eds.), University of Minnesota Press, 2007.
- Cvejič Bojana, Ana Vujanovič, *Public Sphere by Performance*, Berlin: b\_books, Paris: Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2012.
- Daubaraitė Jurga, Erika Grigoravičienė, „Įvaizdinta ir naikinama lytis: šiuolaikinių Lietuvos menininkų poros“, in *Pažymėtos teritorijos*, Vilnius: Tyto Alba, 2005, p. 105–133.
- Dezeuze Anna, „An Introduction to ‚do-it-yourself‘ artwork“, in *The ‚do-it-yourself‘ artwork: Participation from Fluxus to New Media* (ed. by Anna Dezeuze), Manchester University Press, 2010, p. 1–21.
- De Certeau Michel, *The Practice of Everyday Life* (transl. from French by Steven Rendall), University of California Press, 1984.
- Fischer-Lichte Erika, *Performatyvumo estetika* (iš vokiečių k. vertė Austėja Merkevičiūtė), Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.

- Foster Hal, „Chat Rooms“, in *Participation* (ed. by Claire Bishop), Mass.: The MIT Press, London: Whitechapel, 2006, p. 190–195.
- Foster Hal, „(Dis)engaged Art“, in *Right About now: Art and Theory since the 1990s* (Margriet Schavemaker, Mischa Rakier, eds.), Amsterdam: Valiz, 2007, p. 73–85.
- Gielen Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam: Valiz, 2010.
- Green Charles, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, 2001.
- Hardt Michael, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 2000.
- Hardt Michael, Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, London: Penguin Books, 2006.
- Hardt Michael, Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- Holmes, Brian, „The Oppositional Device, or, Taking Matter into Whose Hands?“, in: *Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, eds.), Black Dog Publishing, 2007, p. 35–41.
- Holmes Brian, „Eventwork: The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movements“, in: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. by Nato Thompson), Creative Time Books, The MIT Press, 2012, p. 72–85.
- Hohlfeldt Marion, „Strategies for Participation: The Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) under the Sign of Games“, in *Strategies de Participation*, Grenoble: Le Magasin, 1998, p. 37–46.
- Jackson Shannon, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, 2011.
- Kaizen William, „Live on Tape: Video, Liveness and the Immediate“, in *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (ed. by Tanya Leighton), Tate Publishing, Afterall, 2008, p. 258–272.

- Kester Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.
- Kester Grant H., „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art“, in: *Theory in Contemporary Art since 1985*, (Zoya Kocur, Simon Leung, eds.), Blackwell Publishing, 2006, p. 76–88.
- Kester Grant H., *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham and London: Duke University Press Books, 2011.
- Kravagna Christian, „Working on the Community: Models of Participatory Practice“, in: *The ‚do-it-yourself‘ artwork: Participation from Fluxus to New Media* (ed. by Anna Dezeuze), Manchester University Press, 2010, p. 240–256.
- Kultūros animacija: metodinė priemonė* (sud. Rasa Žukienė, Rūta Mažeikienė, Lina-ra Dovydaitytė), Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2007.
- Kwon Miwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, 2004.
- Laermans Rudi, „Artistic Collaboration and the Promises of Communalism“, lecture, 23.02.2011, in *Tanzquartier Wien* [interaktyvus]: fabricofrust.files.wordpress.com/2012/05/vortrag\_rudi\_laermans\_tqw3.pdf, [žiūrėta: 2013-03-29].
- Laermans Rudi, „‘Being in common’: Theorizing artistic collaboration“, in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts, Special Issue: On Labour*, Vol. 17, Issue 6, 2012, p. 94–102.
- Lehmann Hans-Thies, *Postdraminis teatras* (iš vokiečių k. vertė Jūratė Pieslytė), Vilnius: Menų spaustuvė, 2010
- Lind Maria, „The Collaborative Turn“, in *Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, eds.), Black Dog Publishing, 2007, p. 15–31.
- Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. by Nato Thompson), The MIT Press, 2012.
- Lotringer Sylvère, „Foreword: We, the Multitude“, in Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (transl. from

- Italian by Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andrea Casson), Semiotext(e), 2004.
- Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (ed. by Suzanne Lacy), Bay Press, 1994.
- Miessen Markus, Chantal Mouffe, „Democracy Revisited (In Conversation with Chantal Mouffe)“, in Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, 2010, p. 105–160.
- Miessen Markus, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, 2010.
- Miles Malcolm, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Routledge, 1997.
- Möntmann Nina, *Kunst als Soziale Raum*, Verlag der Buchhandlung König, 2002.
- Participation* (ed. by Claire Bishop), Cambridge, Mass.: The MIT Press, London: Whitechapel, 2006.
- Penzin Alexei, Paolo Virno, „The Soviets of the Multitude: On Collectivity and Collective Work“, in *Mediations: Journal of the Marxist Literary Group*, Fall 2010, Vol. 25, No. 1, p. 81–92.
- Phelan Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 2005.
- Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, 2012.
- Popper Frank, *Art – Action and Participation*, London: Studio Vista, 1975.
- Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (Paolo Virno, Michael Hardt, eds.), Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1969.
- Recuperating the Invisible Past* (ed. by Ieva Astahovska), Riga: LCCA, 2012.
- Ridout Nicholas, „Performance in the Service Economy: Outsourcing and Delegation“, in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds.), London: ICA, 2008, p. 126–131.
- Searching for Art's New Publics* (ed. by Jeni Walwin), Intellect Ltd., 2010.
- Šapoka Kęstutis, „‘Estetiškumas’ ir ‘socialumas’ šiuolaikiniame Lietuvos mene“, in *Kultūros barai*, Vilnius, 2008, Nr. 3 (521), p. 41–50.
- Šapoka Kęstutis, „Antimuziejus kaip procesuali atmintis: Alytaus avangardizmo atvejis“, in *Lietuvos kultūros tyrimai 2: Muziejai, paveldas, vertybės*, LKTI, 2012, p. 32–46.

- Šarūnas Tadas, *Naujosios medijos ir politinis aktyvizmas* (magistro darbas), Vilniaus universitetas, 2006, [interaktyvus]: [vddb.library.lt/obj/LT-eLABa-0001:E.02~2006~D\\_20090908\\_192044-54905](http://vddb.library.lt/obj/LT-eLABa-0001:E.02~2006~D_20090908_192044-54905), [žiūrėta: 2013-03-20].
- Taking Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson, eds.), Black Dog Publishing, 2007.
- The 'do-it-yourself' artwork: Participation from Fluxus to new Media* (ed. by Anna Dezeuze), Manchester University Press, 2010.
- Thompson Nato, „Living as Form“, in *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011* (ed. by Nato Thompson), Creative Time Books, The MIT Press, 2012, p. 16–33.
- Trakšelytė Aušra, *Įvietintas vaizduojamasis menas: teorinis diskursas ir raiška Lietuvos šiuolaikiniame mene: daktaro disertacija*, Vilniaus dailės akademija, 2012.
- Trakšelytė Aušra, „Vietos specifikos samprata ir problemiškas šiuolaikinėje Lietuvos dailėje“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 53: *Kūrinys kontekste*, 2009, p. 55–70.
- Trakšelytė Aušra, „Įvietinto šiuolaikinio meno teorinis diskursas“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 64: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, 2012, p. 123–134.
- Trilupaitytė Skaidra, „Kas skaičiuoja nepriklausomo meno dešimtmečius?“, in *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.* (sud. Vytautas Michelkevičius ir Kęstutis Šapoka), Vilnius: LTMKS, 2011, p. 30–57.
- Tumpytė Dovilė, „Aktualiojo meno raktažodžiai: tarpdiscipliniškumas, medijos ir reliacinė estetika“, in: *Balsas.cc*, 2005-10-17, [interaktyvus]: <http://www.balsas.cc/aktualiojo-meno-raktazodziai/>, [žiūrėta 2008-07-17].
- Virno Paolo, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (transl. from Italian by Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andrea Casson), Semiotext(e), 2004.
- Žigelytė Lina, „Querying the Memory of Place by Making Sense of the Pro-Test Lab in Vilnius“, in *European City* [interaktyvus]: [www.evropskemesto.cz/](http://www.evropskemesto.cz/)

cms/index.php?option=com\_content&task=view&id=635, [žiūrėta: 2013-03-01].

Žukauskaitė Audronė, „Performatyvus menas ir politinis įvykis: Nomedos ir Gedimino Urbonų atvejis“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, 2010, p. 195–203.

## ŠALTINIAI

„Aistės Kisarauskaitės projektas „Opus citatum“ Lazdynuose“, in *artnews.lt*, 2014-03-19, [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/aistes-kisarauskaites-projektas-opus-citatum-lazdynuose-23000>, [žiūrėta: 2014-04-27].

*Alytaus bienalė*, [interaktyvus]: <http://www.alytusbiennial.com/>, [žiūrėta: 2014-01-20].

*Alytaus dailės mokykla: 35 pasipriešinimo metai* (sud. Redas Diržys, Asta Satsionytė), Kitos knygos ir Alytaus dailės mokykla, 2013.

Andriuškevičius, Alfonsas, Artūras Raila, „Nesu joks politinis menininkas. Su Artūru Raila kalbasi Alfonsas Andriuškevičius“, in *Šiaurės Atėnai*, 2003-03-08, Nr. 643.

Andriuškevičius Alfonsas, Evaldas Jansas, „Nemaudžia nei kepenų, nei sąžinės“ (interviu), in *Emisija 2004 – ŠMC* (sud. Linara Dovydaitytė), Vilnius: ŠMC, 2005, p. 74–75.

Andriuškevičius Alfonsas, „Meno medžiaga: nuo dožų iki automobilininkų“, in *Lietuvių dailė: 1996–2005*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 164–167.

„A. Matelis gina būsimą kino teatrą“, in *balsas.lt*, 2007-04-23, [interaktyvus]: <http://www.balsas.lt/naujiena/88536/a-matelis-gina-busima-kino-teatra>, [žiūrėta: 2013-11-08].

„Ar tikrai nebėra Itakės? Jono Meko ir Vytauto Landsbergio pašnekesys apie meną ir politiką“ (iš anglų k. vertė Lolita Jablonskienė), in *Kultūros barai*, 2014, Nr. 1, p. 17–25.

- „Artūras Raila, Pompa menui – menas pompai“, in *Kasdienybės kalba* (sud. Algis Lankelis), Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1996.
- „Artur Żmijewski and Them (2007)“, in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds.), London: ICA, 2008, p. 98–107.
- Bajarkevičius Tautvydas, „Troleibusas Nr. 0 – kelionė įgarsintais Vilniaus dienoraščiais“, in *balsas.cc*, 2006-11-05 [interaktyvus]: <http://www.balsas.cc/troleibusas-nr-0-%E2%80%93-kelione-igarsintais-vilniaus-dienorascais/>, [žiūrėta: 2013-11-26].
- Bishop Claire, „No pictures please: The Art of Tino Sehgal“, in *Artforum*, May 2005, Vol. 43, No. 9, p. 215–217.
- Bommarito Paola, „Politics and Poetics of Displaying. Behind the White Curtain by Darius Mikšys, an unconventional press review“, in *roots-routes.org* [interaktyvus]: <http://www.roots-routes.org/2012/09/30/8137/>, [žiūrėta: 2013-12-05].
- „Butas'99“: projekto aprašymas, in *Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga* [interaktyvus]: <http://letmekoo.lt/index.php/pageid/688/articlepage/0/articleid/77>, [žiūrėta 2007-09-15].
- Cildo Meireles* (ed. by Paulo Herkenhoff), Phaidon Press, 1999.
- Citvarienė Daiva, „Menas, politika ir naujoji paradigma“, in: *Dailė*, 2004, Nr. 1, p. 4–5.
- Citvarienė Daiva, „Šiuolaikinio meno kontekstai – nauji iššūkiai XXI amžiuje“, in *Inter-studia humanitatis*, Nr. 2: *Meno pasaulis: uždaras sociumas ar neribotos galimybės* (sud. Virginijus Kinčinitis), Šiauliai, 2005, p. 41–49.
- „Chaotiškai, gyvai: svečiuose pas menininkus“, in *ore.lt*, 1999-09-20 [interaktyvus]: [http://www.ore.lt/t\\_butas.html](http://www.ore.lt/t_butas.html), [žiūrėta: 2013-12-03].
- Cool Places: VII Baltijos šalių meno trienalės katalogas* (sud. Kęstutis Kuizinas), Vilnius: ŠMC, 1998.
- C.R.I.S.I., [interaktyvus]: <http://crisiproject.org/>, [žiūrėta: 2013-09-02].
- Čepauskaitė Austėja, „Dūris sėkmės ideologijai: ŠMC TV ir jos kūrėjai“, in: *7 meno dienos*, 2005-02-25, Nr. 650.



- Červiakov Vitalij, *Tiesiai per aplinkui. Apie (pasi)vaikščiojimų patirtis*: magistrinio darbo esė, Vilniaus dailės akademija, 2013.
- „Dariaus Mikšio projekto „Už baltos užuolaidos“ repeticija ŠMC“, in *artnews.lt*, 2011-04-13 [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/dariaus-miksio-projekto-„uz-baltos-uzuolaidos“-repeticija-smc-10557>, [žiūrėta: 2013-12-05].
- Davis Ben, „Photos for Tino“, in *artnet* [interaktyvus]: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/tino-sehgal1-7-10.asp>, [žiūrėta: 2014-03-12].
- Deller Jeremy, „The Battle of Orgreave“, in *Participation* (ed. Claire Bishop), Cambridge, Mass.: The MIT Press, London: Whitechapel, 2006, p. 146–147.
- Diržys Redas, „Ar atiduosime Vilnių Baltarusijai? Pirmoji Alytaus bienalė „Atsargiai! Politika!“, in *7 meno dienos*, 2005-09-09, Nr. 674.
- Diržys Redas, „Politinis performansas kaip kultūrinio pasipriešinimo veiksmas“, in *Šiaurės Atėnai*, 2008-04-25, Nr. 890.
- Diržys Redas, „Kam reikalingas Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje“, in *Kultūros barai*, 2011, Nr. 3, p. 26–28.
- Diržys Redas, „Alytaus meninė savimonė po 1990-ųjų“, in *(Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.* (sud. Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka), Vilnius: LTMKS, 2011, p. 100–113.
- „Discussion with Donelle Woolford at the ICA“, in *Double Agent* (Claire Bishop, Silvia Tramontana, eds.), London: ICA, 2008, p. 78–91.
- Emisija 2004 – ŠMC*: katalogas (sud. Linara Dovydaitytė), Vilnius: ŠMC, 2005.
- Flash Bar*, [interaktyvus]: <http://www.flashinstitut.com/index.php>, [žiūrėta: 2014-01-20].
- Frank Peter, „Menas dėl gyvenimo“ (versta iš *Kunstforum*, 1991, Nr. 115, vert. Vita Gruodytė), in *Šiaurės Atėnai* 1992-10-16, p. 3.
- Friedman Ken, „Vytautas Landsbergis ir Fluxus“ (versta iš *Siksi – Nordic Art Review*, 1992, Nr. 1), in *Šiaurės Atėnai*, 1992-10-16, p. 3.

- Gajauskas Auridas, Algis Lankelis „Pokalbis su Algiu Lankeliu apie kasdienybę, politiką ir meną, kurį verta remti“, in *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 29–32.
- Grigoravičienė Erika, „Šiuolaikinis Lietuvos menas: temos ir technologijos“, in *Emisija 2004 – ŠMC* (sud. Linara Dovydaitytė), Vilnius: ŠMC, 2005, p. 15–17.
- Grigoravičienė Erika, „Tarpdiscipliniškumas: nuo multimedia prie kritinio diskurso“, in *LTMKS tinklalapis* [interaktyvus]: <http://letmekoo.lt/index.php/pageid/201/articlepage/0/articleid/26>, [žiūrėta: 2008-09-10].
- Ibrahim Dina, „Immaterial Art“, in *Contemporary Practices: Visual Arts from the Middle East*, Vol. X, p. 62–65.
- Jablonskienė Lolita, „Trys „d“, in: *Emisija 2004 – ŠMC* (sud. Linara Dovydaitytė), Vilnius: ŠMC, 2005, p. 46–47.
- Jackūnas Žibartas, „Viešojo intereso gynimas ar profanacija?“, in *Kultūros barai*, Nr. 12, 2013, p. 2–8.
- Jensen Dane, Lindsey Westbrook, „I Was a Tino Sehgal Interpreter“ (As Told by Work-Study Students at the CCA Wattis Institute), in *California College of the Arts* [interaktyvus]: <https://www.cca.edu/news/2013/04/15/i-was-tino-sehgal-interpreter>, [žiūrėta: 2014-03-12].
- „Judėjimo „Už Lietuvą be kabučių“ atsakymas p. Arthurui Simonsenui“, [interaktyvus]: [www.vilma.cc/LIETUVA/en\\_index.php?l=LT&mid=187&nid=511](http://www.vilma.cc/LIETUVA/en_index.php?l=LT&mid=187&nid=511), [žiūrėta: 2013-03-04].
- Juocevičiūtė Eglė, Jolanta Marcišauskytė-Jurašienė, Danutė Gambickaitė, „A Conversation by the White Curtain“, in *Studija*, 2011, Nr. 3 (78), p. 36–39.
- Juodytė Aurelija, „Apie televiziją, arba Pokštas kaip pramogos kritika“, in *Šiaurės Atėnai*, 2004-10-09, Nr. 720.
- Kadziauskas Giedrius, „Lietuva“ – viešojo intereso falsifikacija“, in *delfi.lt*, 2006-08-18, [interaktyvus]: <http://www.delfi.lt/archive/gkadziauskas-lietuva-viesojo-intereso-falsifikacija.d?id=10402618>, [žiūrėta: 2013-11-08].
- Kaprow Allan, „The Event“, in *Theories of Contemporary Art*, Prentice Hall, Inc., 1985.

- Kasdienybės kalba*: katalogas (sud. Algis Lankelis), Vilnius: Soroso šiuolaikinio meno centras Lietuvoje, 1996.
- Kleinaitė Indrė, „Kodėl pasirašiau peticiją už „Lietuvos“ kino teatrą?“, in *delfi.lt*, 2006-09-01, [interaktyvus]: [www.delfi.lt/archive/ikleinaite-kodel-pasirasiau-peticija-uz-lietuvos-kino-teatra.d?id=10567436](http://www.delfi.lt/archive/ikleinaite-kodel-pasirasiau-peticija-uz-lietuvos-kino-teatra.d?id=10567436), [žiūrėta: 2013-03-29].
- „Kongress 2011/Different Protest is Possible: Pro-test Lab“, in *Recht auf Stadt. Plattform für stadtpolitisch Aktive*, [interaktyvus]: [wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Kongress\\_2011/Different\\_protest\\_is\\_possible](http://wiki.rechtaufstadt.net/index.php/Kongress_2011/Different_protest_is_possible), [žiūrėta: 2013-03-01].
- Kreivytė Laima, Artūras Raila, „Pasiūlykite mums naują didįjį naratyvą“, in *7 meno dienos*, 1998-02-20, p. 8.
- Kreivytė Laima, „Kas slepiasi už baltos užuolaidos? Apie Dariaus Mikšio projektą Lietuvos paviljonui Venecijos bienalėje“, in *7 meno dienos*, Nr. 4 (926), 2011-01-28.
- Kreivytė Laima, „Kometa, ryjanti savo uodegą. Sena ir nauja 54-ojoje Venecijos bienalėje“, in *7 meno dienos*, Nr. 24 (946), 2011-06-17.
- Kreuger Anders, Artūras Raila, „Anders Kreuger in Korrespondenz mit Artūras Raila. Als Künstler sprechen. Das Schaffen von Artūras Raila“, in *Dialogue 2: Articulation* (Anders Kreuger, Renate Plöchl, eds.), O.K Centrum für Gegenwartskunst, Oberösterreich, 2000, p. 42–53.
- Kucharskienė Živilė, „Netradicinio meno ir nacionalinio išsivadavimo sąjūdžių sąsajos“, in: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918–1998*, Vilnius: VDA, LMA, 1998.
- Kuizinas Kęstutis, Vytautas Landsbergis, „Laiškai į Lietuvą: interviu su Vytautu Landsbergiu Fluxus parodos Vilniuje išvakarėse“, in *Fluxus menaspokštas: paroda iš Gilberto ir Lilos Silvermanų Fluxus kolekcijos* (sud. Kęstutis Kuizinas), Vilnius: ŠMC, 1996, p. 38.
- Larsen Lars Bang, Raila, Artūras, „Žemės galia“, in *ŠMC interviu*, 2006, Nr. 6, p. 8–10.
- Laužikaitė, Milda, „Artūras Raila – politinis menininkas?“, in *Kultūros barai*, 2003, Nr. 5.

- Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (sud. Linara Dovydaitytė et al.), Vilnius: ŠMC, 2010.
- „Lietuvos paviljonas 54-oje Venecijos bienalėje“, in *cac.lt* [interaktyvus]: <http://cac.lt/lt/exhibitions/past/11/4534>, [žiūrėta: 2013-12-04].
- Lovink Geert, Nomedas & Gediminas Urbonas, „Hacking Public Spaces in Vilnius“, in *Institute of Network Cultures*, [interaktyvus]: [networkcultures.org/wpmu/weblog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in-vilnius/](http://networkcultures.org/wpmu/weblog/2005/06/22/hacking-public-spaces-in-vilnius/), [žiūrėta: 2013-03-01].
- Lubytė Elona, Algis Lankelis, „Projektas „Butas’99“, in *7 meno dienos*, Nr. 37 (395), 1999-09-17, p. 1, 8.
- Lubytė Elona, „Šiuolaikinis menas abipus baltos užuolaidos. 54-ajai Venecijos bienalei pasibaigus“, in *Naujasis židinys-Aidai*, 2011, Nr. 8, p. 528–537.
- Ludavičienė Jurgita, „Spąstai išrinktiesiems“, in *Šiaurės Atėnai*, Nr. 40 (481), 1999-10-23, p. 6.
- Malašauskas Raimundas ir „Marijos nostalgija“, „Menininko portretas“, in *Linija*, 1998 m. pavasaris, Nr. 1 (9), p. 75–83.
- Malašauskas Raimundas, „Glosarijus (ABC – Avangardas 1999)“, in *Literatūra ir menas*, 2000-01-08, p. 8.
- Marcišauskytė-Jurašienė Jolanta, „Apie vaikščiojimą kaip mąstymo būdą. Vitalij Červiakov „Tylėjimai“, in *artnews.lt* [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/apie-vaiksciojima-kaip-mastymo-buda-vitalij-cerviakov-tylejimai-%E2%98%BC-19290>, [žiūrėta: 2013-11-19].
- „Marina Abramović: The Artist Is Present“, in *moma.org* [interaktyvus]: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>, [žiūrėta: 2013-12-02].
- Mažeikis Gintautas, „Alternatyvus pilietinis ugdymas – moralinei revoliucijai“, in *Park@s, Literatūros ir meno priedas*, 2006-06-30, Nr. 3102.
- „Meno nusikaltimo rekonstrukcija“, in *ŠMC Interviu*, 2006, Nr. 6, p. 14–16.
- Meškauskaitė, Audronė, „Nomedas ir Gediminas Urbonas. Medijomis laisvės ir utopijos link“, in *Bernardinai.lt*, 2008-10-30, [interaktyvus]: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/-/3537>, [žiūrėta: 2013-11-08].

- Mikailionis Vaclovas, „Mitologinis Vilnius“, I–VIII dalys, in *alkas.lt* [interaktyvus], [žiūrėta: 2013-11-06].
- Mikšionienė, Rūta, „Egzotiškas medis gali vesti vaisius ir Lietuvoje“, in *Mūzų malūnas, Lietuvos ryto priedas*, Nr. 10 (481), 2001-03-13, p. 2.
- Narušytė, Agnė, „Meno įpročių klibinimas“, in *7 meno dienos*, Nr. 23 (945), 2011-06-10.
- NATO sienos*: katalogas, Vilnius: ŠMC, 2001.
- Navikaitė, Dalia, „Apie butus ir meną“, in *Literatūra ir menas*, 1999-10-02, p. 8.
- (Ne)priklausomo šiuolaikinio meno istorijos: savivaldos ir iniciatyvos Lietuvoje 1987–2011 m.* (sud. Vytautas Michelkevičius, Kęstutis Šapoka), Vilnius: LTMKS, 2011.
- O'Reilly Sally, „Do Not Adjust Your Set“, in *Financial Times*, Oct 6, 2006, [interaktyvus]: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/9b457392-537a-11db-8a2a-0000779e2340.html>, [žiūrėta: 2013-09-16].
- Paliušytė Gerda, „Mano balsas dar nėra radijo balsas. Jaunų menininkų projektas ŠMC „The Joy Is Not Mentioned“, in *7 meno dienos*, 2007-10-12, Nr. 772.
- Pankūnaitė Birutė, „Artūras Raila: apsisprendimas pasilikti“, in *Dailė*, 2000, Nr. 2 (36), p. 66.
- „Parinkti pokalbio su Dariumi Mikšiu fragmentai“ (red. Corsaro Michelangelo), in *ŠMC interviu*, 2011, Nr. 18–19, p. 8–11.
- Peticija „Kreipimasis dėl buvusio „Lietuvos“ kino teatro likimo ir su juo susijusio sostinės kultūros politikos formavimo“, [interaktyvus]: [www.culture.lt/peticija](http://www.culture.lt/peticija), [žiūrėta: 2013-03-04].
- Pirimze Project*, [interaktyvus]: <http://pirimze.blogspot.com/p/shortly-about-pirimze.html>, [žiūrėta: 2013-06-01].
- Pro-test Lab*, [interaktyvus]: [www.vilma.cc/LIETUVA](http://www.vilma.cc/LIETUVA), [žiūrėta: 2014-01-20].
- Pšibilskis Liutauras, „Social Observation and Social Participation in Lithuanian Art, Sketch for a Retrospective View“, in *The Others Are Me: The Social Instinct in Lithuanian Art*: catalogue, Krakow: The Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, 2004.

- Pukytė Paulina, „Mano kūrinio nepriėmė į Veneciją... Diskriminacijos analizė“, in *7 meno dienos*, 2011-03-11, Nr. 932 (10).
- Raila Artūras, *Roll Over Museum*, IBID Projects London / Vilnius, Lietuvos dailės muziejus, 2005.
- Rakauskas Romualdas, „Fotovi(t)ražai: Už baltos užuolaidos“, in *Nemunas*, 2011 m. gegužės 26–birželio 1 d., Nr. 19–20.
- Ricupero Cristina, Nomeda ir Gediminas Urbonai, „Aukštai debesyse“, in *ŠMC Inter-  
viu*, 2007, vasara, Nr. 7–8, p. 60–63.
- Ross Millie, „54th Venice Biennale: Behind the White Curtain in the Lithuanian Pavilion“, in *Jotta*, 2011-07-15 [interaktyvus]: <http://www.jotta.com/jotta/article/v2-published/1687/54th-venice-biennale-behind-the-white-curtain-in-lithuanian-pavilion>, [žiūrėta: 2013-12-05].
- Rugys Andrius (PB8), „PB8\_001\_V“: projekto aprašymas, in *PB8* [interaktyvus]: <http://www.pb8.lt/>, [žiūrėta 2007-09-15].
- Sarma Salon: Developing Practices Together*, [interaktyvus]: [http://sarma.be/oralsite/pages/Salon9\\_developingpracticestogether/](http://sarma.be/oralsite/pages/Salon9_developingpracticestogether/), [žiūrėta: 2012-05-06].
- Sau ir kitiems*: parodos katalogas (sud. Liutauras Pšibilskis), (leidėjas nenurodytas), 1995.
- Schuster Aaron, Raimundas Malašauskas, „Broadcast News: An interview with Raimundas Malašauskas about the TV show programmed by the Contemporary Art Centre, Vilnius“, in *Frieze*, April 2007, Issue 106, [interaktyvus]: [http://www.frieze.com/issue/article/broadcast\\_news](http://www.frieze.com/issue/article/broadcast_news), [žiūrėta: 2013-09-25].
- Schuster Aaron, Eglė Budvytytė, Goda Budvytytė, Ieva Misevičiūtė, „The joy is not mentioned: Cats pyjamas playing bingo with you“, in *ŠMC inter-  
viu*, 2008, pavasaris–vasara, Nr. 9–10, p. 14–17.
- Sergijenko Dina, „Judėjimas už „Lietuvos“ kino teatro išsaugojimą – skyla“, in *alfa.lt*, 2007-07-05, [interaktyvus]: <http://www.alfa.lt/straipsnis/142787>, [žiūrėta: 2013-11-08].

- Slater Josephine Berry, „The Ghosts of Participation Past“, in *Mute*, 2 October 2012, [interaktyvus]: <<http://www.metamute.org/editorial/articles/ghosts-participation-past>>, [žiūrėta: 2013-04-15].
- Sodeika Gintaras, Skaidra Trilupaitytė, „Apie Fluxus reikšmę Atgimimo metais, vietinį avangardą bei meno ir politikos sąsajas: su kompozitoriumi, LR kultūros viceministru Gintaru Sodeika kalbasi Skaidra Trilupaitytė“, in *Šiaurės Atėnai*, 2008-06-06, Nr. 895.
- Stoilas Helen, „Audio archive breaks silence on Sehgal“, in *The Art Newspaper*, Issue 246, May 2013, [interaktyvus]: <http://www.theartnewspaper.com/articles/Audio-archive-breaks-silence-on-Sehgal/29428>, [žiūrėta: 2014-03-12].
- Šapoka Kęstutis, „Subjektyvūs pastebėjimai apie projektą „Už baltos užuolaidos“, in *artnews.lt*, 2011-01-31, [interaktyvus]: <http://www.artnews.lt/subjektyvus-pastebejimais-apie-projekta-„uz-baltos-uzdangos“-8869>, [žiūrėta: 2013-12-05].
- Šarūnas Tadas, „ŠMC TV: televizija apie televiziją, medija apie mediją“, in *Balsas.cc*, 2006-01-05, [interaktyvus]: <http://www.balsas.cc/smc-tv-televizija-apie-televizija-medija-apie-medija/>, [žiūrėta: 2013-10-08].
- ŠMC TV log*, [interaktyvus]: [http://cac.lt/tv/lt.php/smc\\_tv\\_log/2111](http://cac.lt/tv/lt.php/smc_tv_log/2111), [žiūrėta: 2014-01-20].
- „ŠMC TV naktis: 2005.XII.15“, in *cac.lt* [interaktyvus]: <http://www.cac.lt/lt/exhibitions/past/05/1396>, [žiūrėta: 2014-01-20].
- The Art of Participation: 1950 to Now* (ed. by Rudolf Frieling), Thames & Hudson, 2008.
- Tiesė pjūvis (93). Tiesė pjūvis 2 (94)*: katalogas (sud. Redas Diržys), Alytus: Alytaus naujienos, 1994.
- Timeline of the Cinema Lietuva: From Art Project to Juridico-political Process*, [interaktyvus]: [issuu.com/oropakstas/docs/2011\\_06\\_14\\_timeline](http://issuu.com/oropakstas/docs/2011_06_14_timeline), [žiūrėta: 2013-03-01].
- Trilupaitytė Skaidra, „Kelios šaltos trienalės temos“, in *Literatūra ir menas*, 1998-10-31.
- Trilupaitytė Skaidra, „Paraleli meninė veikla“, in *Dailė*, 2000, Nr. 2 (36), p. 14–16.

*Troleibuso maršrutas Nr. 0*, [interaktyvus]: <http://www.marsrutai.lt/tinklarastis/1871.aspx>, [žiūrėta: 2013-09-05].

Urbonas Nomeda & Gediminas, *Devices for Action*, MACBA, 2008.

Urbonas Gediminas, „Erdvė, kur susitinka menai, mokslas ir humanitarika“, in *Mokslo Lietuva*, 2013-06-20, Nr. 12 (500), [interaktyvus]: <http://mokslasplius.lt/mokslo-lietuva/2012/2013/08/erdve-kur-susitinka-technologijos-menai-ir-humanitarika/>, [žiūrėta: 2013-11-08].

*Už baltos užuolaidos*: Lietuvos paviljonas 54-ojoje Venecijos bienalėje, parodos ir kolekcijos kūrinių katalogas, Vilnius: ŠMC, 2011.

Vasiliauskaitė Nida, „Apie „viešojo intereso falsifikatorius“ ir Lietuvą“, in *delfi.lt*, 2006-08-19, [interaktyvus]: <http://www.delfi.lt/archive/apie-viesojo-intereso-falsifikatorius-ir-lietuva.d?id=10412386>, [žiūrėta: 2013-11-08].

*Villa Lituania. Nomeda & Gedimins Urbonas*: Lithuanian Pavilion, 52nd International Art Exhibition *La biennale di Venezia* (ed. by Simon Rees), Vilnius: ŠMC, Berlin: Sternberg Press, 2008.

*Žemės galia*, [interaktyvus]: [www.raila.lt](http://www.raila.lt), [žiūrėta: 2014-01-20].

### **Šaltiniai iš archyvų ir nepublikuoti šaltiniai**

Artūro Railos filmai NDG DIC archyve:

*Pompa menui – menas pompai*, 1995.

*Tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti motociklą...*, 1997–1998.

*Po vėliava*, 2000.

*Pagaminta 7-ajame dešimtmetyje Panevėžyje*, 2003.

*Roll Over Museum*, 2004.

ŠMC TV laidos ŠMC archyve:

„II-asis realybės metašou epizodas“, 2004 m. spalio 26 d.

Geriausi „Pravda“ vienos minutės festivalio filmai, 2005 m. kovo 30 d.



Neatrinkti festivalio „Pravda 1 minutė“ filmai – pirmoji laida, 2006 m. gegužės 3 d.

Neatrinkti festivalio „Pravda 1 minutė“ filmai – pirmoji laida kitaip, 2006 m. gegužės 10 d.

„Apie paminklus“, 2005 m. rugsėjo 21 d.

„Marčiurlionis“, 2005 m. sausio 12 d.

„Trečiasis pilotinis ŠMC TV realybės metašou epizodas. Laidą kuria vaikai“, 2004 m. gruodžio 22 d.

„Laida, kurios nebuvo“, 2005 m. birželio 1 d.

„Laida miegančiam žiūrovui“, 2006 m. lapkričio 1 d.

„Sol Le Witt“, 2005 m. gegužės 5 d.

„Workshow“, 2005 m. vasario 9 d.

„Lankos“ (Butas'99), LNK, 1999, DVD, LTMKS archyvas.

PB8, DVD, 2008, NDG DIC archyvas.

„The Joy is not Mentioned“ kartoteka, instaliacijos Vilniaus ŠMC dalis (2007 m. rugsėjo 14–28 d.), ŠMC archyvas.

Wirz Mirjam, *Flash Bar, Vilnius, Pašilaičiai*, DVD, 2007, NDG DIC archyvas.

Érico Mangiono paskaita cikle *Three Uses of The Knife*, Menų spaustuvė, Vilnius, 2013 m. rugsėjo 27 d.

## SANTRUMPOS

LTMKS – Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjunga

NDG – Nacionalinė dailės galerija

NDG DIC – Nacionalinės dailės galerijos Dailės informacijos centras

ŠMC – Šiuolaikinio meno centras

## ILIUSTRACIJOS

### **1–14. Artūro Railos projektai, menininko archyvas:**

- 1–2. „Once You Pop, You Can't Stop“, 1997, ŠMC.
3. ŠMC direktoriaus Kęstučio Kuizino komentaras Artūro Railos kūriniai „Tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti motociklą...“ (1997–1998), atvartas iš Artūro Railos knygos *Roll Over Museum*, 2005.
4. „Dalyvavimas / Vytautė“, 2001, ŠMC.
5. „Roll Over Museum / Live“, 2004, ŠMC.
6. „Roll Over Museum“, 2004.
7. „Roll Over Museum“, 2004, dalyvio Sauliaus Stepulio įrašas Artūro Railos knygoje *Roll Over Museum*, 2005.
8. Projektas parodai *NATO sienos*, 2001, ŠMC.
9. Projektas parodai *NATO sienos*, 2001, dalyviai su menininku.
10. „Mes arba niekas“, 1998, ŠMC.
11. „Po vėliava“, 2000, kadras iš videofilmo.
12. „Paprasti žmonės. Ir nereikia tikėtis, kad Dievai ant žemės vaikšto“, skaitymas pagal Artūro Railos projektą „Po vėliava“, 2012 m. liepos 19 d., ŠMC. Režisierius – Rytis Saladžius, kuratoriai – Virginija Januškevičiūtė ir Kristupas Sabolius.
13. „Žemės galia“, 2005–2012, Frankfurtas.
14. „Žemės galia“, 2005–2012, Vilnius.

### **15–22. Nomeda ir Gediminas Urbonai, „Pro-testo laboratorija“, 2005, projekto archyvas internete <http://www.vilma.cc/LIETUVA/>:**

15. Architektūros studentų klubo žaidimas „Monopolis“, kino teatras „Lietuva“.
16. Vilniaus piliečių akcija „Parduota“, Vilniaus tiltai ir kultūros objektai.
17. Afrikietišku būgnų sesija, kino teatras „Lietuva“.
18. Projekto dalyviai TV pokalbių laidoje.
19. Ekskursija po nebeegzistuojančius Vilniaus kino teatrus.
20. Baras ir „Polifoninis protestas“, kino teatras „Lietuva“.

21. Mados kolekcijos „Ruta Remake“ pristatymas, kino teatras „Lietuva“.
22. Projektas „Pro-testo laboratorija“ kaip Nomedos ir Gedimino Urbonų projekto „Villa Lituania“ dalis, Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje, 2007.

**23–24. Andrius Rugys, arba PB8, „Troleibusas Nr. 0“, projekto „PB8\_001\_V“ dalis, 2006, menininko archyvas.**

**25–27. Vitalij Červiakov, „Tylėjimai“, nuo 2010 m.:**

25. Ėjimo krypčių žemėlapis, menininko archyvas.
- 26–27. Ėjimas pietvakarių kryptimi, Jurijaus Dobriakovo fotografijos.

**28–31. Mirjam Wirz ir kiti, „Flash Bar“, 2006–2008, menininkės archyvas:**

- 28–29. Tauro kalnas, kadrai iš videofilmo.
- 30–31. Baletas Pašilaičių mikrorajone.

**32–34. Eglė Budvytytė, Goda Budvytytė, Ieva Misevičiūtė, „The Joy Is Not Mentioned“, 2007, menininkų archyvas:**

32. Veiksmas Vilniaus gatvėse.
33. Kartoteka, instaliacijos ŠMC dalis.
34. Radijo studija ŠMC.

**35–38. „Butas'99“, kuratorius Algis Lankelis, 1999, LTMKS archyvas:**

35. Plakatas ir žemėlapis.
- 36–37. Dainiaus Liškevičiaus butas, kadrai iš LNK laidos „Lankos“.
38. Patricijos Jurkšaitytės ir Mariaus Puskunigio butas, kadras iš LNK laidos „Lankos“.

**39–41. Darius Mikšys, „Už baltos užuolaidos“, 2011:**

39. Projekto repeticija ir pristatymas ŠMC, ŠMC archyvas.
40. Projekto repeticija ir pristatymas ŠMC, kadras iš Evaldo Janso videofilmo, <http://jansas.tv/darius-miksys-uz-baltos-uzuolaidos-2-smc/>.
41. Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje, ŠMC archyvas.

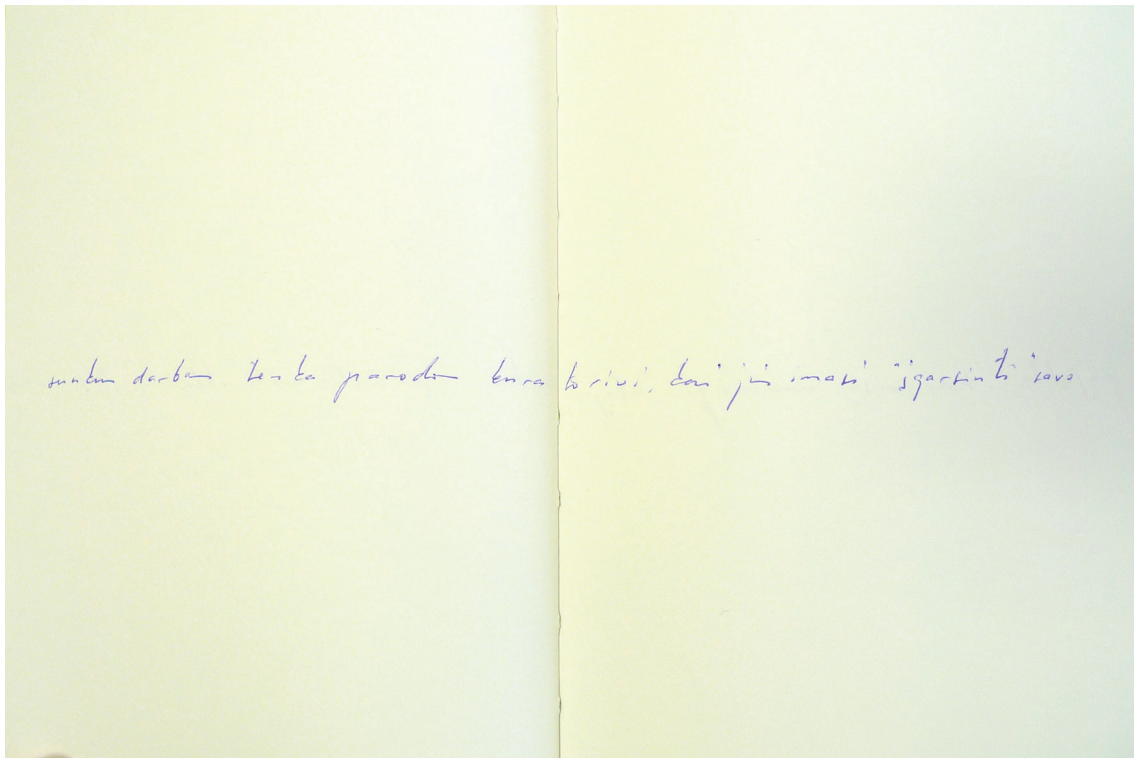
**42–47. ŠMC TV, 2004–2007, ŠMC archyvas:**

- 42. Filmavimas, 2004, fotografas Thomas Manneke, ŠMC archyvas.
- 43. ŠMC TV, „Trečiasis pilotinis ŠMC TV realybės metašou epizodas. Laidą kuria vaikai“, 2004 m. gruodžio 22 d.
- 44. „Workshow“, 2005 m. vasario 9 d.
- 45. „Workshow“, 2005 m. vasario 9 d.
- 46. Kęstučio Šapokos laida, 2006 m. birželio 21 d.
- 47. ŠMC TV pristatymas parodoje „Sattelite of Love“, 2006, Roterdamo kino festivalis, Witte de With meno centras.



1-2. Artūras Raila, „Once You Pop, You Can’t Stop“, 1997, ŠMC





3. ŠMC direktoriaus Kęstučio Kuizino komentaras Artūro Railos kūriniai „Tai yra didelis ir sunkus darbas menininkui įgarsinti motociklą...“ (1997–1998), atvartas iš Artūro Railos knygos *Roll Over Museum*, 2005

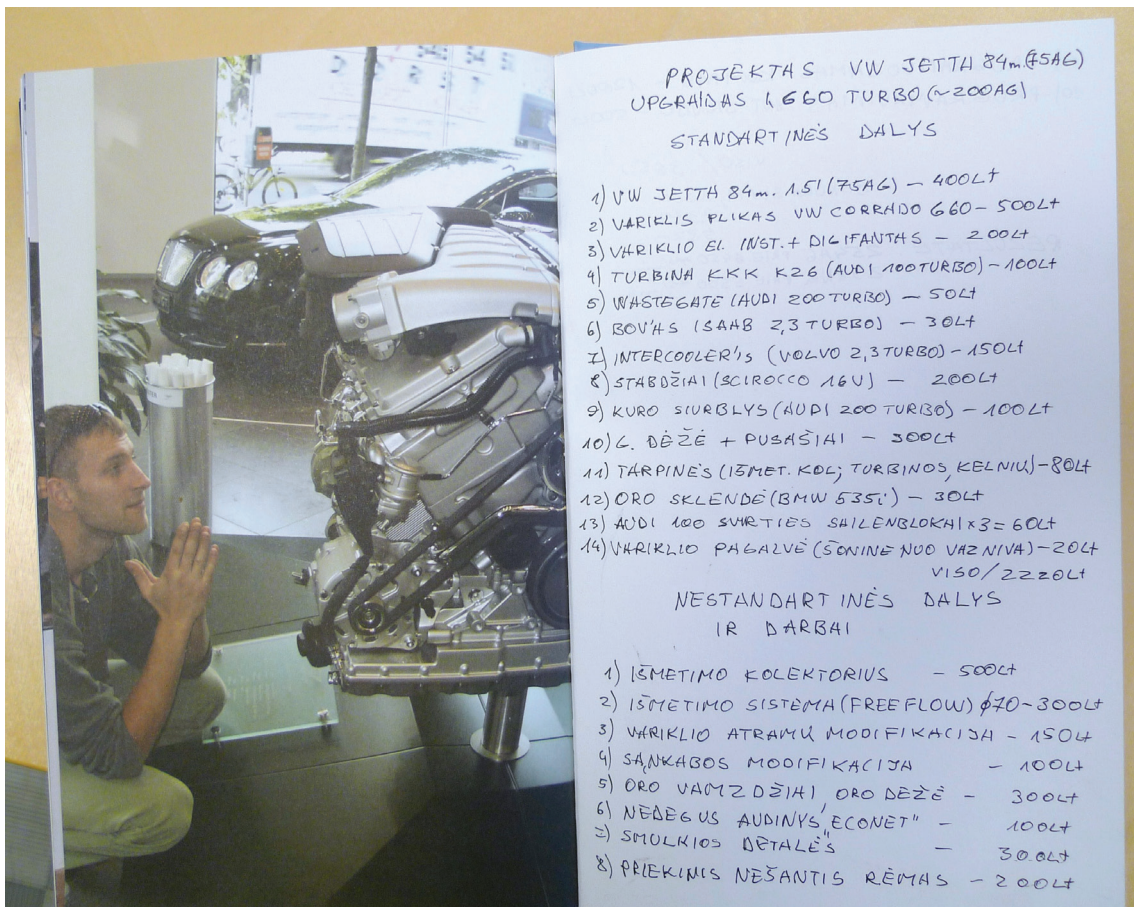
4. Artūras Raila, „Dalyvavimas / Vytautė“, 2001, ŠMC





5-6. Artūras Raila, „Roll Over Museum / Live“, 2004





7. Artūro Railos projekto „Roll Over Museum“ dalyvio Sauliaus Stepulio įrašas Artūro Railos knygoje *Roll Over Museum*, 2005

8. Artūras Raila, projektas parodai *NATO sienos*, 2001, ŠMC





9. Artūras Raila, projekts parodai *NATO sienos*, 2001, dalyviai su menininku

10. Artūras Raila, „Mes arba niekas“, 1998, ŠMC





11. Artūras Raila, „Po vėliava“, 2000, kadras iš videofilmo

12. „Paprasti žmonės. Ir nereikia tikėtis, kad Dievai ant žemės vaikšto“, skaitymas pagal Artūro Railos projektą „Po vėliava“, 2012, ŠMC





13-14. Artūras Raila, „Žemės galia“, 2005-2012





**15–22. Nomeda ir Gediminas Urbonai, „Pro-testo laboratorija“, 2005**

15. Architektūros studentų klubo žaidimas „Monopolis“, kino teatras „Lietuva“

16. Vilniaus piliečių akcija „Parduota“, Vilniaus tiltai ir kultūros objektai





17. Afrikietiškų būgnų sesija, kino teatras „Lietuva“

18. Projekto dalyviai TV pokalbių laidoje





19. Ekskursija po nebeegzistuojančius Vilniaus kino teatrus

20. Baras ir „Polifoninis protestas“, kino teatras „Lietuva“





21. Mados kolekcijos „Ruta Remake“ pristatymas, kino teatras „Lietuva“

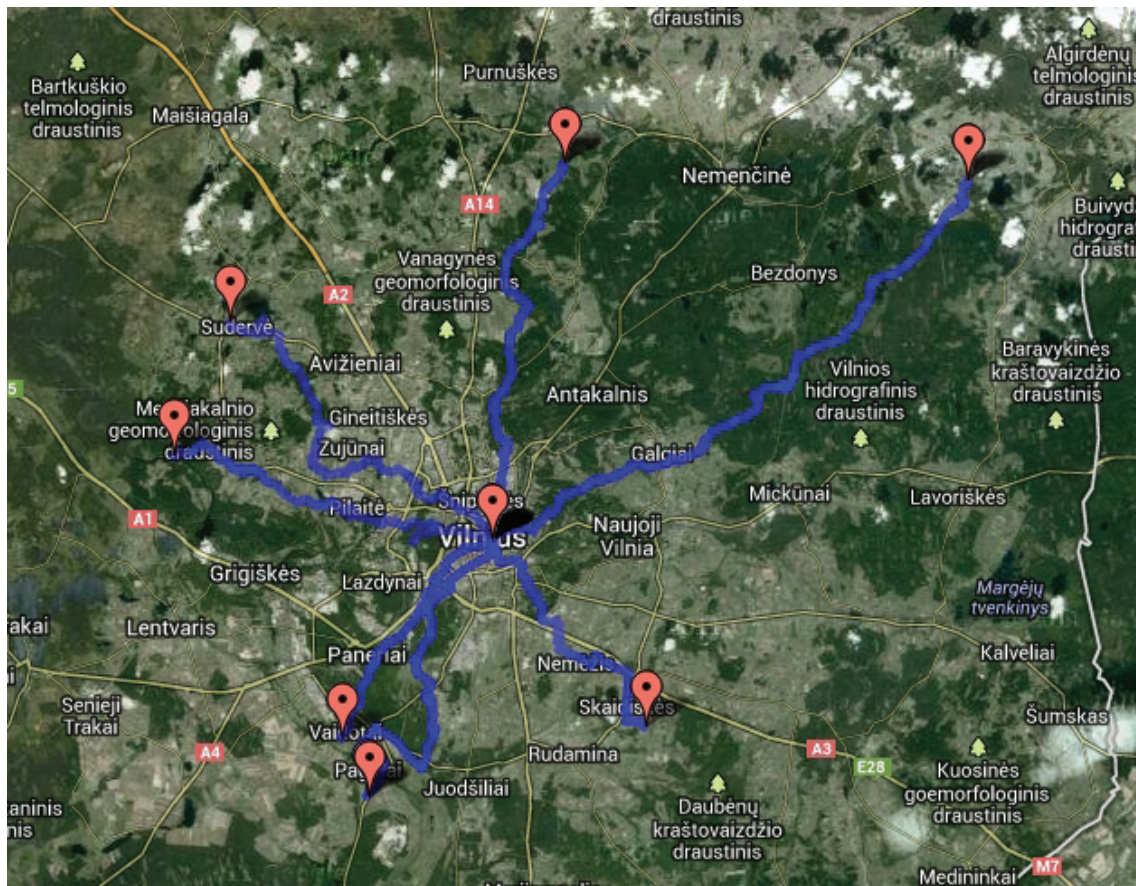
22. Projektas „Pro-testo laboratorija“ kaip Nomedos ir Gedimino Urbonų projekto „Villa Lituania“ dalis, Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje, 2007





23-24. Andrius Rugys, arba PB8, „Troleibusas Nr. 0“, 2006





25. Vitalij Červiakov, „Tylėjimai“, nuo 2010 m., ėjimo krypčių žemėlapis

26. Vitalij Červiakov, „Tylėjimai“, nuo 2010 m





27. Vitalij Červiakov, „TylĒjimai“, nuo 2010 m.

28. Mirjam Wirz ir kiti, „Flash Bar“, 2006–2008, Tauro kalnas



29. Mirjam Wirz ir kiti, „Flash Bar“, 2006–2008, Tauro kalnas

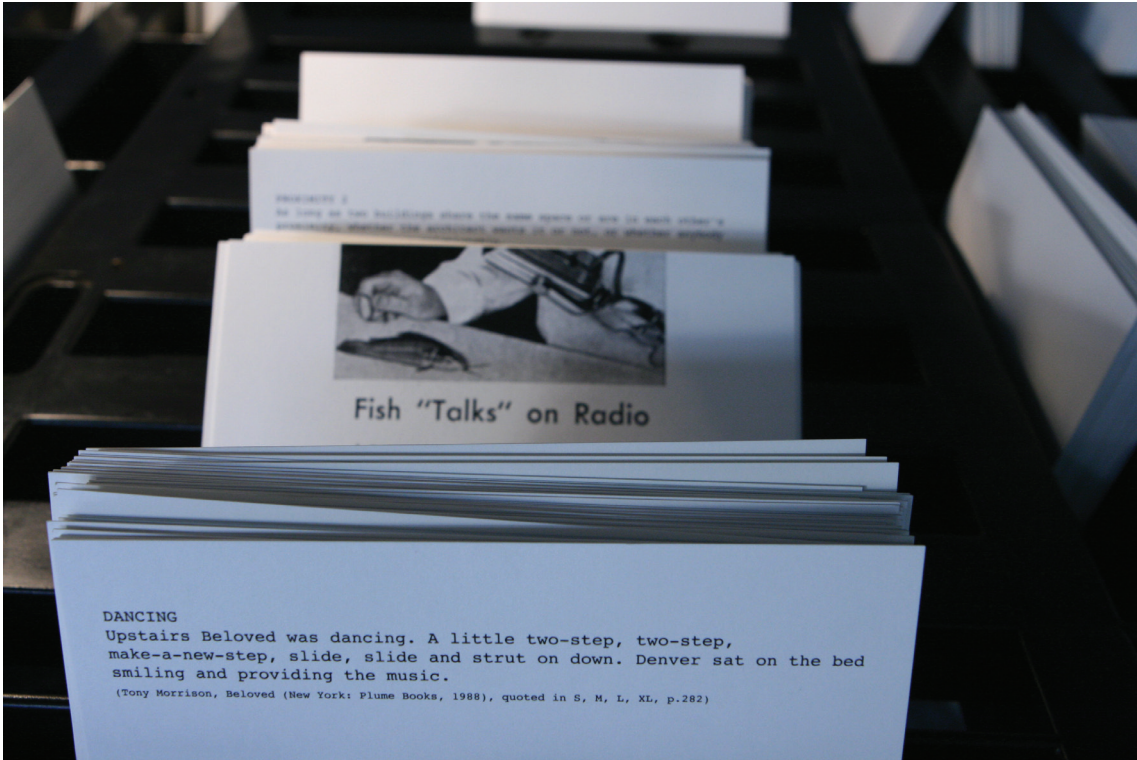
30. Mirjam Wirz ir kiti, „Flash Bar“, 2006–2008, baletas Pašilaičių mikrorajone





31. Mirjam Wirz ir kiti, „Flash Bar“, 2006–2008, baletas Pašilaičių mikrorajone

32. Eglė Budvytytė, Goda Budvytytė, Ieva Misevičiūtė, „The Joy Is Not Mentioned“, 2007



33–34. Eglė Budvytytė, Goda Budvytytė, Ieva Misevičiūtė, „The Joy Is Not Mentioned“, 2007



neį  
imo  
išimko  
fiacijos

# Butas'99

ORGANIZATORIUS/ORGANIZER:  
LIETUVOS TARPDISCIPLININIO MENO KŪRĖJŲ SĄJUNGA  
INTERDISCIPLINARY ARTISTS' ASSOCIATION  
LAIKAS: 1999 09 17 – 09 28 / TIME: SEPTEMBER 17-28, 1999  
KURATORIUS / CURATOR: ALGIS LANKELIS  
TEL: 452612, 221981,  
el. paštas / e-mail: lalgis@takas.lt  
http: www.o-o.lt/butas'99

20-21 val.

y kasdienybės apraiškų. Norėdami  
si" realybei, kuri padeda simuliuoti  
dimo būdų.

14-19 val.

(PIA")

Šio projekto dalyviai buvo kviejami savo kūriniai pristatyti ne tradiciniuose, nevalstybiniuose, o savo butuose. Projektas yra dviejų etapų. Pirmojo etapo metu (nuo šio 18 d. (šeštadienio) iki galutinio planiško Vilniaus centro ir senamiesties apylinkių (pažymintus, ypač, po sąvokos (trupesio) "Butas'99" susidomėjusių kūrėjų) pristatys 10-15. Viena iš vietose gyvenančių menininkų. Ypač vietinius pristatoma kaip neįprastu 26 (šeštadienio). Laparo (interjero) Šiuolaikinio meno centre (Vokietijų 2, Vilnius) ketinama parodyti video filmą. Pirmojo etapo metu visi projekto "Butas'99" dalyviai kviejami.

The participants in the project were invited to present their works not in the traditional spaces of art galleries, but in their apartments. The project consists of two stages. The apartments of the artists living in the centre and the old town of Vilnius will be open during the first stage (18 September, Saturday). During the second one, the visitors of the project will be invited to the apartments of the artists living outside the centre of Vilnius (23 September, Sunday) to see their works in situ. Video documentation of the project will be presented at the Contemporary Art Centre (Vokietijų 2, Vilnius) in September 1999.



35. „Butas'99“, kuratorius Algis Lankelis, 1999, plakatas ir žemėlapis





36–37. „Butas’99“, kuratorius Algis Lankelis, 1999, Dainiaus Liškevičiaus butas



38. „Butas'99“, kuratorius Algis Lankelis, 1999, Patricijos Jurkšaitytės ir Mariaus Puskunigio butas

39. Darius Mikšys, „Už baltos užuolaidos“, 2011, projekto repeticija ir pristatymas ŠMC





40. Darius Mikšys, „Už baltos užuolaidos“, 2011, projekto repeticija ir pristatymas ŠMC

41. Darius Mikšys, „Už baltos užuolaidos“, 2011, Lietuvos paviljonas Venecijos bienalėje



**42-47. ŠMC TV, 2004-2007**

42. ŠMC TV Filmavimas, 2004

43. „Trečiasis pilotinis ŠMC TV realybės metašou epizodas. Laidą kuria vaikai“, 2004 m. gruodžio 22 d.





44-45. „Workshow“, 2005 m. vasario 9 d.





46. Kęstučio Šapokos laida „Nicolas Bourriaud žiūri futbolą“, 2006 m. birželio 21 d.

47. ŠMC TV pristatymas parodoje „Sattelite of Love“ Roterdamo kino festivalyje, 2006

## **SUMMARY**

### **Participatory Practices in Lithuanian Contemporary Art: The Problem of Criteria for Analysis and Evaluation**

**The term of participation** as used in this dissertation encompasses those practices of contemporary art, where an artist or a curator employs people as his/her project material in order to realise his/her creative purpose. Hence, besides being performers, participants of an art project are also a creative tool and a research object. Furthermore, participants have the most immediate relation to the art project they are being engaged in, what in turn means they are almost always the very primary audience of it.

#### **Research problem**

Participation is among those prevalent contemporary art buzzwords that occupy a firm place in the vocabulary of artists, curators and art critics yet are more than often used without a clear motivation. Participatory art is quite commonly thought of as a certain genre or movement, although diversity of practices, artistic goals and contexts they are operating in (be it art institutions or the social sphere) makes it hard to find a common denominator that would assemble them all under a genre umbrella.

The overwhelming popularity of the term notwithstanding, at theoretical level the subject and concept of participation is not sufficiently developed. In art critical texts the terms 'participatory' or 'collaborative' are often used as nothing but epithets, without going into details how exactly the project is being participatory, what this particular mode of participation gives to the structure of the art project, in what ways it is being presented and received. The lack of precision in the use of terms leads to the conceptual muddle, when participation, collaboration and collectivity are taken for equal. This in turn may result in erroneous critique that demands of an artwork to follow certain ethical and structural provisions: it is, for instance, quite common to link mindlessly participation to horizon-

tal collaboration, equality, rejection of the author, co-authorship, etc. These constraints, however, either reduce the notion of participation by ignoring artistic practices that, though involving other participants into creative process, are based on absolute sovereignty that the author has over the whole situation and the artistic statement; or prompt discontent among art critics or participants themselves over seemingly unethical, unequal relations or even exploitation of participants, and depreciate the conceptual labor done by an artist, boosting instead certain predefined models of “correct” participation. Hence there is an obvious need for theoretical reasoning of various participatory practices and for analysis that, instead of being based on ethical prejudices, would name differences and underlying principles, expectations of and relations between the participants that projects take as their ground or manipulate.

Art theoretical analysis of participatory practices is in my view no less important when trying to understand how the notion of visual arts has changed. It is obvious that participatory practices introduce many problems completely alien to visual arts and link the field with other realms of creativity, particularly that of performative arts. At the same time one can clearly see that participation in contemporary art is not a direct continuation of performance history, which was highly influenced by theatre and dance especially: roles that participants adopt in an artwork are usually not aesthetic ones (unlike those of theatre actors or dancers) but rather social (everyday) roles habitual to them. The prominence of participation in contemporary art questions the very notion of visuality, though does not eliminate it. Therefore articulation of participatory practices at academic level can contribute to understanding what place visuality still holds in contemporary art and what visual forms are still relevant here.

### **Relevance and novelty of the dissertation**

Several studies, at least partially related to participatory art practices, were published in recent years (those by Nicolas Bourriaud, Grant H. Kester, Claire Bishop, and Shannon Jackson). Most of them however were focused on one particular sort of participation (socially engaged art or art activism) rather than on thorough

analysis of various participatory strategies. The exception here is the study by art historian Claire Bishop, dedicated to the art history of 20–21<sup>st</sup> centuries from the perspective of participation. Distinct from many other authors she does not endeavour to construct one participatory model appropriate to evaluate all participatory art practices, though she does not hide her preferences and critical opinion about what art piece is good either. On the other hand Bishop's study lacks determinate theoretical instruments that could be adopted by other researchers and would allow articulating what participatory tendencies tell about the condition of contemporary art in general.

The innovation of my thesis is precisely the construction of a conceptual model that helps to raise and analyse problems related to participatory art, as a practice operating simultaneously in aesthetic and social fields. This model though, unlike the ones by such researchers as Grant H. Kester or Shannon Jackson, describes not one particular type of participatory projects, but is rather targeting at more general features of participatory practices.

The dissertation is based on the assumption that participatory tendencies are perhaps the most obvious expression of the change in the notion of artwork, as product, and creation, as production, from repetitive and predictable, more or less fixed process seeking to produce an external product towards action, as indeterminate, prone to opportune and coincidence, based on public interaction and finding its end in itself. This change is due not only to autonomous art historical development, but also to more general changes in contemporary economy (the increase of service economy and immaterial labour among them). Therefore in the Chapter 2, where the conceptual analysis model is being constructed, I tried to show how the notion of contemporary production and work, based on rethinking of the classical divide between production and action (*poiēsis* and *praxis*), could be used to analyse certain features of contemporary art, participatory practices specifically.

At the same time it would be misleading to claim that action completely replaces the forms of production and product inherent to visual arts: participatory practices seldom rely upon the pure, self-sufficient action, feeding rather on constant dialectics between production and action. Therefore in my analysis of

participatory art projects I aimed to reveal how they do express that tension and fluctuation between product and immaterial relations, authorship and collaboration, aesthetic and social expectations, high art and everyday practices. Participatory strategies make art to follow both aesthetic and social laws, and this specificity of participatory artworks cannot be disregarded neither by declaring aesthetic autonomy of an artwork (and refusing to take responsibility for any social aftermath) nor, contrarily, by privileging unconditional social engagement.

The specificity of the dissertation is also that, despite the conceptual instruments being rather universal, the empirical part is not meant to present a global history or typology of participatory practices. My research is limited to a certain geographical and chronological length (Lithuanian visual arts scene since 1990s till today). The time-space barriers however were set not in order to make a thorough art historical research and to describe/archive all possible participatory practices in the art of one particular country. More important here was, taking into account local circumstances, to distinguish and to analyse the most specific participatory practices – be it a practice of one artist, an individual project or a group of thematically or formally close (though possibly distant in time) projects.

I think that the analysis of certain art tendencies in one country, despite the fairly homogeneous nature of European contemporary art, still makes sense: a) in the case of this particular research – as a political step contributing to what is to be understood as Eastern Europe, which in studies by Western art historians is commonly represented by postsocialist (but not postsoviet) countries (Poland, Czech Republic, Slovakia, former Yugoslavia) and Moscow; b) researching art practices conditioned by rather integral socio-political context enables to avoid certain stereotypes inherent to global histories (e.g. the commonplace that participatory tendencies are meant to criticize the commodification of art is but an oxymoron in Lithuania, where art market is poorly developed and plays a minor role).

### **Object of the dissertation**

The object of the dissertation is participatory practices in Lithuanian contemporary art and discourse around it. Although the notion of participation is common to



other fields of art research or cultural studies as well (music, theatre, architecture, urban studies), I confine myself to art that is, strictly speaking, created in visual arts field and so encounters specific challenges and expectations.

### **Principles behind the empirical analysis**

I chose to analyse particular art projects according to the degree they help to show the specificity of participatory instruments and to highlight certain problems peculiar to participation. Not all participants involving projects, though interesting and successful, are problematic or state something about participation as such. Many artists or curators simply employ participation so as to expand the limits of artistic research, to make use of competencies of other occupational fields, to enter certain social situations, to reach wider audiences and so forth. Projects that rely on collaboration among professionals in principle use not the participation itself (i.e. human beings) as their primary material, but products or services participants provide.

I would not claim that Lithuanian contemporary artworks I do analyse here are in significant way different from those in Western Europe. The other way round, more specific here is that there is no or hardly any of certain tendencies (e.g. community art projects). Nevertheless a fair part of the projects chosen, even though applying rather universal models of participation, are tightly bound to particular social and cultural situation they are created in, and reflect on it.

For most of the projects I was only a secondary audience: I got to know them through documentation, artist talks, and art critical texts. Even those I was occasionally taking part in (*Pro-test lab* by Nomeda and Gediminas Urbonas (since 2005), *Flash Bar* by Mirjam Wirz (2005–2009), *Trolleybus No. 0* by Andrius Rugys aka PB8 (2006)) not always were liable to open up easily for an incidental participant unready for long-time or repetitive participation. On the one hand I think, staying aside gives a certain critical distance, on the other hand I must to admit that it would be rather absurd to deny participation as a primary instrument of understanding when writing about participatory projects. Therefore it is worth here to agree with Claire Bishop claiming that a participatory art project must be

intelligible on several levels and able to address the secondary audience (of non-participants) as well. Empathy, the ability to tune in the situation of other, is inherent human feature. It seems to me that the impact of a particular artwork and its place in art history partly depend on how much it is willing to evoke empathy of the secondary audience, instead of attaching itself merely to direct participation as the only form of experience.

The attention I give to narration and verbal accounts, as a form of documentation, in theoretical chapters of my dissertation and the importance I attach to verbal sources in the empirical analysis reveal my attitude towards verbal accounts (a form of distribution of an artwork) as perhaps the most powerful way to evoke publics' empathy and to make it appropriate experiences of the artwork. Therefore observant readers will notice that a good many of projects I chose to analyse has turned or is prone to turn into verbal narratives, or gives prominence to talk and narration as such, and facilitates in this way comprehension and analysis.

### **Aims and objectives**

**Aims** of the dissertation are: a) to construct a conceptual model, based on relation between production and action, which would allow reasoning and explaining participatory strategies used by artists; b) to apply it to analysis of participatory practices in Lithuanian contemporary art.

The **objectives** of the dissertation are the following:

1) to foreground main issues and problems of participatory practices that challenge art researchers and critics; to discuss and compare different theoretical approaches and solutions researchers come up with;

2) to define and tie into one consistent model different theoretical concepts, which describe features of contemporary production via relation between action and production;

3) to show how this conceptual model allows foregrounding general problems and oppositions peculiar to participatory art practices;

4) to single out specific cases of participation in Lithuanian contemporary art, to analyse what participatory forms and strategies they use and to evaluate how effective the chosen strategies are both on aesthetic and social plane;

5) to apply conceptual instruments defined in theoretical chapters so as to point up how art projects analysed highlight and/or solve the earlier described and new problems and tensions.

### **Statements to be defended**

1) Looking through the prism of relation between production and action, participatory practices in contemporary art are to be defined as public cooperation, which uses talk and negotiation as its main productive means and iteration of everyday practices as its main form.

2) Participation and collaboration are employed the most intensely in those art projects that paradoxically have a clearly defined authorship, which they use as a mechanism of legitimation, distribution and evaluation.

3) Participatory art projects often operate both in a way of action and production, of undefined art project and clearly structured artwork. The process is not, as is often taken for granted, the only and true form of participatory practices.

4) The twofold event, social and aesthetic, enacted by participatory practices provides an artist with opportunity to participate in particular social processes and simultaneously to use the art sphere in order to universalize the experience collected and to give it a symbolic value.

5) An element of entertainment frequent in participatory art practices becomes a means (not necessarily deliberate) to remunerate project participants for mainly unpaid labour of participation.

6) Political efficacy is more peculiar to those participatory art projects that not only continue an existent social or artistic practice, but also aim at establishing, at least partly, new conventions, communities or forms, i.e. at being a political action.

## Methodology

In order to foreground the main problems that art historians encounter when analysing participatory practices, I employed critical and comparative analysis of theories. My approach was purely synchronic and focused on the most explicate studies, as I did not seek to provide a historical overview of the notion of participation. When analysing critical and theoretical approaches I paid attention to recurrent problems instead of devoting myself to detailed overview of particular authors. This made me leave aside those aspects of their theories that did not relate to the main problems I had defined or that seemed less relevant.

The starting point of the dissertation was the assumption that participatory art practices express the changes, closely related to wider tendencies of contemporary economy, when the foreseeable, more or less fixed and external product-oriented process is being replaced by the action, undefined, opportunity-oriented, based on social relations, and having no other end than itself. Referring to the theories that rethink the classical divide between production and action (*poiesis* and *praxis*), I aim at constructing a conceptual model that would allow articulating participatory issues and would also apply as instrument of empirical analysis. The underlying premise that contemporary production is continuously adapting features of (political) action (Paolo Virno, Giorgio Agamben) allowed me to bind different philosophical concepts (those of idle talk, tactics, everyday practices, performativity, iteration) into one network that would facilitate the description of contemporary production.

In order to apply the constructed conceptual model for participatory subject in contemporary art, I employed the problem-oriented approach, i.e. I endeavoured to show how the model helps to articulate art theoretical problems indicated above. It allowed me to show how participatory art practices express not the complete turn of creation, as a form of production, into action, but rather continuous unsolvable dialectics between production and action, and helped in turn to list oppositions grounding this dialectics.

My analysis of Lithuanian contemporary art projects stems from the attitude that participatory art functions not as defined structure, but as fluctuating

network of relations, narratives and performances, which is subject to coincidence and opportunity. Therefore I considered visual and verbal material (documentation, participants' accounts, statements by artists and art critics), which my analysis rests on, to be not the discourse about projects, but rather their integral part that possibly extends artwork's existence to another time-space. That is to say that in this doctoral thesis an art project is defined not as a onetime form conceived by its author, but as the whole of its enactments, appearances and generated narratives, which often enough depends on circumstances independent from the author's will.

## **Overview of Chapters**

**Chapter 1, titled Conceptualization of participation in art theory and critique,** deals with art theoretical discourse, directly or partly related to participatory practices. After analysing different approaches to the issue I listed five main subjects (audience and participants, aesthetics, ethics, politics, and labour) that in my view were the cause for main art theoretical and critical controversies in the field. With my analysis I was aiming for a problem-oriented overview of the art theoretical field, in which I was writing the thesis myself, and also endeavoured to define notions and to foreground those approaches and aspects that were going to be relevant for my empirical analysis.

The analysis highlighted a kind of bipolarity with aesthetical issues at one end and ethical issues at the other, according to which art theoretical and critical texts on participation and collaboration could be arranged. Researchers of the first pole maintain that the basis of art is autonomous aesthetic experience accessible both to direct participants of a project and to spectators, or the secondary audience (Nicolas Bourriaud, Claire Bishop). Ethics-oriented researchers claim that proper participation provides art with a new mission, that is, to be a means of emancipation, creative empowerment or even solution of social problems, instead of being a mere projection of individual visions of an artist (Grant H. Kester, Brian Holmes). As per the latter approach the ethical mission liberates art from the elitist sphere of uselessness, making it useful for society (in opposition to individualist

artistic labour aimed at personal benefit). The common attitude here is that the proper experience provided by an art project is accessible only via direct participation and is hard to convey or represent in any way.

However the divide between aesthetics and ethics does not constitute stable categories as the authors that seemingly agree about one question differ about others. If for instance Bourriaud and Bishop both stand on the aesthetics rather than ethics side, they do however have different opinions when speaking about the political. One can notice that Bourriaud's notion of politics is more akin to Kester's: both authors see art's political efficacy in the interaction and dialogue as such (that is to say, they understand politics as public interaction among humans, not necessarily linked to particular political positions). Bishop's focus is on the relation of art projects to existent political projects and to the actual political condition (in her analysis she proves that participatory practices not necessarily originate from the leftist attitude). In my work I agree with Bishop's view that participation in itself is not a formula for political art, only a creative strategy among others. When making empirical research, this allowed me to notice that some art projects, though claiming the critical-political potential of participation, not necessarily use it for other aims but collective entertainment.

**Chapter 2, titled *Participation as action and iteration***, is endeavouring to construct a conceptual model that would allow foregrounding and analysing issues of participatory art as both aesthetic and social practice. The model is based on the assumption that participatory art practices bear part in the changes of notions of creative process, as production, and artwork, as product. These changes are inherent to the broader field of contemporary production; therefore the model I propose is based on those authors and concepts that characterize the postfordist production in general.

The first subchapter, referring to such philosophers, political and performance theorists as Paolo Virno, Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Michel de Certeau, Judith Butler, Bojana Cvejič and Ana Vujanovič, and others, presents and defines relevant concepts (production vs. political action, (idle) talk, everyday practices, strategy and tactics, performativity, action vs. performance) and draws conceptual links between them.

The second subchapter shows the validity of described concepts in the context of contemporary art, highlighting the way they could help to solve art theoretical problems as presented in Chapter 1. The abstract model of contemporary production here becomes specified, instrumentalised and supplemented with a handful of notions-keywords relevant specifically to participatory art practices (among them: contract between artist and spectator, aesthetic and social event, social ready-made, iteration, reproduction and documentation), so as to make it applicable to empirical analysis. Looking through the prism of relation between production and action, one notices the twofold nature of participatory art practices, when many participatory projects (undefined network-like processes) simultaneously function as material artworks with their peculiar aesthetic structure (e.g. installations or objects) that easily operate in accordance with laws of the regular art distribution system. Therefore this subchapter and the following empirical analysis pay particular attention to different material and immaterial forms (documentation, verbal accounts, reenactments, remakes) that may iterate and extend an aesthetic-social event to different time-space and discourses, and examine relations between them.

**Chapter 3, titled *Participatory cases of Lithuanian contemporary art***, compounds of analyses of particular participatory projects. The analyses are focused on the following questions: what kind of contract between an artist and participants (spectators) is the basis for the project? How both parts manipulate, obey or resist it? How an art project defines and constraints the circle of participants? What existent social practices and discourses a project continues, iterates, remakes or parodies, what practices it establishes? What is the relationship between an aesthetic and a social event created by an art project? What forms are used to iterate it and/or reproduce in other time and space? How the reception of the iteration or reproduction is dependent on changed socio-political context? When applying concepts defined in the first two chapters of the thesis I endeavoured to highlight that specificity of participatory practices, which allows them to function simultaneously in the art field and in everyday, social or political spheres, and in turn to evoke respective reactions from one or the other sphere. I also aimed to show how particular cases (one art project or a group of projects) may

bring out new problematic aspects, spotlight certain issues and shade down or eliminate others.

The chapter is made of five subchapters, with each dedicated to one project or a group of strategically akin projects. In the analysis of performances by Artūras Raila the central focus is on the strategy of participation as an act of representation adopted by the artist, and on multidirectional relations between art institution, artist in general and practices of everyday creativity representing the artist in the projects (and represented by the artist at the same time). Another important question here is when a participatory work of art is political (and what is of bigger importance here, a political object or a political form) and how the political of an artwork is affected by a particular time-space (socio-political context). The second subchapter, analysing the project *Pro-test Lab* by Nomeda and Gediminas Urbonas, deals with civic participation as a condition for public space, with the political of corporeal presence and leisure, and with relation between art activism, political action and social activism. The presentation of an activist art project in art institutions becomes here problematic and worth of discussion, which is being started by defining the notion of restoration of authorship, discussing the relationship between polyphony and unanimous authorship, art project and artwork. The next subchapter deals with several projects, where collective presence and movement (walking, dancing, going by trolleybus) are used as strategies to explore and establish urban space (projects by Andrius Rugys aka PB8, Mirjam Wirz, Vitalij Červjakov, Eglė and Goda Budvytytė and Ieva Misevičiūtė). The form of these short time projects is often akin to the event of exhibition opening, therefore participation here is conceived as emphatically convivial and conflict-free. The analysis pays the biggest attention to the corporeal being in common and the talk, as an important element of collectivity of this sort. The fourth subchapter deals with two projects, the main participants of which were not external audiences, but practicing artists; therefore analysis here concentrates on direct relationship between participating artists and spectators (*Butas'99* curated by Algis Lankelis, 1999) and collaboration of artists and conflict between various authorships (*Behind the White Curtain* by Darius Mikšys, 2011). Lastly, CAC TV project analysed in the last subchapter encourages focusing on the critique of mass participation. Questioning prejudices,



which take participation for granted antidote against individualism and for a form of democratic production, showed how participation can, by contraries, be a radical sort of individualisation (self-oriented production).

## **Conclusions**

When researching art practices that involve spectators and other participants, art historians usually encounter several main problems that become an axis of the discussion between different approaches, and sometimes also a reason for incoherencies inside one particular approach. One of the usual causes of misunderstandings is the insufficient awareness of what kind of involvement is the ground for an art project and what the role of its participants is. Thus it is important not only to define every time anew to what extent participants of a particular project are authorized to action (if their role is fixed or they are free to act, if they can change the course of the project, etc.), but also to choose terms carefully (for instance to speak about collaboration only in case of an actual common labour). Participation here seems to be the most apt umbrella term (among other terms prevailing in the discourse: collaboration, collectivity, community-based, interactivity), because it does not endeavour to abolish the classical division between the creator and the spectator, the author and the participant, the producer and the receiver, though it embraces a certain common ground (for action) shared by project participants, including the artist.

Another important and rarely articulated problem is the opposite between “live” action and intersubjective relations inherent to participatory projects and those material forms that are more regular in visual art (installations, objects, documentations). For participants of an art project and for art critics it is not always clear which project form is the proper one, and which is rather secondary, occasional or unnecessary. Visual or other representations may be seen as the “facade” of a participatory art project, an attempt to gratify the rules of visual arts field; and the other way round, negotiations and relations between project participants (and the artist) may seem to be the project’s preparatory phase made public, whereas the proper form is the structured final presentation in an art institution.

Dealing with the problem I endeavoured to show how transformations experienced by a participatory project and different forms of appearance and distribution it takes on are not a side product or a sort of institutional conformism to be blamed, but an expression of dialectics between *production* and *action*, which is the very ground of these practices.

The relation between action and production in the dissertation is being drawn on the model of contemporary production, the primary source for which was the notion of postfordist production by philosopher Paolo Virno. Virno claims that production, which traditionally has been seen as repetitive and predictable process, is becoming today more and more akin to political action and produces its products primarily not from material substances, but from social relations, and takes over features inherent to action, such as unpredictability, indeterminacy, subordination to opportunity, publicity. Virno's notion of production, supplemented with concepts of performativity (Judith Butler) and everyday tactics (Michel de Certeau), allowed distinguishing the following features of contemporary production: publicity, cooperation, linguistic interaction, adoption of everyday practices, and performative iteration that replace the technical reproduction. In regard to participatory art practices these features mean the following:

**1) Participatory practices in contemporary art appear as public cooperation that differs from professional collaboration in the artist studio, based on division of tasks.** Therefore participation (usually) relies not on specialized competencies, but on general human abilities to speak, to think, to move, etc. Yet these common abilities, a certain common premise, are not necessarily used for unhierarchical and horizontal collaboration; therefore participatory practices in contemporary art are to be described first and foremost by answering the question, what sort of relations (contract) between participants is the base for them. Three types of participatory relations distinguished in this dissertation – comrades-in-arms, accomplices, companions – summarize in a nutshell different ways the common among participants is used and purposes of using it.

**2) Talk and negation for participatory art practices are often both the main means of production and a way of distribution.** When an art work is concentrated around intersubjective interactions and collective experi-

ences, visual documentation is often not that informative and persuasive as verbal one. Verbal accounts, testimonies or other verbal forms therefore become a significant way to expand the presence of participatory practices into another time and context.

**3) Interaction models in participatory art projects are not peculiar to visual arts field alone, but are taken over from the everyday.** Everyday practices are employed here not only as a part of production process, but also as material, subject or the work of art itself. Different forms of everyday life and leisure often become here social ready-mades. The social ready-mades however are different from object based ones (technical products taken into aesthetic sphere that are no more to be used for their original purpose) in that they do simultaneously perform both a social (political) and an aesthetic event. On the one hand they establish a real social situation; on the other hand they make it rather bizarre, parody, imitate, appropriate or render it into an art performance in some other way.

**4) Participatory practices do not illustrate or reproduce reality but, by iterating cooperation models inherent to social practices, perform it.** Iteration allows for participatory art projects to be simultaneously a part of social performance and in turn to cause a social aftermath and thus become a target for social critique. Aesthetic efficacy of such iteration often depends on how it manages to experiment with the practice it quotes, to reflect or criticise it, to create new conventions and forms.

Detailed empirical analysis of chosen cases by employing concepts defined in theoretical chapters had several functions. First of all, it was a source of specific insights about particular art projects and allowed me to highlight new aspects and to question certain prevailing opinions or prejudices related to the projects. Secondly, it led to a row of more general conclusions about participatory art practices at large that I am going to present here.

**1) Participation and collaboration are employed the most intensely in those art projects that paradoxically have a clearly defined authorship, which is used as a mechanism of legitimation, distribution and evaluation.** Even in those artworks where the author appears to be bodily or even discursively not present (for instance in performances by Artūras Raila), s/he func-

tions as sovereign of the whole situation and authorizing figure that legitimates the very appearance of everyday practices in art context. The author can gain in importance also in the stage of postproduction, when by embracing the right to exercise control over the form and distribution of an art project the artist restores the authorship that was diffused and not likely controlled during the process of collaboration (the case of *Pro-test Lab*). Even stronger tension between participation and authorship originates when several different authorships collide, i.e. when a project utilizes labour and input of other artists (the case of *Behind the White Curtain*). The conflict here is basically triggered by the attitude that artistic authorship guarantees certain autonomy, therefore an artist purportedly cannot be represented and legitimated by another artist in the way everyday life or other “non-artistic”, author-free practices are being legitimated in the art sphere. Participation of artists is generally conceived as comradesly or professional collaboration, not as complicity-like participation (or not as a condition for an artwork of another artist).

Therefore the dichotomy of authorship-participation (collaboration) hardly ever means that a particular art project has to choose one of the two extremities. By contraries, projects that not only use labour and presence of other people but also reflect on participation and bodily/discursive representation, or make it their own subject, usually have a clear authorial aesthetic vision as well. Meanwhile other projects, for which participation is rather a way to collectively generate personal experiences (most of the projects based on collective exploration of urban spaces, analysed in the subchapter 3.3.), tend to leave aside issues of (co)authorship.

**2) Participatory art projects often operate both in a way of action and production, of undefined art project and clearly structured artwork. The process is not, as is often taken for granted, the only and true form of participatory practices.** Participatory projects usually reach the secondary audience (the one that is distant in time and space) as tangible products – documentation, installations, objects, verbal accounts. Although art historians are often prone to privilege process and situation, this issue is of much importance when talking about the

ways participatory practices are functioning, being distributed and preserved, and about art critical criteria and object.

Peculiar to participatory practices is that the art product, documentation or verbal account here are not a direct result of creative labour (as a sculpture would be a product of sculptor's labour). The link between a process and a work of art or documentation in participatory practices is defined in a different way every time. One can see however that the two stages can function in a pretty autonomous way one from another, to circulate in the art system, to be incorporated into other works of art (e.g. documentation of Raila's performances or inclusion of *Pro-test Lab* into *Villa Lituania* project designed for Venice Biennale (2009)) and to become targets of separate aesthetic evaluation.

Documentation is surely a way for participatory practices to operate in a regular system of galleries, exhibitions and art market. It can be however a means not only to reproduce, but to enact a project in another context. Verbal account is a particularly beneficial form of such enactment in participatory practices, as it does not have such a purportedly objective relation to reality as photography or video does. By quoting a certain part or an aspect of an aesthetic-social event, subjective verbal accounts rather enact the very endeavour of the narrator to remember instead of claiming to reproduce the event. Narratives therefore often operate as gossips, myths, comments or re-enactments (projects by Raila and Mikšys) that, while being about an art project, are at the same time a part of it that expands it into other discursive fields. However narration, mythologization and iteration have more importance in those projects that are more defined, in where any transgression and manipulation of participants' contract change the meaning of the project. Meanwhile in projects with more diverse forms of participation, the loose contract among participants and undefined audiences such kind of deviancy is almost impossible. When polyphony is the intrinsic part of the structure of the project, different accounts do not change its essence.

**3) The twofold event, social and aesthetic, enacted by participatory practices provides an artist with opportunity to participate in particular social processes and simultaneously to use art sphere in order to universalize the experience collected and to give it symbolic value.** The twofold event is

an important aspect speaking about divide between art activism, using participation, and civic activism. Although art activism is *also* a civic activism, besides that it also uses supplementary channels and procedures of distribution, preservation, and evaluation inherent to the art sphere. The art sphere for such a project not only may grant higher visibility, but also enables more universal message dissociated from a particular problem.

At the same time the possibility to realize its achievements on the aesthetic level can reduce artist's inner responsibility to implement particular political objectives. It does not mean though that for politically (socially) engaged art project it is sufficient to be "half-finished" in one or another (social or aesthetic) sphere. If an art project manages to inspire further social initiatives, they enable it to share responsibility for extension of a social event, even if targets and ways of doing peculiar to different initiatives not always coincide. "Artistic authorisation" allows for an art activism project to experiment, research, archive, link diverse phenomena and means, and thus to propose new aesthetic and sensible forms both to art audiences and followers of the social event.

**4) An element of entertainment frequent in participatory art practices becomes a means (not necessarily deliberate) to remunerate project participants for mainly unpaid labour of participation.** Conviviality of entertainment and leisure that accompanies voluntary participation in art projects allows avoiding questions of exploitation, which paradoxically become an issue more often in case of paid labour of participants rather than in case of labouring volunteers or gallery visitors.

The role of entertainment and leisure in participatory art rarely attracts attention of art researchers (unless it becomes an object of critique). Claire Bishop in her essay on delegated performances discusses the link between labour, exploitation, and the pleasure it gives to the exploited, from the perspective of psychoanalysis; yet what she has in mind here is rather an individual form of satisfaction than collective entertainment. When analysing participatory art practices as closely related to general tendencies of contemporary production, one can see that an entertainment aspect correlates, on the one hand, to the development of enter-

tainment economy, on the other hand, to the vanishing division between labour and leisure time.

It is evident that entertainment is a nearly obligatory element in those projects that use unlimited voluntary engagement and labour, and much less in projects based on economic contracts or symbolic benefit for a community. Entertainment therefore is almost indistinguishable from most participatory projects in Lithuanian art scene where participatory labour is rarely paid due to often small budgets of art projects. Entertainment is used as a means to attract and in a sense to remunerate participants, though it can also acquire a political dimension, as in *Pro-test Lab* project, where a leisure time spent in public becomes a manifestation of the corporeality of the public space, which in turn supplements activist spirit of the project.

Entertainment operates as something more than pure mechanism of remuneration when participatory practices not simply integrate idle talks of convivial exhibition opening as purportedly aesthetic experience in itself, but perform leisure as an iteration of existent social practices (*Flash Bar* project on Tauras Hill by Mirjam Wirz) or renders it into another form (*TylĖjimai (Silent Walks)* project by Vitalij Červiakov). The aspect of entertainment certainly can have a broader cultural function, as a means to reduce tensions and to educate more amiable attitude towards art and culture projects in general public. It can however become a way of radical individualism too, when art institutions misuse their power and available instruments to create elitist, self-oriented entertainment.

**5) Political efficacy is more peculiar to those participatory art projects that not only continue an existent social or artistic practice, but also aims at establishing, at least partly, new conventions, communities or forms, i.e. at being a political action.** Drawing on the definition by Cvejič and Vujanovič, political action is trying to replace certain conventions with another (thus proposing new forms and discourses) and to render them performative (i.e. established). Art projects, though discussing political topics, are not necessarily political in their form – yet that does not definitely mean they are less effective as works of art.

Creative means that a priori seem to be subversive and critical, as parody or intervention for instance, not necessarily grant political efficacy. For ex-

ample, the analysis of CAC TV project showed that though the project was based on parody, it did not come up with any new forms and notion of what television may be, but rather exploited the existent structure and genres in order to create an individualised, narrow-circle entertainment, thus re-idealising the entertainment based TV discourse.

Political efficacy depends on socio-political context too: in certain circumstances a project can be a mere quote of the regular practice (and this is the way many Lithuanian participatory projects would look in the Western art context), while in another situation it can operate as an establishing action.

The conceptual model suggested in this dissertation that looks at participatory art practices through a prism of production and action is not a mere theoretical construct, but also a practical instrument for art critics who are forced to take into account both expectations of visual arts field and social-ethical constraints – although a particular project can seemingly ignore the visual side or develop its own occupational ethic. I hope therefore that the analysis model presented and applied here would help to answer hands-on questions as well, among them: what must be a focus of attention when evaluating participatory practices? What is to be taken for component parts of a project? Which side is to be privileged, an aesthetic or a social one? How to handle documentation and how to make use of verbal and visual sources? How to link together different forms a project acquires? Etc.



## ON THE AUTHOR

Lina Michelkevičė (b. 1983, Vilnius) is art researcher and translator. 2005 she graduated from Lithuanian Philology and Finnish Language (BA), 2007 got her MA diploma in Semiotics, both at Vilnius University. 2007–2014 she was writing a doctoral dissertation in Art History at Vilnius Academy of Arts. 2012–2013 she got a grant from the Government of Flanders for a three months research visit in the Centre for Sociological Research at KU Leuven, under supervision of Prof. Dr. Rudi Laermans.

### Peer-reviewed papers on the subject of the dissertation:

1. Lina Michelkevičė, “Pro-test Lab: Constituting Public Space through Collaborative Strategy”, in *Logos*, 2013, No. 74, pp. 199–212. ISSN 0868-7692.
2. Lina Michelkevičė, “Participatory Aesthetics: In Search for Analytical and Critical Approach”, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Vol. 52: *The Art Work: Surface, Figure, Meaning*; 2009, pp. 255–266, ISSN: 1392-0316; 52; ISBN 978-9955-854-46-3.

### Other articles on the subject of the dissertation:

1. Lina Michelkevičė, “«Про-тест лаборатория»: стратегия сотрудничества и учреждение публичного пространства”, in *Art Activist*, June–September 2013: *Некоторые актуальные дискуссии о городском пространстве: искусство, архитектура и политические конфигурации* [online publication]: <http://artaktivist.org/pro-test-laboratoriya-strategiya-sotrudnichestva-i-uchrezhdenie-publichnogo-prostranstva/>
2. Lina Michelkevičė, “Comrades-in-arms, Accomplices, Companions: Collaborative Trends in Lithuanian Contemporary Art”, in *Lithuanian Art 2000–2010: Ten Years* (Linara Dovydaitytė et al., eds.), Vilnius: CAC, 2010, pp. 150–157, ISBN: 978-9986-957-46-1.

**Presentations on the subject of the dissertation in conferences and symposia:**

1. Lina Michelkevičė, "People into (Art)Work: Shaping the Spectatorship in Lithuanian Contemporary Art", in *Revisiting Footnotes: symposium* (May 23–24, 2013, Latvian Centre for Contemporary Art (LMC/LCCA), Riga).
2. Lina Michelkevičė, "Art Event: Involvement as the Engine of Contemporary Art Institution", in *Forms of Engagement, Concepts of Politics: European Doctoral Seminar in Culture, Criticism, and Creativity* (June 11–13, 2009, University of Copenhagen).
3. Lina Michelkevičė, "Participatory Aesthetics: In Search for Analytical and Critical Approach", in *The Art Work: Surface, Figure, Meaning* (May 15–16, 2008, Vilnius Academy of Arts).

## SANTRAUKA

### Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema

Šioje disertacijoje **dalyvavimo terminas** taikomas tokioms šiuolaikinio meno praktikoms, kai menininkas ar kuratorius, siekdamas įgyvendinti savo kūrybinį sumanymą, meno projekte kaip medžiagą pasitelkia žmones. Tai reiškia, kad meno projekto dalyviai nėra vien atlikėjai, bet kartu ir kūrybinis įrankis, ir tyrimo objektas. Be to, dalyviai, turintys patį betarpiškiausią santykį su meno projektu, kuriame dalyvauja, beveik visada yra ir pati pirminė projekto auditorija.

#### Problemos pagrindimas

Dalyvavimo praktikas galima pavadinti viena iš šiuolaikinių menų charakterizuojančių tendencijų, įsitvirtinusių tiek, kad pats dalyvavimo (angl. *participation*) terminas tapo perdėtai populiariu ir ne visada pagrįstai vartojamu terminu menininkų, kuratorių ir meno kritikų žodyne. Gana įprasta kalbėti apie „dalyvaujamąjį meną“ (angl. *participatory art*), kaip tam tikrą žanrą ar judėjimą, net ir aiškiai suvokiant, kad dalyvavimo praktikų skirtingumas, tikslai, kurių jomis siekia menininkai, funkcionavimo kontekstas (meno institucijos ar socialinė sfera) neleidžia išvesti joms visoms bendro vardiklio, leidžiančio sujungti po vienu žanro skėčiu.

Nepaisant to, kad dalyvavimo terminas yra daugiau negu įprastas menininkų, kuratorių ir meno kritikų žodyne, konceptualiai ir teoriniame lygmenyje ši tema nėra pakankamai išplėtotą. Meno kritikos tekstuose terminai *dalyvaujamas* ar *kolaboracinis* atlieka daugiau epitetų vaidmenį, nesigilinant, apie kokį konkrečiai dalyvavimą eina kalba ir ką dalyvavimas duoda pačiai kūrinio struktūrai, jo pristatymui ir recepcijai. Nepakankamas preciziškumas vartojant terminus veda į konceptualią painiavą, kai padedamas lygybės ženklas tarp dalyvavimo, kolaboracijos ir kolektyviškumo, o tai savo ruožtu gali baigtis klaidingais kritiniais vertinimais, kai iš meno kūrinio reikalaujama laikytis tam tikrų apriorinių etinių ir struktūrinių nuostatų. Pavyzdžiui, gana įprasta dalyvavimą automatiškai sieti su horizontaliu bendradarbiavimu, lygybe, autorystės atsisakymu arba bendraautoryste.

Tačiau toks apsiribojimas arba susiaurina pačią dalyvavimo sampratą, ignoruojant tas menines praktikas, kai menininkas, įtraukdamas į kūrimo procesą kitus dalyvius, pasilieka sau visišką situacijos suvereno ir kūrinio teiginio formavimo teisę; arba skatina kritikų ar dalyvių nepasitenkinimą dėl neetiškų, nelygiateisių kūrinio dalyvių santykių ar netgi „išnaudojimo“, taip nuvertinant konceptualų menininko darbą ir iškeliant tam tikrus iš anksto apibrėžtus „teisingo“ dalyvavimo modelius. Todėl reikalinga įvairias dalyvavimo praktikas išanalizuoti ir pagrįsti teoriškai, įvardinti jų skirtumus ir pamatines nuostatas, suvokti kokiais dalyvių lūkesčiais ir santykiais jos remiasi ar manipuliuoja, užuot primetus anksto apibrėžtą etinį modelį.

Dalyvavimo praktikų mokslinė analizė, mano požiūriu, ypatingai svarbi norint suvokti, kaip pasikeitė vizualiojo meno samprata. Akivaizdu, kad dalyvavimo praktikos įveda vizualiesiems menams visiškai nebūdingas problemas ir susieja juos su kitais kūrybos laukais, ypač performatyviaisiais menais. Tačiau tuo pačiu matyti, kad dalyvavimas šiuolaikiniame mene toli gražu nėra performanso istorijos, kuri iš principo formavosi veikianti teatro ir ypač šokio, tąsa: dalyviai meno kūrinyje paprastai atlieka ne apibrėžtus estetinius vaidmenis (kaip aktoriai ar šokėjai), bet sau įprastas socialines roles ar kasdienius veiksmus. Dalyvavimo sureikšminimas kvestionuoja pačią vizualumo sampratą, tačiau jos neeliminuoja. Todėl dalyvavimo praktikų artikuliacija moksliniame lygmenyje svarbus, norint suprasti, kokią reikšmę tebeturi vizualumas šiuolaikiniame mene ir kokios vaizdo formos jam yra aktualios.

### **Disertacijos aktualumas ir naujumas**

Nors pastaraisiais metais išleista keletas nuoseklių studijų, bent iš dalies susijusių su dalyvavimo praktikomis mene (Nicolas Bourriaud, Grant H. Kesterio, Claire Bishop, Shannon Jackson), tačiau dauguma jų skirtos vienai meninės raiškos ir panaudojimo sričiai (socialiai angažuotam menui ar meniniam aktyvizmui), o ne išsamiai įvairių meninių dalyvavimo strategijų analizei. Išimtis čia yra menotyrininkė Claire Bishop, kuri, kitaip nei daugelis autorių, nesiekia sukonstruoti vieno dalyvavimo modelio, pagal kurį vertintų visas dalyvavimo praktikas mene, tačiau tuo

pačiu neslepia savo preferencijų ir kritiko teisės išreikšti nuomonę, koks meno kūrinys yra geras. Kita vertus, Bishop studijai trūksta apibrėžtų teorinių įrankių, kurie galėtų būti pritaikomi kituose tyrimuose kitų tyrėjų bei taptų pagrindu artikuliacijai, ką dalyvavimo tendencijos pasako apie šiuolaikinio meno situaciją apskritai.

Savo atlikto **darbo naujumu** laikau būtent tai, kad jame suformuojamas koncepcinis modelis, leidžiantis kelti ir analizuoti dalyvavimo įrankius naudojančio meno, kaip lygiagrečiai estetinėje ir socialinėje sferoje egzistuojančios praktikos, problemas. Tačiau šis modelis, skirtingai nei tokių teoretikų, kaip Grantas H. Kesteris ar Shannon Jackson, nėra susietas tik su vieno tipo meno praktika, bet nurodo į pačias bendriausias dalyvavimo praktikų ypatybes.

Disertacijoje laikomasi nuostatos, kad dalyvavimo tendencijos bene akivaizdžiausiai išreiškia meno kūrinio, kaip gaminio, ir kūrimo, kaip gamybos formos, sampratos kaitą nuo pasikartojančio ir numatomo, daugiau mažiau fiksuoto, išorinį produktą kuriančio proceso į neapibrėžtą, pavaldų progai bei atsitiktinumui, vieša interakcija paremtą ir sau pakankamą veiksmą. Toks kitimas yra paskatintas ne vien autonomiškos meno istorijos raidos, bet drauge ir bendresnių šiuolaikinės ekonomikos pokyčių (kaip antai paslaugų ekonomikos plėtros ir nematerialaus darbo augimo). Todėl teorinėje darbo dalyje, formuodama koncepcinį analizės modelį, siekiu parodyti, kaip šiuolaikinės gamybos ir darbo samprata, paremta klasikinės gamybos ir veiksmo (*poiēsis* ir *praxis*) skirties permąstymu, gali pasitarnauti analizuojant šiuolaikinio meno ypatybes, konkrečiai – dalyvavimo praktikas.

Kita vertus, būtų klaidinga teigti, kad veiksmas išstumia vizualiajam menui įprastas gamybos ir gaminio formas: dalyvavimo praktikos retai pasikliauja vien grynu, sau pakankamu veiksmu, bet veikiau yra nuolatinės dialektikos tarp gamybos ir veiksmo išraiška. Todėl analizuodama dalyvavimo įrankius naudojančius meno projektus šioje disertacijoje siekiu atskleisti, kaip juose pasireiškia įtampa ir svyravimas tarp gaminio ir nedaiktiškų santykių, autorystės ir bendradarbiavimo, estetinių ir socialinių lūkesčių, aukštojo meno ir kasdienių praktikų. Tai, kad dalyvavimo įrankių naudojimas verčia meną veikti ir pagal estetinius, ir pagal socialinius dėsnius, mano požiūriu, būtent ir yra šių meno kūrinų specifika,

kurios negalima ignoruoti, teigiant meno kūrinio estetinę autonomiją (ir neigiant atsakomybę už socialinius padarinius) ar atvirksčiai, besąlygišką socialinį angažuotumą.

Savo tyrimą apribojau tam tikra geografinė ir chronologine atkarpa (Lietuvos vizualaus meno scena po Nepriklausomybės atgavimo iki šių dienų), kurios ribose stebėjau, kokiais galimais būdais menininkai naudoja dalyvavimo įrankius. Tačiau siekiau ne aprašyti dalyvavimo formų raidą konkrečios šalies mene ar suarchyvuoti visas įmanomas dalyvavimo apraiškas, bet atsižvelgdama į vietinę situaciją, išskirti ir išanalizuoti pačias specifiškiausias dalyvavimo praktikas.

## **Objektas**

Disertacijos objektas yra dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene ir jį supančiame diskurse. Nors dalyvavimo sąvoka nesvetima ir kitoms šiandienės menotyros (muzikologijos, teatrologijos, architektūros ir urbanistikos studijų) ar kultūros studijų sritims, čia bus apsiribojama menu, kuriu iš principo vizualiojo meno lauke ir todėl susiduriančiu su specifiniais iššūkiais ir lūkesčiais.

## **Empirinės analizės pagrindimas**

Meno projektus analizei atsirinkau pagal tai, kiek jie padeda atkleisti dalyvavimo įrankių naudojimo specifiškumą ir leidžia iškelti kokias nors specifines su dalyvavimu susijusias problemas. Ne visi dalyvius įtraukiantys projektai, nors įdomūs ir sėkmingi, yra probleminiai ar ką nors pasako apie dalyvavimą kaip tokį. Daug menininkų ar kuratorių dalyvavimu naudojami tiesiog kaip priemonė praplėsti meninio tyrimo ribas, pasinaudoti kitų profesinių laukų kompetencijomis, patekti į tam tikras socialines situacijas, praplėsti auditorijas ir pan. Profesiniu bendradarbiavimu kuriamuose projektuose kaip pagrindinė medžiaga ir turinys paprastai panaudojamas ne pats dalyvavimas (žmonės), bet jų kuriami produktai ar teikiamos paslaugos.

Su dauguma šių projektų esu susipažinusi kaip antrinė auditorija: per jų dokumentaciją, menininkų pasakojimus, meno kritikos tekstus. Net ir tie, kuriuose iš dalies esu dalyvavusi (Nomedos ir Gedimino Urbonų „Pro-testo laborato-

rija“, Mirjam Wirz „Flash Bar“, Andriaus Rugio, arba PB8, „Troleibusas Nr. 0“), ne visada pakankamai lengvai atsiskleidžia atsitiktiniam dalyviui, nepasiruošusiam ilgalaikiam ar daugkartiniam dalyvavimui. Todėl verta sutikti su Claire Bishop, teigiančia, kad dalyvius įtraukiantis projektas turėtų leisti artikuluojamas kelias lygmenimis – taip, kad būtų suvokiamas bei paveikus ir antrinei auditorijai. Žmogui kaip tokiam yra būdinga empatija – įsijautimas į kito situaciją. Manau, kad dalyvaujamojo meno kūrinio poveikumą ir išlikimą meno istorijoje iš dalies lemia ir tai, kiek jis stengiasi sukelti tokią antrinės publikos empatiją, užuot prisirišęs prie tiesioginio dalyvavimo kaip vienintelės patirties formos.

Tai, kad analizuodama kūrinis nemažai remiuosi tekstiniu diskursu ir kad teorinėje dalyje išskirtinį dėmesį skiriu pasakojimui, kaip dokumentacijos formai, atskleidžia mano nuostatą, kad pasakojimas gali būti tas kūrinio sklaidos pavidalas, kuris skatina antrinę auditoriją įsijausti į dalyvio vaidmenį ir tam tikra prasme apropriuoti meno kūrinio patirtis. Todėl skaitytojas, atkreipęs dėmesį, pastebės, kad didelė dalis mano atsirinktų projektų yra virtę ar linksta virsti pasakojimais, ar sureikšmina šneką ir pasakojimą kaip tokį, ir todėl palengvina supratimą ir analizės darbą.

## **Tikslas ir uždaviniai**

Disertacijos **tikslas** yra suformuoti koncepcinį modelį, leidžiantį pagrįsti ir paaiškinti menininkų naudojamas dalyvavimo strategijas per gamybos ir veiksmo santykį, ir naudojantis juo išanalizuoti dalyvavimo praktikas Lietuvos šiuolaikiniame mene.

Siekdama šio tikslo iškėliau tokius **uždavinius**:

1) Išryškinti pagrindines temas ir problemas, su kuriomis susiduria dalyvavimo praktikas analizuojantys menotyrininkai ir meno kritikai; aptarti ir palyginti skirtingus teoretikų požiūrius į minėtas problemas, jų siūlomus sprendimo būdus;

2) Pristatyti ir į vientisą modelį susieti teorines koncepcijas, apibūdinančias šiuolaikinės gamybos ypatybes per veiksmo ir gamybos santykį;

3) Parodyti, kaip šis koncepcinis modelis leidžia išryškinti dalyvavimo praktikų šiuolaikiniame mene bendrąsias problemas ir kuriamas opozicijas;

4) Išskirti specifinius dalyvavimo panaudojimo atvejus Lietuvos šiuolaikiniame mene, išanalizuoti, kokiomis dalyvavimo formomis ir strategijomis jie naudojami ir nustatyti, kiek pasirinktos strategijos yra efektyvios estetineje ir socialinėje plotmėje;

5) Naudojantis teorinėje dalyje apibrėžtais koncepciniais įrankiais, išryškinti, kaip analizuojami meno projektai kelia ir (ar) sprendžia aukščiau išskirtas ir naujas su dalyvavimu susijusias problemas ir įtampas.

### **Ginami teiginiai**

1) Žvelgiant per gamybos ir veiksmo santykio prizmę, dalyvavimo praktikas šiuolaikiniame mene galima apibūdinti kaip viešą kooperaciją, kurios pagrindinė gamybos priemonė yra šneka ir derybos, o pagrindinė raiškos forma – kasdienių praktikų kartotė.

2) Dalyvavimas ir bendradarbiavimas eksploatuojami intensyviausiai būtent tuose meno projektuose, kurie turi aiškiai išreikštą autorių ir naudojami juo kaip legitimacijos, sklaidos, vertinimo mechanizmu.

3) Dalyvavimą naudojantys meno projektai dažnai funkcionuoja drauge kaip veiksmas ir gaminytis, neapibrėžtas meno projektas ir aiškios struktūros meno kūrinys. Procesas nėra, kaip dažnai manoma, vienintelė ir tikroji dalyvavimo praktikų forma.

4) Dalyvavimo praktikų atliekamas dvigubas įvykis – socialinis ir estetiškas – suteikia menininkui galimybę dalyvauti konkrečiuose socialiniuose procesuose ir tuo pačiu, naudojantis meno sfera, universalizuoti sukauptą patirtį ir suteikti jai simbolinę vertę.

5) Dalyvavimo praktikoms šiuolaikiniame mene dažnai būdingas pramogos aspektas tampa priemone (nebūtinai įsisąmoninta) atlyginti projekto dalyviams už jų, dažniausiai neapmokamą, dalyvavimo darbą.

6) Politiškai efektyviomis galima vadinti tas dalyvaujamojo meno praktikas, kurios ne tik tęsia tam tikrą socialinį ar meninį performansą, bet kartu



bent iš dalies siekia įsteigti naujas konvencijas, bendruomenes ar formas, t. y. būti politiniu veiksmu.

## **Metodologija**

Darbas atsispiria nuo prielaidos, kad dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene yra apraiška tų pokyčių, neatsiejamų nuo platesnių šiuolaikinės ekonomikos tendencijų, kai numatoma, daugiau mažiau fiksuotą ir į išorinio produkto sukūrimą orientuotą procesą keičia neapibrėžtas, atsitiktinis, socialiniais santykiais grįstas ir sau pakankamas veiksmas. Todėl disertacijoje, remdamasi klasikinę gamybos ir veiksmo (*poiēsis* ir *praxis*) skirtį permąstančiomis teorijomis, siekiu sukonstruoti koncepcinį modelį, kuris leistų artikuliuoti su dalyvavimu susijusias problemas ir tuo pačiu būtų analizės įrankis atliekant praktinius tyrimus. Pamatinė prielaida, kad šiuolaikinė gamyba vis labiau panėšėja į veiksmą (Paolo Virno, Giorgio Agambenas), leido į vieną tinklą susieti skirtingas filosofines koncepcijas (šnekos, taktikos, kasdienių praktikų, performatyvumo, kartotės), padedančias apibūdinti šiuolaikinės gamybos ypatybes.

Taikydama suformuotą koncepcinį modelį dalyvavimo šiuolaikiniame mene temai, laikiausi probleminio požiūrio, t. y., siekiau atskleisti, kaip jis padeda artikuliuoti aukščiau iškeltas menotyrines problemas. Tai leido parodyti, kad dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene išreiškia ne kūrybos, kaip gamybos formos, virtimą veiksmu, bet nuolatinę gamybos ir veiksmo dialektiką, ir savo ruožtu padėjo įvardinti ją apibūdinančias opozicijas.

Analizuodama Lietuvos šiuolaikinio meno projektus, laikiausi požiūrio, kad dalyvavimu grįstas meno projektas funkcionuoja ne kaip apibrėžta struktūra, bet kaip kintantis, atsitiktinumui ir progai pavaldus santykių, pasakojimų ir atlikimų tinklas. Todėl vaizdinę ir žodinę medžiagą (dokumentaciją, pasakojimus, menininkų ir kritikų teiginius), kuria remiausi analizuodama meno projektus, laikiau ne apie projektus kalbančiu diskursu, bet integralia projektų dalimi, galimai ištesiančia tokių projektų gyvavimą erdvėje ir laike. Tai reiškia, kad meno projektu šioje disertacijoje vadinu ne autoriaus sumanytą vienkartinę formą, bet jos atliki-

mų, pavidalų ir generuojamų pasakojimų visumą, kurią dažnai lemia autoriui nepavaldžios aplinkybės.

## **Turinio apžvalga**

**Pirmoji darbo dalis „Dalyvavimo konceptualizavimas meno teorijoje ir kritikoje“** skirta menotyros diskurso, tiesiogiai ar iš dalies susijusio su dalyvavimo praktikomis mene, analizei. Lygindama skirtingus teorinius požiūrius, išskyrė penkias pagrindines temas (auditorija ir dalyviai, estetika, etika, politiškumas, darbas), kurios, mano požiūriu, kelia daugiausia klausimų bei problemų ir yra pagrindinių menotyrinių ir meno kritikos kontraversijų priežastis. Šia analize stengiausi ne tik problemiška apibendrinti menotyrinį lauką, kuriame rašoma mano pačios disertacija, bet ir išryškinti aspektus, apibrėžti sąvokas, bei nusistatyti požiūrius, kurie bus aktualūs atliekant empirinę analizę.

Analizuojant menotyros ir meno kritikos tekstus apie dalyvavimą ir bendradarbiavimą matyti, kad juos galima priskirti dviem poliems pagal tai, ar pirmenybė teikiama estetikos, ar etikos klausimams. Pirmojo poliaus teoretikai (nebūtinai sutardami tarpusavyje) meno pagrindu laiko jo teikiamą autonomišką estetinę patirtį, prieinamą ir tiesioginiam projekto dalyviui, ir jo žiūrovui – antrinei auditorijai (Nicolas Bourriaud, Claire Bishop). Antrieji linkę teigti, kad tinkamai naudojamas dalyvavimas menui priskiria naują etinę misiją – tapti emancipacijos, kūrybinio įgalinimo ar net socialinių problemų sprendimo priemone, užuot buvus individualistinių menininko vizijų projekcija (Grant H. Kester, Brian Holmes). Etinė misija, remiantis šiuo požiūriu, ištraukia meną iš elitinės nenaudingumo sferos, paversdama jį visuomeninės naudos kūrėju (kaip priešprieša asmeninės naudos siekiančiam individualistiniam meniniam darbui). Čia dažnai manoma, kad tikroji meno projekto teikiama patirtis yra prieinama vien tiesioginiams jo dalyviams, todėl ji sunkiai gali būti kaip nors perteikiama ar reprezentuojama.

Vis dėlto estetikos ir etikos skirtis neleidžia skirtingų požiūrių priskirti stabilioms kategorijoms, kadangi autoriai, kurie, regis, sutaria dėl vieno klausimo, nesutaria dėl kito. Jeigu Bourriaud ir Bishop abu labiau stovi estetikos, nei etikos pusėje, tai kalbant apie dalyvavimo praktikų politiškumo problemas jų požiū-

riai išsiskiria. Galima teigti, kad Bourriaud politikos samprata yra artimesnė Kestelio sampratai: abu jie pirmenybę teikia interakcijai ir dialogui mene, kurie gali būti politiškai veiksmingi savaime (taigi, politika suprantama kaip vieša žmonių interakcija, nesusisaistant su konkrečiomis politinėmis pažiūromis). Bishop didesnę dėmesį skiria meno projektų sąsajai su realiais politiniais projektais ir reakcijai į konkrečią politinę situaciją (parodydama, kad dalyvavimo praktikų paskata toli gražu ne visada būna kairiosios pažiūros). Šiame darbe laikiausi Bishop nuostatos, kad dalyvavimas pats savaime dar nėra politinio meno formulė, tik viso labo kūrybos strategija. Tai leido man vėliau, atliekant empirinį tyrimą, atkreipti dėmesį į tai, kad meno projektai, net ir deklaruodami kritinį-politinį dalyvavimo potencialą, nebūtinai juo pasinaudoja kitiems tikslams, nei vien kolektyvinei pramogos formai atlikti.

**Antrojoje dalyje, pavadinimu „Dalyvavimas kaip veiksmas ir kartotė“,** siekiau sukonstruoti koncepcinį modelį, leidžiantį kelti ir analizuoti dalyvavimą naudojančio meno, kaip lygiagrečiai estetinėje ir socialinėje sferoje egzistuojančios praktikos, problemas. Šis modelis remiasi prielaida, kad dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene išreiškia kūrimo proceso, kaip gamybos, ir kūrinio, kaip gaminio, sampratų pokyčius, kurie būdingi ir platesniam šiandieninės gamybos laukui, todėl yra paremtas autoriais ir koncepcijomis, kurios padeda apibūdinti postfordistinės gamybos savitumus.

Pirmajame šios dalies skyriuje, remiantis teoretikais Paolo Virno, Giorgio Agambenu, Hannah Arendt, Micheliu de Certeau, Judith Butler, Bojana Cvejič bei Ana Vujanovič ir kitais, aiškinamos pagrindinės pasirinktos filosofijos ir politinės teorijos sąvokos (gamybos vs. politinio veiksmo, šnekos, kasdienybės praktikų, strategijos vs. taktikos, performatyvumo, veiksmo vs. performanso) ir tarp jų nutiesiami konceptualūs saitai.

Antrajame skyriuje aptariamas sąvokų validumas šiuolaikinio meno kontekste, parodant, kaip jos gali padėti spręsti pirmojoje disertacijos dalyje aptartas menotyrines problemas. Abstraktus šiuolaikinės gamybos modelis čia konkretizuojamas ir instrumentalizuojamas, apibrėžiant konkrečiai dalyvavimo praktikoms aktualias sąvokas-raktažodžius, kurie greta aukščiau išvardintųjų bus naudojami kaip empirinės analizės instrumentai (tai menininko ir žiūrovo sandoris, este-

tinis ir socialinis įvykis, socialinis *ready-made*'as, kartotė, reprodukcija ir dokumentacija). Žvelgiant į dalyvavimo problemas pro gamybos ir veiksmo santykio prizmę išryškėjo dvilypis dalyvavimo praktikų pobūdis, kai daug dalyvavimo projektų (neapibrėžtų tinklinių procesų) drauge funkcionuoja ir kaip labai konkretūs, individualios estetiškos struktūros meno kūriniai (instaliacijos ar objektai), nesunkiai cirkuliuojantys įprastoje meno sklaidos sistemoje. Todėl šiame skyriuje, o taip pat ir tolesnėse empirinėse analizėse didelis dėmesys skiriamas įvairioms formoms, kuriomis estetiškas-socialinis įvykis gali būti atkartojamas ir pratęsiamas laike, erdvėje ir skirtinguose diskursuose (dokumentacijai, žodiniam pasakojimui, atkūrimui, perdirbiniam) bei jų tarpusavio santykiui.

**Trečioji disertacijos dalis „Dalyvavimo atvejai Lietuvos šiuolaikiniame mene“** skirta konkrečių dalyvavimo projektų analizei. Analizės telkiasi aplink tokius klausimus: koks menininko ir dalyvių (žiūrovų) sandoris grindžia projektus, kaip abi pusės juo manipuliuoja, jam paklūsta ar priešinasi; kaip meno projektas nusako ir riboja savo dalyvių ratą; kokias jau egzistuojančias socialines praktikas ir diskursus jis tęsia, atkartoja, perdirba ar parodijuoja, kokias – steigia; koks santykis tarp meno projektu kuriamo estetinio ir socialinio įvykio; kokiomis formomis jis yra atkartojamas ir (ar) reprodukuojamas kitu laiku ir kitoje erdvėje; kaip šios kartotės ar reprodukcijos recepcija priklauso nuo kitokio sociopolitinio konteksto. Naudodamasi teorinėse dalyse apibrėžtomis sąvokomis, stengiausi išryškinti dalyvavimo praktikų specifiką, leidžiančią joms funkcionuoti lygiagrečiai meno ir kasdienybės, socialinėje ar politinėje sferoje, ir savo ruožtu generuoti iš vienos ar kitos sferos kylančias reakcijas. Taip pat siekiau ir parodyti, kaip paskiri atvejai (meno projektas ar jų grupė) gali iškelti naujus probleminius aspektus, kai kurias problemas užaštrinti ir sureikšminti, kai kurias sušvelninti ar eliminuoti.

Dalį sudaro penki skyriai, kurių kiekvienas skirtas vienam projektui ar strategiškai artimų projektų grupei. Skyriuje apie Artūro Railos performansus centrinis dėmesys skiriamas menininko taikomai dalyvavimo kaip atstovavimo strategijai ir keliakrypčiams meno institucijos, menininko ir jam atstovaujančių (bei jo atstovaujamų) kasdienio kūrybiškumo praktikų santykiams. Taip pat svarstoma, kada dalyvaujantis meno kūrinys yra politinis (ar tam pakanka politinio objekto, ar čia svarbiau – formos politiškumas) ir kaip meno kūrinio politiškumą

veikia konkretus erdvėlaikis (sociopolitinis kontekstas). Nomedos ir Gedimino Urbonų projektui „Pro-testo laboratorija“ skirtame skyriuje kalbama apie pilietinį dalyvavimą kaip viešosios erdvės sąlygą, kūniško buvimo ir laisvalaikio politiškumą, santykį tarp meninio aktyvizmo, politinio veiksmo ir pilietinio aktyvizmo. Aptariama aktyvistinio projekto pristatymo meno institucijose problema: apibrėžiama *autorystės atkūrimo* sąvoka, diskutuojama apie daugiabalsiškumo ir autorystės, meno projekto ir meno kūrinio santykį. Trečiajame skyriuje analizuojama keletas projektų, kuriuose kolektyvinis buvimas ir judėjimas (ėjimas, šokis, važiavimas troleibusu) naudojamas kaip urbanistinės erdvės tyrimo ir kūrimo strategija (Andriaus Rugio (PB8), Mirjam Wirz, Vitalijaus Červiakovo, Eglės bei Godos Butvytyčių ir Ievos Misevičiūtės projektai). Tai trumpalaikiai projektai, savo forma dažnai artimi parodos atidarymo įvykiui, todėl dalyvavimas čia būna pabrėžtinai draugingas ir nekonfliktinis. Analizuojant pagrindinis dėmesys skiriamas kūniškam buvimui kartu ir šnekai, kaip svarbiam tokio kolektyviškumo elementui. Ketvirtasis skyrius skirtas dviem projektams, kurių pagrindiniai dalyviai buvo ne išorinės auditorijos, o menininkai, todėl analizuojant čia itin didelis dėmesys tenka tiesioginiam menininko ir žiūrovo santykiui (Algio Lankelio kuruotas „Butas’99“) ir menininkų bendradarbiavimui bei skirtingų autorysčių konfliktui (Dariaus Mikšio „Už baltos užuolaidos“). Paskutiniajame skyriuje analizuojamas projektas „ŠMC TV“ skatina sutelkti dėmesį į masinio dalyvavimo kritiką ir kvestionuojant apriorinę nuostatą esą dalyvavimas yra individualizmo priešnuodis ir demokratijos išraiška, parodyti, kaip dalyvavimas gali būti ir radikali individualizacijos (į save orientuotos produkcijos) atmaina.

### **Pagrindinės išvados**

Disertacijoje suformuotas koncepcinis analizės modelis leido į dalyvavimą mene pažvelgti per gamybos ir veiksmo santykį ir išskirti tokias bendriausias dalyvavimo praktikų ypatybes:

**1) Dalyvavimo praktikos šiuolaikiniame mene pasireiškia kaip vieša kooperacija, skirtinga nuo menininko dirbtuvių ribojamo profesinio bendradarbiavimo, paremto pasidalijimu užduotimis.** Todėl dalyvavimas čia

(paprastai) remiasi ne specializuotais įgūdžiais, bet pačiais bendriausiais žmogaus gebėjimais kalbėti, mąstyti, judėti ir pan. Disertacijoje išskirti dalyvių santykių tipai – bendražygiai, bendrininkai, bendrautojai – glaustai reziuumuoja skirtingas formas, kuriomis, ir tikslus, kuriems panaudojamas dalyvius siejantis bendrumas.

2) **Šneka ir derybos dalyvavimu paremtoms šiuolaikinio meno praktikoms dažnai yra ir pagrindinė gamybos priemonė, ir sklaidos būdas.** Vaizdinė dokumentacija ten, kur svarbiausia – intersubjektyvios sąveikos ir kolektyvinės patirtys, dažnai būna ne tokia paveiki ir informatyvi kaip kalbinė. Todėl pasakojimas, liudijimas ar kitos žodinės formos tampa svarbiu veiksnium, pratęsiančiu dalyvavimo praktikų gyvavimą kitame laike ir kontekste.

3) **Sąveikos modeliai dalyvaujamojo meno projektuose nėra ku nors specifiniai vaizduojamojo meno raiškai, bet yra perimami iš kasdienių praktikų.** Jos išnaudojamos ne tik kaip gamybinės grandinės dalis, bet ir kaip medžiaga, tema ar pats kūrinys. Įvairios kasdienybės, ypač laisvalaikio, formos čia dažnai tampa socialiniais *ready-made*'ais, kurie tuo pačiu metu atlieka ir socialinį (politinį), ir estetinį įvykį: viena vertus, sukuria realią socialinę situaciją, kita vertus, ją sukeistina, parodijuoja, imituoja, aproprijuoja ar kitaip paverčia meniniu performansu.

4) Taigi **dalyvavimo praktikos neilustruoja ir nereprodukuoja tikrovės, bet kartodamos socialinėms praktikoms būdingus kooperacijos modelius ją atlieka.** Kartotė leidžia dalyvaujamojo meno projektams tuo pačiu metu būti socialinio performanso dalimi ir savo ruožtu sukelti socialines pasekmes ir tapti socialinio vertinimo taikiniu. Meninis tokios kartotės poveikumas dažnai priklauso nuo to, kiek ji geba eksperimentuoti su cituojama praktika, ją reflektuoti ar kritikuoti, kurti naujas konvencijas ir formas.

Detali empirinė atsitiktų atvejų analizė, naudojantis teorinėje dalyje apibrėžtomis koncepcijomis, disertacijoje atliko keletą funkcijų. Pirma, ji tapo specifinių išvalgų apie konkrečius meno projektus šaltiniu ir leido išryškinti naujus jų aspektus bei kvestionuoti kai kurias vyraujančias nuomones ar apriorines nuostatas. Antra, ji leido ir padaryti keletą bendrų išvadų, susijusių su dalyvavimo praktikų mene problematika apskritai, kurias pristatysiu toliau.

1) **Dalyvavimas ir bendradarbiavimas eksploatuojami intensyviausiai ir kaip priemonės yra itin svarbūs būtent tuose projektuose, kurie turi aiškiai išreikštą autorių ir naudojami juo kaip legitimacijos, sklaidos, vertinimo mechanizmu.** Net ir tuose projektuose, kur autorius, kaip dalyvis, fiziškai ir net diskursyviai pašalinamas (pvz., Artūro Railos performansuose), jis funkcionuoja kaip situacijos suverenas ir autorizuojanti figūra, įteisinanti patį kasdienių praktikų veikimą meno kontekste. Autoriaus reikšmė gali sustiprėti ir postprodukcijos etape, kai pasinaudodamas teise kontroliuoti ir apibrėžti meno projekto formą ir sklaidą, menininkas susigrąžina autorystę, kuri buvo išsklidusi ir sunkiai valdoma kolaboracinio proceso metu („Pro-testo laboratorijos“ atvejis). Dar didesnė įtampa tarp dalyvavimo ir autorystės kyla tada, kai susiduria skirtingos autorystės, t. y. projekte naudojamos kitų menininkų darbu ir indėliais (atvejis „Už baltos užuolaidos“). Čia konfliktą iš principo lemia nuostata, kad meninė autorystė garantuoja tam tikrą autonomiškumą, todėl menininkui esą negali atstovauti ir jo legitimuoti kitas menininkas, kaip kad yra legitimuojamos kasdienės ar kitos „nemeninės“, neautorinės praktikos. Menininkų dalyvavimas paprastai įsivaizduojamas tik kaip bendražygiška arba profesinė kolaboracija, o ne bendrininkavimas (sąlyga kito menininko kūriniai atsirasti).

2) **Dalyvavimą naudojantys meno projektai dažnai funkcionuoja drauge kaip veiksmas ir gaminys, neapibrėžtas meno projektas ir aiškios struktūros meno kūrinys. Procesas nėra, kaip dažnai manoma, vienintelė ir tikroji dalyvavimo praktikų forma.** Laike ir erdvėje nutolusius žiūrovus tokie projektai paprastai pasiekia kaip gaminiai – dokumentacijos, instaliacijos, objektai, pasakojimai. Dalyvavimo praktikoms specifika tai, kad gaminys, dokumentacija ar pasakojimas čia nėra tiesioginis kūrybinio darbo rezultatas (kaip kad skulptūra būtų skulptoriaus darbo produktas). Ryšys tarp proceso ir kūrinio ar dokumentacijos dalyvavimo praktikose kiekvieną kartą apibrėžiamas skirtingai, tačiau matyti, kad jie gali funkcionuoti gana autonomiškai vienas nuo kito – cirkuliuoti meno sistemoje, būti įkomponuojami į kitus kūrinius (Railos performansų dokumentacija ar „Pro-testo laboratorijos“ susiejimas su „Villa Lituania“ (Venecijos bienalė, 2009) tyrimu ir ekspozicija) ir tapti atskiro estetinio vertinimo taikiniais.

Dalyvavimo projektuose kaip dokumentacija ypač svarbios subjektyvios žodinės ataskaitos, kurios veikiau atlieka pasakotojo pastangą prisiminti, cituodamos kokią nors estetinio-socialinio įvykio dalį ar aspektą, nei pretenduoja į reprodukciją. Todėl pasakojimas dažnai funkcionuoja kaip gandas, mitas, komentaras ar atkūrimas (Railos, Mikšio projektai), kuris, būdamas apie meno projektą, kartu yra ir jo dalis, pratęsianti jį kituose diskursyviuose laukuose. Tačiau pasakojimas, mitologizavimas ir atkartojimas didesnę reikšmę turi labiau apibrėžtos formos projektuose, kur bet koks dalyvių sandorio pažeidimas ir manipuliacija keičia projekto reikšmę. Tuo tarpu įvairialypėmis dalyvavimo formomis grįstuose projektuose, kur sandoris laisvesnis, o auditorija neapibrėžta, tokie nukrypimai beveik neįmanomi. Kai daugiabalsiškumas yra iš anksto numatyta projekto struktūros dalis, skirtingi pasakojimai nekeičia jo esmės.

**3) Dalyvavimo praktikų atliekamas dvigubas įvykis – socialinis ir estetinis – suteikia menininkui galimybę dalyvauti socialiniuose procesuose ir tuo pačiu, naudojantis meno sfera, universalizuoti sukaupią patirtį, atplėšti ją nuo konkrečios situacijos ir suteikti jai simbolinę vertę.** Dvigubo įvykio kūrimas yra svarbus aspektas kalbant apie dalyvaujantį meninio aktyvizmo praktikų ir pilietinio aktyvizmo skirtį. Nors meninis aktyvizmas yra *ir* pilietinis aktyvizmas, tačiau šalia to jis naudojasi ir papildomais – meno sferos – sklaidos, išsaugojimo, vertinimo kanalais ir procedūromis. Meno sfera tokiam projektui ne tik gali suteikti sąlyginai daugiau regimumo, bet ir leidžia suformuoti universalesnį, nuo vienos konkrečios problemos atsietą pranešimą.

Kita vertus, galimybė realizuoti savo pasiekimus estetinėje plotmėje gali sumažinti menininko juntamą įsipareigojimą įgyvendinti konkrečius politinius tikslus. Tačiau tai nereiškia, kad politiškai (socialiai) angažuojamam meno projektui pakanka būti „pusiau pabaigtu“ vienoje ir kitoje (socialinėje ir estetinėje) plotmėje. Jeigu meno projektui pavyksta inspiruoti tolesnes socialines iniciatyvas, tai leidžia pasidalinti atsakomybe už socialinio įvykio plėtotę, net jeigu skirtingų iniciatyvų tikslai ir veiksmo būdai nesutampa. Tuo tarpu naudodamasis „meniniais įgaliojimais“ aktyvistinis meno projektas gali eksperimentuoti, tirti, archyvuoti, susieti skirtingus reiškinius ir priemones, ir taip pasiūlyti naujas estetiškas ir juslines formas ir meno žiūrovui, ir socialinio įvykio stebėtojai.



4) **Dalyvavimo praktikoms šiuolaikiniame mene dažnai būdingas pramogos aspektas. Galima teigti, kad projekto siūloma pramoga yra (nebūtinai įsisažmoninta) priemonė atlyginti projekto dalyviams už jų, dažniausiai neapmokamą, dalyvavimo darbą.** Pramogos ir laisvalaikio šventiškumas, lydintis savanorišką dalyvavimą meno projektuose, leidžia išvengti išnaudojimo klausimų, kurie, paradoksalu, dažniau kyla, kai kalbama apie apmokamą dalyvių darbą, nei apie savanorišką ar atliekamą galerijos žiūrovų.

Nesunku pastebėti, kad pramoga yra beveik būtinas sudedamasis elementas projektuose, naudojančiuose neribotą savanorišką įsitraukimą ir darbą, ir kur kas mažiau – tuose, kurie grindžiami ekonominiais sandoriais ar simboline nauda bendruomenei. Todėl pramoga yra beveik neatskiriama nuo daugumos projektų Lietuvos kontekste, kur dalyvių darbas retai apmokamas dėl dažnai mažo meno projektų biudžeto. Pramoga naudojama kaip dalyvių pritraukimo ir tam tikros kompensacijos priemonė, tačiau kartu ji gali būti ir politinis teiginys, kaip „Protesto laboratorijoje“, kur viešai leidžiamas laisvalaikis tampa viešosios erdvės kūniškumo manifestacija, papildančia aktyvistinę žygio dvasią.

Pramoga kažkuo daugiau nei vien kompensaciniu mechanizmu tampa tada, kai dalyvavimo praktikos ne tiesiog integruoja plepų parodos atidarymo šventiškumą kaip sau pakankamą estetinę patirtį, bet kai įgyvendina ją kaip konkrečių socialinių praktikų repliką („Flash baro“ projektas ant Tauro kalno) ar paverčia kita forma („Tylėjimai“). Be abejo, pramoginis aspektas gali turėti ir platesnę kultūrinę funkciją – kaip priemonė mažinti įtampas ir ugdyti platesnės visuomenės prielankumą meno ir kultūros projektams. Tačiau jis gali tapti ir kraštutinio individualizmo raiška, kai pasinaudodamos turima galia ir suteiktais įrankiais meno institucijos kuria elitinę, uždaram ratui skirtą pramogą.

5) **Politiškai efektyviomis galima vadinti tas dalyvaujamojo meno praktikas, kurios ne tik tęsia tam tikrą socialinį ar meninį performansą, bet kartu bent iš dalies siekia įsteigti naujas konvencijas, bendruomenes ar formas, t. y. būti politiniu veiksmu.** Remiantis Cvejič ir Vujanovič pasiūlytu apibrėžimu, politinis veiksmas įmanomas tada, kai vietoj vienu konvencijų siekiama įsteigti kitas (taigi siūlomos naujos formos ir diskursai) ir jas įtvirtinti (paversti performatyviomis). Net ir diskutuodami apie politines temas, meno projektai ne

visada būna politiniai savo forma – nors tai nebūtinai reiškia, kad jie yra mažiau paveikūs kaip meno kūriniai.

Kūrybinės priemonės, kurios *a priori* regisi griaunančios ir kritinės, kaip antai parodija ar intervencija, nebūtinai laiduoja politinį efektyvumą. Pavyzdžiui, iš atliktos ŠMC TV projekto analizės matyti, kad nors ir naudodamasis parodija, projektas nepasiūlė naujų formų ir televizijos sampratų, bet veikiau pasinaudojo esama struktūra ir žanrais tam, kad sukurtų individualizuotą, siauram ratui skirtą pramogą, ir taip tik pakartotinai idealizavo pramoginį televizijos diskursą.

Politinis efektyvumas priklauso ir nuo socio-politinio konteksto: vienur tas pats meno projektas gali būti įprastos praktikos citata (taip atrodo daugelis Lietuvos dalyvaujamųjų projektų Vakarų kontekste), kitur jis gali būti steigiamasis veiksmas.

## TRUMPAI APIE DOKTORANTĘ

Lina Michelkevičė (g. 1983, Vilnius) yra menotyrininkė ir vertėja. 2005 m. baigė Lietuvių filologijos ir suomių kalbos bakalauro studijas Vilniaus universitete, 2007 m. ten pat įgijo Semiotikos magistro laipsnį. 2007–2014 m. Vilniaus dailės akademijoje rašė menotyros krypties disertaciją, 2012–2013 m. gavo Flandrijos vyriausybės stipendiją trijų mėnesių stažuotei Liuveno universiteto Sociologinių tyrimų centre (Belgija), vadovaujamai prof. dr. Rudi Laermanso.

### Publikacijos disertacijos tema mokslo leidiniuose:

1. Lina Michelkevičė, „Pro-testo laboratorija: bendradarbiavimo strategija kaip viešosios erdvės steigtis“, in *Logos*, 2013, Nr. 74, p. 199–212. ISSN 0868-7692.
2. Lina Michelkevičė, „Dalyvavimo estetika: analitinių ir kritinių prieigų paieškos“, in *Acta Academiae Artium Vilnensis*, T. 52: *Meno kūrinys: paviršius, figūra, reikšmė*, 2009, p. 255–266, ISSN: 1392-0316; 52; ISBN 978-9955-854-46-3.

### Publikacijos disertacijos tema kituose leidiniuose:

1. Lina Michelkevičė, „«Про-тест лаборатория»: стратегия сотрудничества и учреждение публичного пространства“, in *Art Activist*, 2013, birželis–rugsėjis: *Некоторые актуальные дискуссии о городском пространстве: искусство, архитектура и политические конфигурации* [elektroninis išteklius]: <http://artactivist.org/pro-test-laboratoriya-strategiya-sotrudnichestva-i-uchrezhdenie-publichnogo-prostranstva/>
2. Lina Michelkevičė, „Bendražygiai, bendrininkai, bendrautojai: bendradarbiavimo tendencijos Lietuvos šiuolaikiniame mene“, in *Lietuvos dailė 2000–2010: dešimt metų* (sud. Linara Dovydaitytė ir kiti), Vilnius: ŠMC, 2010, p. 148–155, ISBN: 978-9986-957-46-1.

**Pranešimai konferencijose disertacijos tema:**

1. Lina Michelkevičė, „People into (Art)Work: Shaping the Spectatorship in Lithuanian Contemporary Art“, in *Revisiting Footnotes: symposium* (2013 m. gegužės 23–24 d., Latvijos šiuolaikinio meno centras (LMC / LCCA), Ryga).
2. Lina Michelkevičė, „Art Event: Involvement as the Engine of Contemporary Art Institution“, in *Forms of Engagement, Concepts of Politics: European Doctoral Seminar in Culture, Criticism, and Creativity* (2009 m. birželio 11–13 d., Kopenhagos universitetas).
3. Lina Michelkevičė, „Dalyvavimo estetika: naujų analitinių ir kritinių prieigų menotyroje paieškos“, in *Meno kūrinys: paviršius, figūra, reikšmė* (2008 m. gegužės 15–16 d., Vilniaus dailės akademija).



Lina Michelkevičė

Dalyvavimo praktikos Lietuvos šiuolaikiniame mene: analizės kriterijų ir vertinimo problema

Participatory Practices in Lithuanian Contemporary Art: The Problem of Criteria for Analysis and Evaluation

Daktaro disertacija

Doctoral Dissertation

Tiražas 50 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla  
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius  
Tel. 8 5 2791015  
leidykla@vda.lt  
www.leidykla.vda.lt

ISBN 978-609-447-126-1